

EROTISMO À BRASILEIRA: O CICLO DA PORNOCHANCHADA

Cristina Kessler*

Resumo

“O cinema brasileiro se despiu cedo”. A frase de Eduardo Parga (2008, p. 90) sintetiza a relação de proximidade entre o cinema produzido no Brasil e as representações de conteúdos eróticos. Já em 1916, *Luciola*, adaptação do romance de José de Alencar dirigida por Franco Magliani, exibiu uma cena de nudez da atriz Aurora Fúlgida. Mais tarde, em 1951, Virgínia Lane dançaria seminua em *Anjo do Lodo*, de Luís de Barros. Mas foi em meados dos anos 60 que o país descobriu o forte apelo popular do erotismo cinematográfico. Na posição de *voyeur*, protegido pela sala escura, um público ávido por saciar sua pulsão escópica passou a consumir amplamente uma nova espécie de filmes, que acrescentavam às suas tramas um sabor picante ao lançar mão de doses leves de nudez, malícia e sensualidade para atualizar a tradição das comédias populares urbanas.

Palavras-chave

Cinema brasileiro – erotismo – pornochanchada

Abstract

“The Brazilian cinema stripped earlier”. Eduardo Parga’s (2008, p. 90) sentence summarizes the close relationship between the movies produced in Brazil and the representations of erotica. Already in 1916, *Luciola*, adapted from José de Alencar’s novel and directed by Franco Magliani, showed a scene of nudity by actress Aurora fulgida. Later, in 1951, Virginia Lane dance naked in the *Anjo de Lodo*, by Luis de Barros. But it was in the mid-60s that the country discovered the strong popular appeal of film erotica. In the position of voyeur, protected by the dark room, a public eager to indulge in its scopic drive now consumed fully a new kind of films, who added to their frames a pungent flavor to resort to a small dose of nudity, sensuality and malice to update the tradition of popular urban comedies.

Key Words

Brazilian cinema – Erotic – Pornochanchada

Na esteira da contracultura e dos movimentos contestatórios surgidos a partir dos anos 50 (rock, pop art, etc.), as produções da pornochanchada, um novo nicho de mercado – que se tornaria extremamente lucrativo durante a década de 70 – respondiam às demandas de um público que passava por mudanças de comportamento provenientes da liberação dos costumes. O novo ciclo do cinema viria a ser uma espécie de “revolução sexual à brasileira” (Parga, 2008, p. 91), em tom de deboche, recheada de personagens caricatos e situações divertidas.

Entre os filmes que inauguraram esta nova fase da cinematografia nacional, destacam-se *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (Roberto Farias, 1966), *As cariocas* (Fernando de Barros, Roberto Santos

e Walter Hugo Khouri, 1966), *Garota de Ipanema* (Leon Hirzsmann, 1967), *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967), *A penúltima donzela* (Fernando Amaral, 1969), *Adultério à brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969), *Os paqueras* (Reginaldo Faria, 1969) e *Memórias de um gigolô* (Alberto Pieralisi, 1970).

O sucesso das comédias apimentadas foi tão grande que os filmes – em geral produzidos com baixos orçamentos – comprovaram-se altamente lucrativos, muitas vezes atingindo bilheterias maiores do que as caras e bem acabadas produções estrangeiras exibidas no Brasil. A excelente resposta de público facilitou a rápida proliferação de produções deste tipo no eixo Rio-São Paulo.

No Rio de Janeiro, os filmes eram

produzidos principalmente na Cinelândia. As obras cariocas costumavam ser, em geral, consideradas mais leves do que aquelas produzidas em São Paulo (Calil, 2009). Na capital paulista, a parcela mais significativa de estúdios e produtoras desta espécie de filmes estabeleceu-se na chamada Boca do Lixo, um quarteirão do bairro da Luz onde estavam concentradas, desde os anos 50¹, as prostitutas da região. Localizada próxima a duas grandes estações ferroviárias e, mais tarde, a uma rodoviária, a Boca era um local movimentado, e a grande rotatividade masculina nos hotéis do entorno garantia a clientela das profissionais do sexo. A facilidade de transporte atraiu também o cinema, ao proporcionar agilidade na distribuição dos filmes, tornando o local economicamente vantajoso (Sternheim, 2005, p. 15).

Nunca o cinema brasileiro produziu tanto e para um público tão numeroso. Foi o verdadeiro reatamento do cinema nacional com seu público, especialmente após o divórcio que se verificou entre esse público e as propostas do Cinema Novo (Sales Filho, 1995, p. 68).

O aumento do volume de produção acabou por facilitar o surgimento de produtos menos elaborados artisticamente. Finalizados às pressas, a fim de dar conta das exigências do mercado, alguns filmes foram duramente criticados, em especial pelos intelectuais, os adeptos do Cinema Novo e os guardiões da moral e dos bons costumes. O público, no entanto, continuava a lotar as salas de cinema.

Avellar (1979-1980) esclarece que a pornochanchada não foi um movimento organizado, já que, entre os diversos realizadores, não havia um programa comum previamente traçado ou sequer o objetivo consciente de oposição ao poder. O sucesso comercial de um filme levava outros a seguir a fórmula, o que acabou por definir os traços comuns que os caracterizavam.

[...] havia qualquer coisa no ar, não se sabia muito ao certo do que se tratava, e por isto um filme imitava o outro, copiava o título, copiava as situações. E assim, desorganizada e informalmente, se cristalizaram os tipos e as situações. (Avellar, 1979-1980, p. 83)

Assim como as opções temáticas e estéticas que caracterizariam os filmes, a denominação pornochanchada também surgiu de maneira espontânea. Segundo Abreu (2006, p. 140), as referências depreciativas aos filmes deram origem ao apelido de “chanchada² erótica”. O termo pornochanchada começou a circular na imprensa por volta de 1973. Ao vocábulo *chanchada*, foi acrescido o prefixo porno, sugerindo a presença de pornografia. No entanto, o uso indiscriminado do termo deu origem a alguns equívocos.

O primeiro deles diz respeito ao tipo de filmes a que o termo se refere: originalmente cunhado para designar as comédias cujas temáticas giravam em torno do erotismo (aventuras sexuais, sensualidade feminina, relacionamentos extraconjugais), o termo acabou por se tornar um rótulo empregado pejorativamente em relação a qualquer filme que exibisse nudez ou contivesse insinuações de sexo, fossem eles comédias, dramas, suspenses ou filmes de horror, como se o próprio termo pornochanchada fosse, em si, um novo gênero cinematográfico. Com o passar do tempo, o termo chegou a ser utilizado, inclusive, como sinônimo de cinema brasileiro, bastando para isso que o filme em questão apresentasse algum apelo sexual. Este tipo de desvirtuamento do sentido original do vocábulo, aliado à produção massiva das pornochanchadas, parece ter contribuído para a preconceituosa noção - por alguns, difundida até hoje - de que o cinema brasileiro “só quer saber de mostrar mulher pelada”.

O segundo equívoco está na sugestão de pornografia. Os filmes dos anos

70 agrupados sob essa denominação não eram, de fato, filmes pornográficos, uma vez que os atores envolvidos não praticavam sexo em cena. Na verdade, o conteúdo das obras costumava ser mesmo bem mais leve do que levavam a supor os títulos e os cartazes promocionais. Na maior parte das vezes, o conteúdo sexual dos filmes, ainda que pudesse apresentar doses generosas de exposição de corpos nus, era bastante inocente, limitando-se à criação de piadas de duplo sentido e trocadilhos picantes, em nada semelhantes aos filmes estrangeiros de sexo explícito.

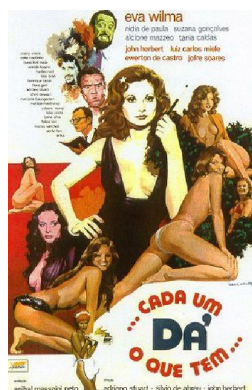
A PUBLICIDADE E O CONTEÚDO DOS FILMES

A respeito da dicotomia entre o que os títulos prometiam e o que de fato tinham a oferecer, Paulo Emílio Salles Gomes afirma, em entrevista de 1976 ao *Jornal Movimento*:

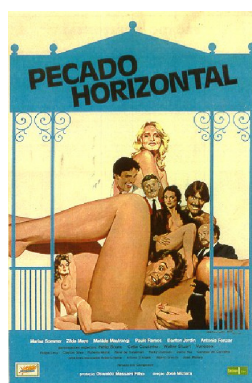
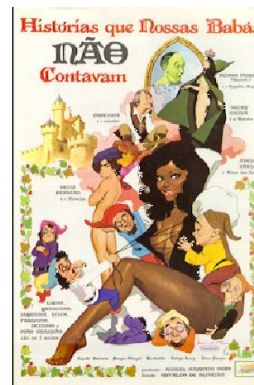
[...] a grande campanha contra a pornochanhada [...] é feita por gente que não vê os filmes e acredita no que diz a publicidade. Acontece que o próprio nome pornochanhada seria muito mais uma jogada de publicidade do que dos críticos de cinema. O filme *Eu dou o que elas gostam*, por exemplo, tem esse nome e a publicidade complementar: “E o que elas gostam não é mole”, tendo no cartaz o José Lewgoy indicando com a mão as dimensões eventuais do que ele daria e elas gostariam, tudo sugerindo muita pornografia. Mas o filme não tem absolutamente nada disso – é quase uma comédia de costumes, curiosa, e é só. A pouca relação entre o nome e o filme é incrível. (Gomes apud Abreu, 2006, p. 149)

Os filmes, na maior parte das vezes, faziam sucesso ao explorar justamente a ambiguidade, a malícia andando lado a lado com a inocência. Títulos como *Elas são do baralho* (1977), *Quando abunda não falta* (1984) e *A mulher que se disputa* (1985) fazem uso dos trocadilhos sem abrir mão da ingenuidade, beirando à graça vulgar. Uma amostra dos cartazes da época permite perceber como uma embalagem com

ares de libertinagem era usada para atrair o espectador:



Cada um dá o que tem (1975)
Histórias que nossas babás não contam (1979)



Pecado Horizontal (1982)
O bem dotado – O homem de Itu (1978)



Embora a publicidade pudesse levar a crer que os títulos mostrariam ousadas cenas de sexo do início ao fim das tramas, os roteiros em geral ocupavam-se de temas ligados à corte amorosa e aos costumes, situando os conflitos entre os pólos do excesso ou da escassez de atividade sexual.

A instituição do casamento era frequentemente retratada, em geral com um pretenso viés transgressor à ordem vigente. Maridos que traíam suas esposas, viúvas fogosas e moças incapazes de manter a recomendável virgindade pré-nupcial colocavam em pauta as contradições entre as normas sociais e a vida cotidiana, como pode ser conferida em *A infidelidade ao alcance de todos* (1972), *Adulterio à brasileira* (1969) e *Divórcio à brasileira* (1973), entre muitos

outros exemplos. Nos dois cartazes abaixo, figuram as noivas, personagens presentes em diversas pornochanchadas:



As delícias da vida (1974)
Lua de mel e amendoim (1971)

Como as noivas, há outros personagens típicos nas pornochanchadas. Assumidamente voltados ao público masculino, os filmes representavam tipos femininos para todos os gostos: virgens, viúvas, mulheres experientes, quase sempre belas e desinibidas. Os personagens masculinos eram geralmente tipos machões, espertos, cafajestes e malandros (vinculados ao sucesso sexual), ou então garotos virgens e maridos impotentes (relacionados ao fracasso). Os homossexuais, em geral, eram ridicularizados.

Muitas vezes o uso dos trocadilhos e das piadas de duplo sentido permitia suprir a imaginação do espectador de conteúdo erótico sem, no entanto, escandalizar a censura. É o caso de uma cena de *A super-fêmea* (1973), na qual um homem pergunta para a personagem de Geórgia Gomide: “Quer ver meu peru?”. Em seguida, há um primeiro plano da moça que, assustada, leva as mãos ao rosto e grita “Nossa!”. O plano seguinte mostra um peru (a ave) dentro de uma gaiola. A ambiguidade de situações como esta deixava subentendido o conteúdo sexual, que efetivamente não estava em cena.

Uma boa história ou um bom desenvolvimento da ação dramática não tinham tanta importância quanto a exacerbação do corpo feminino através de angulações espe-

ciais e dos movimentos feitos pela câmera.

A maneira de olhar para as coxas, as calcinhas ou os seios seria mais importante do que as coxas, os seios, a mulher em si mesma. O que teria valor no mecanismo de narração das pornochanchadas é o tom de deboche, que se sobrepõe através da maneira de ver, identificando o olhar do espectador com o olhar fetichista da câmera (Abreu, 2006, p. 148).

Mais importantes até mesmo que o próprio sexo, as formas femininas eram o principal atrativo oferecido pelos filmes: as mulheres eram, de fato, as estrelas das narrativas. Desempenhando papéis de colegas, secretárias, empregadas ou modelos, pertenciam ao rol das musas da pornochanchada nomes como Helena Ramos, Matilde Mastrangi, Nicole Puzzi, Adele Fátima, Aldine Müller, Claudette Joubert e Zilda Mavo, além de atrizes que, mais tarde, seriam alçadas ao estrelato por suas carreiras no cinema e na televisão. *A super fêmea* (1973) era protagonizada por Vera Fischer. Em *A Dama do Lotação* (1978), a personagem de Sônia Braga traía o marido com desconhecidos que encontrava no transporte coletivo. *Olho mágico do amor* (1981) trazia Carla Camurati interpretando uma secretária que espionava, pela parede do escritório, o cotidiano profissional de uma prostituta, vivida por Tânia Alves.

A exposição de seios e nádegas femininos era bastante comum nos filmes. Em uma parcela menor deles, apareciam também os pêlos pubianos das mulheres e, mais raramente, nádegas masculinas. O nu frontal masculino, como acontece até hoje, praticamente não era representado.

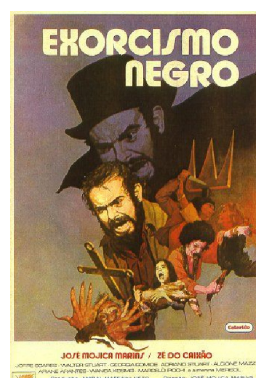
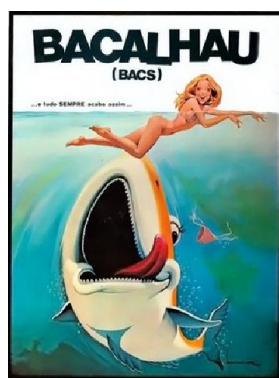
● CARÁTER ANTROPOFÁGICO DAS PRODUÇÕES

Se as chanchadas dos anos 40 e 50 buscavam inspiração na grande fase do cinema musical americano, as pornochanchadas também imitavam os filmes estrangeiros. No início, sua principal influência foram

as comédias italianas em episódios, estruturadas como um conjunto de filmes curtos. Mais tarde, algumas pornochanchadas passaram a parodiar filmes americanos que faziam sucesso no Brasil. Os cartazes a seguir são de filmes inspirados, respectivamente, em *Laranja mecânica* (*A clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick, *Nos tempos da brilhantina* (*Grease*, 1978), de Randal Kleiser, *Tubarão* (*Jaws*, 1975), de Steven Spielberg e *O exorcista* (*The exorcist*, 1973), de William Friedkin.



A banana mecânica (1974)
Nos tempos da vaselina (1979)



Bacalhau (1975)
Exorcismo negro (1974)

O gosto das pornochanchadas por “vampirizar” os filmes de grande êxito comercial estendeu-se também ao cinema brasileiro, como em *As cangaceiras eróticas*, que parodiava os filmes nacionais de cangaço.

Nem mesmo as clássicas histórias infantis escapavam ao ímpeto burlesco dos roteiristas: *Histórias que nossas babás*

não contavam (1979), por exemplo, é uma versão erótica de *Branca de Neve e os sete anões* na qual a protagonista, depois de seduzir o caçador contratado pela madrasta para matá-la, foge para viver com os anões.

A RELAÇÃO DOS PRODUTORES COM O ESTADO

Ainda que as pornochanchadas não pertencessem exatamente à espécie de cinema que agradava à censura, diferentes autores concordam com o fato de que os filmes não eram, em sua essência, subversivos. Ao contrário, estariam apenas reafirmando os valores morais vigentes ao colocar em relevo as interdições, o machismo e a banalização do corpo feminino sem, no entanto, adotar uma postura crítica ou mesmo problematizar tais aspectos. A censura, na época, parecia mais preocupada com reflexões de cunho social e político do que com piadas sobre sexo.

As relações entre o governo e a produção cinematográfica eram, no mínimo, ambíguas. No mesmo sistema conviviam uma política de regulação ideológica (política, moral, dos bons costumes, etc.) – a Censura – da produção de bens culturais e uma política de incentivos à ocupação do mercado, mediante a criação de legislação protecionista e agências de fomento (Abreu, 2006, p. 161)

As pornochanchadas, inclusive, teriam sido beneficiadas por algumas ações do Estado, como a reserva de mercado para filmes nacionais. O que parece ter acontecido, nesta relação entre os produtores de pornochanchadas e o regime militar, é uma espécie de política de boa vizinhança de parte a parte: a censura deixando passar alguns peitinhos e os cineastas abstendo-se de cutucar as grandes feridas do sistema.

Sales Filho (1987) identifica o caráter conservador subjacente à aparência transgressora das pornochanchadas:

Em uma primeira análise, o que é retratado

na pornochanchada nos faz concluir que o que mais distingue nossa sexualidade é um certo desejo pela transgressão. O casamento é indissolúvel (até certo ponto), a fidelidade é inquestionável (até que apareça uma primeira oportunidade), a integridade da família é suprema (às vezes), somos todos católicos (alguém se lembra?). [...] Uma análise mais detalhada desses filmes, entretanto, literalmente desmonta e faz desmoronar qualquer idéia sobre a transgressão que até agora tem sorrateiramente caracterizado a identidade brasileira. Parece que o que mais claramente nos distingue é o conservadorismo. Conservadorismo não apenas no sentido da preservação dos chamados bons costumes, mas sim de todas as idéias e conceitos em que estamos mergulhados: sejam eles bons costumes, sejam preconceitos, ou estereótipos. (Sales Filho, 1987, p. 69-70)

A DECADÊNCIA DO MODELO DA PORNOCHANCHADA

No início dos anos 80 a pornochanchada começa a perder fôlego devido à crise econômica, de alcance mundial, que atinge o Brasil e afasta o público das salas de cinema.

O mercado total de cinema no país sofre violenta retração entre 1979-1985, numa queda livre que atinge tanto o filme nacional quanto o estrangeiro. O número de salas também decresce, principalmente no interior, onde se registra um decréscimo de 50% (Ramos, 1987, p. 438).

À crise financeira, Abreu (2006, p. 125) acrescenta o esgotamento do modelo e a invasão de filmes estrangeiros de sexo explícito (*hard-core*) no mercado exibidor como fatores decisivos para a decadência das pornochanchadas. Na tentativa de reconquistar o público, que cada vez mais dava preferência ao consumo de filmes *hard-core*, os estúdios da Boca do Lixo começaram a radicalizar a exibição do sexo. *A noite das taras* (1980) é apontado por Abreu (2006, p. 126) como um dos mais bem-sucedidos filmes que fizeram a transição entre a por-

nochanchada e o cinema *hard-core*. O filme apostou em palavras mais pesadas e na intensificação da nudez e das cenas de sexo, que eram mais explícitas, embora os atos sexuais ainda fossem simulados.

Ramos (1987) cita outro filme desta fase de transição: *Fome de sexo* (1981) é dirigido por Ody Fraga, segundo o autor,

[...] ainda equilibrando um fio narrativo razoavelmente bem construído, com cenas de sexo explícito que só não mostravam o momento da ejaculação, quebrando, portanto, uma regra do *hard-core* e criando um curioso pornô ‘contido’, talvez pensando em driblar a censura. (Ramos, 1987, p. 439)

A TENDÊNCIA DO RESGATE

Calil (2009) identifica uma tendência, na atualidade, de resgate da memória das pornochanchadas:

A pornochanchada ficou escondida durante anos no armário da história oficial do cinema brasileiro, mas agora dá sinais de uma volta em grande estilo. O gênero inspirou documentários sobre suas atrizes e produtores, virou tema de mostras em museus e cinematecas, de teses de doutorado e até de um disco – além de manter uma sessão de sucesso no Canal Brasil (Calil, 2009).

De fato, a sessão “Como era gostoso o nosso cinema”, exibida durante as madrugadas pelo Canal Brasil, tem contribuído, com grande sucesso de audiência, para que os espectadores do século XXI conheçam (ou revejam) as principais obras produzidas no período.

Ainda que as pornochanchadas possam ser consideradas um tanto ingênuas pelos espectadores de hoje, é inegável que sua importância no conturbado cenário da época deve ser reconhecida e seu lugar na história do cinema nacional assegurado.

NOTAS

* Mestranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS. cris_kessler@hotmail.com

1 Na década de 50, por decreto, o meretrício do bairro de Bom Retiro foi expulso, migrando para o bairro da Luz.

2 O termo chanchada fora amplamente utilizado em alusão às comédias produzidas nos anos 40 e 50 e designava, em geral, produtos mal acabados, com forte apelo popular e valor artístico duvidoso.

3 Os cartazes aqui reproduzidos pertencem ao acervo de Osires Fortunato Garbuio Neto e encontram-se disponíveis digitalmente em <<http://www.cinemabrasileiro.net/cartazes/galeria.asp>>.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2006.

AVELLAR, José Carlos. A teoria da relatividade. In: BERNARDET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos e MONTEIRO, Ronald F. **Anos 70**: Cinema. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

CALIL, Ricardo. A pornochanchada toma Viagra. Artigo publicado em 27/04/2009 no site *Brasil Cultura*. Disponível em: <<http://www.brasilcultura.com.br/perdidos/a-pornochanchada-toma-viagra/>>. Acesso em: 06 dez 2009.

PARGA, Eduardo Antonio Lucas. **A imagem da nação**: cinema e identidade cultural no Brasil (1960-1990). Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ. Rio de Janeiro: UERJ, 2008.

RAMOS, José Mario Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo. In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. **Revista Comunicação e Educação**, v. 1, n. 3, p.67-70, mai/ago 1995, p. 67-70. Disponível em: <<http://revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4258/3989>>. Acesso em: 08 dez 09

STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca**: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

FILMES CITADOS

A banana mecânica (1974), de Braz Chediak.
A dama do lotação (1978), de Neville d'Almeida.
A infidelidade ao alcance de todos (1972), de Aníbal Massaini Neto e Olivier Perroy.
A mulher que se disputa (1985), de Mário Vaz Filho.
A noite das taras (1980), de David Cardoso, John Dôo e Ody Fraga.
A penúltima donzela (1969), de Fernando Amaral.
A super fêmea (1973), de Aníbal Massaini Neto.
Adultério à brasileira (1969), de Pedro Carlos Rovai.
Anjo do Lodo (1951), de Luis de Barros.

As cangaceiras eróticas (1974), de Roberto Mauro.
As cariocas (1966), de Fernando de Barros, Roberto Santos e Walter Hugo Khouri.
As delícias da vida (1974), de Mauricio Rittner.
Bacalhau (1975), de Adriano Stuart.
Cada um dá o que tem (1975), de Silvio de Abreu, John Herbert e Adriano Stuart.
Divórcio à brasileira (1973), de Ismar Porto.
Elas são do baralho (1977), de Silvio de Abreu.
Eu dou o que elas gostam (1975), de Braz Chediak.
Exorcismo negro (1974), de José Mojica Marins.
Fome de sexo (1981), de Ody Fraga.
Garota de Ipanema (1967), de Leon Hirszman.
Histórias que nossas babás não contavam (1979), de Oswaldo de Oliveira.
Laranja mecânica (A clockwork Orange, 1971), de Stanley Kubrick.
Lua de mel e amendoim (1971), de Fernando de Barros e Pedro Carlos Rovai.
Luciôla (1916), de Franco Magliani.
Memórias de um gigolô (1970), de Alberto Pieralisi.
Nos tempos da brilhantina (Grease, 1978), de Randal Kleiser.
Nos tempos da Vaseline (1979), de José Miziara.
O bem dotado – O homem de Itu (1978), de José Miziara.
O exorcista (The exorcist, 1973), de William Friedkin.
Olho mágico do amor (1981), de José Antonio Garcia e Ícaro Martins.
Os paqueras (1969), de Reginaldo Faria.
Pecado horizontal (1982), de José Miziara.
Quando abunda não falta (1984), de Tony Mel.
Toda donzela tem um pai que é uma fera (1966), de Roberto Farias.
Todas as mulheres do mundo (1967), de Domingos de Oliveira.
Tubarão (Jaws, 1975), de Steven Spielberg.