



A pornochanchada: uma revolução sexual à brasileira¹

Luiz Paulo GOMES²
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ.

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o gênero brasileiro da pornochanchada como uma revolução sexual à brasileira. Isto é, uma cinematografia que, contextualizada na repressão cultural através da censura imposta pelo regime militar, pôde tratar da temática sexual e mesmo não falando abertamente sobre política, se posicionar politicamente frente à moral e aos bons costumes defendidos pela ditadura. Abre-se, dessa forma, a possibilidade para um gênero, outrora considerado alienado e alienante, ganhar um poder de contestação política, um status de algo contracultural.

Palavras-chave: pornochanchada, cinema brasileiro, contracultura.

Uma revolução sexual à brasileira

A pornochanchada, gênero cinematográfico que se iniciou no final da década de 1960, por muito tempo foi um tema de certa forma abjeto dentro da historiografia do cinema brasileiro. Entre seus críticos estavam tanto a ditadura militar, representando uma censura oficial, quanto a esquerda intelectualizada, representando uma espécie de censura ideológica. Atualmente, diversos estudos apontam um outro olhar sobre a pornochanchada. Dessa forma, o objetivo do presente artigo é pensar no gênero enquanto uma espécie de revolução sexual à brasileira, ou seja, uma cinematografia que, dentro do contexto de repressão cultural do regime militar, pôde tratar da temática sexual e mesmo sem falar diretamente de política, se posicionar politicamente contra à moral e bons costumes defendidos pela ditadura. Através dessa linha de pensamento, pode-se, então, problematizar a amplitude do conceito do que era a contracultura no Brasil, traçando paralelos com o gênero da pornochanchada, e pensar também no patrulhamento ideológico que a cultura de uma forma geral sofria pela própria esquerda durante a ditadura militar.

Um primeiro ponto de aproximação é em relação à própria definição do que é pornográfico e do que é contracultural. É interessante destacar, sobre a pornografia, a

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFF, email: luizgiban@gmail.com.



declaração atribuída ao juiz da Suprema Corte estadunidense, Potter Stewart, de 1954: “Eu não sei o que ela é, mas reconheço quando vejo uma”.³ Segundo Ken Goffman e Dan Joy⁴, poucos têm uma definição adequada e prática da contracultura, porém tem a certeza de que a reconhecem quando a vêem.

A contracultura brasileira

O termo contracultura foi popularizado no livro de Theodore Roszak, de 1969, *The Making of a Counter Culture*, no Brasil traduzido apenas como “A Contracultura”. Era um contexto onde o autor podia enxergar literalmente quais pessoas se encaixavam em sua concepção: eram contraculturalistas homens de cabelos e barba compridos, mulheres de cabelos longos e vestido de camponesa, ou em alguns casos com roupas muito semelhantes a dos homens anteriormente descritos. Imagetivamente, podemos visualizá-los como os protagonistas e a maioria dos figurantes do filme *Easy Rider*, realizado nos Estados Unidos, também no ano de 1969. Eram pessoas que representavam uma síntese do movimento hippie, dedicados a experiências com drogas que expandiam a consciência, ligados ao movimento da nova esquerda / pacifista, tendo como pano de fundo o conflito entre os Estados Unidos e o Vietnã no período. Para Roszak, aquela era uma revolta contra uma civilização alienante, mecanizada e excessivamente materialista, em prol de uma forma de vida mais natural, intuitiva, harmoniosa e generosa⁵.

Goffman e Joy avançam na problematização do termo contracultura, pois o contexto do qual falara Roszak foi substituído pelo que os autores chamam de “subculturas contraculturalmente afetadas”. Mesmo não sendo o objetivo do presente artigo avançar a fundo nessa questão, cabe explicar sucintamente que esta linha de raciocínio dá uma ampla abrangência ao termo da contracultura. Segundo o *Webster’s New World Dictionary*, a contracultura é “uma cultura com um estilo de vida que é oposto à cultura dominante”, já o *Dicionário Aurélio* a define como “uma cultura com valores e costumes colidentes com os da sociedade estabelecida”. Assim, há a

³ WILLIAMS, Linda. *Apud*. ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado das letras, 1996. P. 32.

⁴ GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. P. 47.

⁵ *Ibid.* P. 47.



possibilidade de grupos que se opõe ao pluralismo, ao aborto, ao racionalismo, à liberdade e à ciência, possam ver a si mesmo como contraculturais. Goffman e Joy⁶ rejeitam a definição de contracultura como simplesmente um estilo de vida que difere da cultura dominante. Para os autores, a essência da contracultura como um fenômeno histórico é caracterizado pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar a moral e as convenções da sociedade, sejam elas dominantes ou subculturais. Existiriam, então, três características fundamentais da contracultura: as contraculturas afirmam a precedência da individualidade acima de convenções sociais e restrições governamentais; as contraculturas desafiam o autoritarismo de forma óbvia, mas também de forma sutil; as contraculturas defendem mudanças individuais e sociais.

Como a maioria dos contraculturalistas crê na liberdade para divulgar o conteúdo de suas mentes e de sua imaginação, não se torna surpresa que as contraculturas normalmente sejam submetidas a algum grau de perseguição. O espírito antiautoritário, inerente à contracultura, se constitui como ameaça potencial a qualquer ordem estabelecida. Dentro do contexto brasileiro a partir de 1964, onde a presidência era exercida por uma ditadura militar, a ameaça à ordem e ao progresso se torna ainda mais latente.

Segundo Christopher Dunn⁷, a contracultura no Brasil não foi um movimento uníssono e coerente, mas um conjunto de atitudes, idéias e práticas que surgiram com a esquerda, posicionando-se contra a ditadura militar, mas que também apresentaram uma crítica às formas mais convencionais de ativismo político, como os disseminados pelo Partido Comunista Brasileiro. De acordo com o autor, com a imposição do AI-5 e seus reflexos na sociedade brasileira: fechamento do Congresso, suspensão do hábeas corpus, censura institucionalizada aos meios de comunicação; só havia três opções possíveis para os jovens que se opunham ao regime: aderir à luta armada, o exílio, ou “desbundar” e viver às margens da sociedade.

Tradicionalmente, a contracultura brasileira é associada a artistas como: na música, Caetano Veloso, Tom Zé, Gilberto Gil; nas artes plásticas, Hélio Oiticica e Lígia Clark; na poesia, Waly Salomão; no teatro, com o Teatro Oficina de José Celso; e no cinema, com o Cinema Novo de Glauber Rocha. A Tropicália pode ser considerado um gesto inaugural ao movimento da contracultura no Brasil. O que se iniciou como

⁶ *Ibid.* P. 48-49.

⁷ DUNN, Christopher. “Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 143-158, jul.-dez. 2008. P. 146.



uma instalação de Hélio Oiticica, em 1967, para a exposição Nova Objetividade Brasileira, estendeu-se para a música homônima de Caetano Veloso, de 1968, levando a um movimento que reuniu vários artistas que privilegiavam as experiências sensoriais e participativas⁸.

A Tropicália celebrava, de forma satírica e irreverente, tudo o que era “cafona” ou kitsch na cultura brasileira. A utilização de elementos kitsch por parte dos tropicalistas servia para contestar os padrões do “bom gosto” e a suposta seriedade da MPB de meados da década de 1960. Segundo Dunn⁹, tratava-se de um gesto de “populismo estético”, pois reconhecia que o público em geral consumia e via significado em produtos culturais criticados e menosprezados como datados e até mesmo alienados. Além disso, os tropicalistas incorporaram o kitsch como uma maneira de satirizar os valores sociais e políticos retrógrados retomados pelo regime militar.

Do mesmo modo que a Tropicália, enquanto movimento musical, em suas letras e performances não apresentava soluções, mas sim expunha as contradições da sociedade brasileira, a pornochanchada através da sátira, da paródia, representava uma classe média conservadora e hipócrita. Ambos esfregavam na cara da sociedade tradicional e do regime militar algo que eles não queriam ver, no caso específico da pornochanchada tratando principalmente da temática sexual, algo que se afastava da busca pelo zelo da moral e dos bons costumes.

Um erro comum aos dois movimentos é a minimização de que ambos só surgiram no Brasil, devido ao contexto repressivo da ditadura militar. Antônio Risério¹⁰ chama a atenção de que “a contracultura se expandiu no Brasil não por causa da ditadura, mas apesar da ditadura”. O underground foi um fenômeno universal, brotando sob os regimes políticos mais diversos. Já a pornochanchada também não pode ser reduzida como fruto da repressão. Muitas vezes foi dito que o fato de não se poder falar de política, nos mais variados meios de comunicação e nas artes, incluía-se o cinema, levou a se colocar o sexo como temática principal. Entretanto, esquece-se todo o contexto de revolução de costumes que se desenvolveu durante toda a década de 1960, explodindo em vários países durante o ano de 1968. A temática sexual estava presente nas narrativas cinematográficas de uma forma geral.

⁸ *Ibid.* P. 152.

⁹ *Idem.* “Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira”. São Paulo: Editora UNESP, 2009. P. 147.

¹⁰ RISÉRIO, Antonio. “Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil”. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. P. 26.



A pornochanchada como representação do sexo à brasileira

Segundo Nuno Cesar Abreu¹¹, desde meados da década de 1960, a produção cinematográfica brasileira passara a produzir uma linha de comédias que possuíam temas que tratavam do sexo e das relações amorosas. Eram películas, com um bom acabamento e bem recebidas pela crítica, como: *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) e os *Paqueras* (Reginaldo Farias, 1969). Filmes antenados com as demandas surgidas no campo do comportamento e dos costumes, que conseguiam um bom diálogo com um público, que incluía uma nova faixa de consumidores surgidos da onda dos movimentos jovens, intrinsecamente ligados à definição de contracultura, que explodiram durante a década de 1950: rock, pop, pop art, movimento hippie, movimentos contestatórios ao *establishment*, etc. Com a receptividade do público, houve um aumento no volume da produção e com isso o aparecimento de produtos não tão bem acabados. O que era comédia erótica ou comédia de costumes, passa a ser chamado de chanchada erótica ou neochanchada, denominação que só vai “evoluir” para pornochanchada, através da imprensa, por volta de 1973.

O gênero, considerado por Inimá Simões¹², uma espécie de “revolução sexual à brasileira”, reflete toda uma onda de permissividade e liberação dos costumes, com temas que de início se prendiam à paquera, às conquistas amorosas, à virgindade, ao adultério, à viúva disponível e fogosa. A pornochanchada usa as velhas anedotas picantes como inspiração para seus roteiros, que mesmo previsíveis, geram uma grande atração para o público. *Os Paqueras*, de Reginaldo Farias, serve como ótimo exemplo. É basicamente a narrativa das aventuras de dois conquistadores. Em determinado momento do filme, um deles é apanhado no flagra na cama pelo marido ciumento que está acompanhado da polícia. Ao saírem todos para a delegacia, na porta do edifício, o marido é eloqüentemente vaiado, já o conquistador, envolto em lençóis, é recebido com

¹¹ ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: Cinema e Classes Populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2006. P. 139-140.

¹² SIMÕES, Inimá. “Sexo à brasileira”. *ALCEU* v.8 – n. 15 – p. 185 a 195 – jul./dez. 2007. P. 186.



aplausos pela multidão que o carrega até o camburão. A reação da platéia é percebida diferentemente, dependendo da classe social que assistia ao filme. Segundo Inimá Simões, Paulo Emílio Salles Gomes, professor da USP, aconselhava seus alunos a ver um mesmo filme em regiões diferentes da cidade. No centro, nas salas de frequência popular, as expressões de duplo sentido, são percebidas de imediato e ovacionadas. Nas salas elegantes da Avenida Paulista, ou nos bairros de classe média alta, as mesmas situações são recebidas com grande constrangimento.

É interessante observar uma espécie de revista promocional, encontrada no acervo da Cinemateca do MAM¹³, que continha as informações técnicas e também valorizava a temática do filme *Adultério à Brasileira*, de Pedro Carlos Rovai. O material continha várias frases de publicidade ligadas à temática das relações amorosas: “Só os homens têm o direito de trair? As mulheres gostam de ser traídas? Quando a mulher sonha com outro homem estará cometendo adultério? No homem, será o adultério uma necessidade de afirmação? Na mulher, será o adultério uma procura de amor ou um ato de vingança? Vejam o adultério ao alcance de todos!” A película, dividida em três episódios, tratava o adultério em diferentes camadas sociais: na alta burguesia, na classe média e no operariado. A própria revista admite que o filme não se pretende como uma espécie de “compêndio sociológico”, levando a uma discussão maior sobre a traição em si, mas, por outro lado, garante “que sua projeção na tela vai divertir um bocado”.

Um ponto importante ressaltado por Simões é que a pornochanchada aboliu qualquer possível complicação relacionada ao sexo, ou o toque pesado que se abate sobre a produção de alguns países na época. Na Argentina, por exemplo, as atrizes representavam deusas impuras, com unhas transformadas em garras vermelhas, personagens que geravam tragédias familiares, fazendo a ligação da mulher sensual com o fogo do inferno. Na produção brasileira o pecado é o fracasso social, a solidão do feio, a incompetência em ganhar dinheiro, temáticas mais ligadas à modernização por que passava a sociedade brasileira. De acordo com o autor, um crítico de São Paulo da época disse que no caso do triângulo sexual brasileiro, os dois homens que disputam a mulher terminam por estabelecer um acordo para poderem partilhar da moça. Na mesma situação no cinema argentino, os dois homens acabariam na sarjeta e sem a mulher. E o

¹³ CINEMATECA do MAM, Acervo, Pasta 09264: *Adultério à Brasileira*.



mesmo no cinema hollywoodiano, os homens optariam pela amizade masculina e afastados da mulher¹⁴.

A pornochanchada foi um gênero cinematográfico brasileiro iniciado em 1969 que perdurou até meados da década de 1980. A nomeação foi dada pela crítica cinematográfica logo no início dos anos 1970 e contém um alto teor pejorativo, procurando assemelhar a comédia erótica de costumes realizada durante a década à chanchada dos anos 1940 e 1950, no sentido de serem filmes sem valor artístico, vulgares. Interessante notar que de acordo com a etimologia latina, *vulgos* significa multidão, povo. Assim, ao se declarar a vulgaridade de um filme, está apenas confirmando um *status* social e cultural e se diferenciando do restante da população, que aprecia esta pretensa vulgaridade¹⁵. A pornochanchada era estigmatizada pela ditadura regime militar, sendo, assim, perseguida pela censura. Além disso, era um gênero que desagradava a intelectualidade brasileira, a mesma que fazia oposição ao regime. O argumento mais comum para justificar o desinteresse e o alto grau de preconceito era a suposta precariedade técnica e estética dos filmes.

De acordo com Flávia Seligman¹⁶, o ciclo da pornochanchada herdou da chanchada a proximidade com um público popular através de histórias que abordassem, de forma jocosa, o cotidiano da classe média, incluindo também uma certa sexualização da sociedade que vinha a tona, por isso o prefixo “pornô” ao termo. Contudo, o prefixo em questão, de acordo com Nuno Cesar Abreu¹⁷, não pode ser lido como um acréscimo da pornografia no seu sentido mais transgressivo, mostrar as relações sexuais de modo explícito, por exemplo. Se a chanchada representou na tela uma certa ingenuidade maliciosa, a pornochanchada introduz intenções explícitas, mas ambas não deixam de ser crônica de costumes da sociedade.

Não levando em questão no presente ensaio a linha tênue existente entre erotismo e pornografia, Seligman divide a pornochanchada em duas fases: a *softcore* e a *hardcore*. A primeira privilegia a comédia, no caso, a comédia de costumes. Esta fase começou em 1969 e se estendeu até a metade da década de 1970, com boas bilheterias e contando com histórias interessantes, atores de sucesso na televisão e uma boa equipe

¹⁴ SIMÕES. *Op. cit.* P. 190.

¹⁵ BERNARDET, Jean-Claude. “A pornochanchada contra a *Contra Cultura*”. Opinião. RJ, 27 set. 1974, reproduzido em *Trajatória Crítica*. São Paulo: Polis, 1978. P. 180.

¹⁶ SELIGMAN, Flávia. “Risos, sarros e maiô de duas peças – a história do ciclo da pornochanchada”. In: *Sinopse. Revista de Cinema*. São Paulo: CINUSP n° 4 ano II, 2000. P. 74.

¹⁷ ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: Cinema e Classes Populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2006. P. 142.



de roteiristas, diretores e técnicos. A maior parte de sua produção se concentrou no Rio de Janeiro. Já a segunda fase, denominada *hardcore*, foi aquela produzida em sua maioria em São Paulo, na Boca do Lixo. É a fase onde a produção vai se tornar mais agressiva, com títulos e cenas cada vez mais ousadas. Com o processo de abertura política do final da década de 1970 e a entrada, através de mandatos judiciais, de produções de sexo explícito estrangeiros, a Boca do Lixo também vai produzir obras explícitas.

A pornochanchada patrulhada

As pornochanchadas colocavam, mesmo que de forma estereotipada, a temática sexual nas telas do cinema, deixando, segundo seus críticos, as questões políticas de lado. Por um lado, o gênero era considerado um atentado à moral e aos bons costumes, não agradando o governo militar. Por outro lado, era considerado alienante politicamente, desagradando a esquerda de uma forma geral. O que nos leva a pensar na questão do engajamento da arte. Isso é amplamente discutido na coletânea de depoimentos chamada “Patrulhas Ideológicas”, organizados por Carlos Alberto Pereira e Heloísa Buarque de Hollanda. O livro contém entrevistas com várias personalidades da esquerda brasileira, seja a esquerda “desbundada” ou mesmo aquela que participou da luta armada durante a ditadura militar. Toda a discussão se originou de uma entrevista de Cacá Diegues ao jornal Estado de São Paulo, 31 de agosto de 1978, intitulada “Cacá Diegues: por um cinema popular sem ideologias”. Já em 3 de setembro do mesmo ano, a entrevista é comprada pelo Jornal do Brasil, trocando somente o título e tornando-o mais contundente: “Uma denúncia das patrulhas ideológicas”, o que gerou uma grande repercussão na imprensa e nos meios intelectuais e artísticos. O ponto central que surge dentre as polêmicas levantadas pela entrevista de Cacá Diegues é em relação à liberdade de criação frente aos cerceamentos impostos pelos compromissos ideológicos.

O patrulhamento é a crítica da elite em relação aos filmes voltados para as massas, para as camadas mais populares. A declaração de Cacá Diegues servia como uma espécie de ação preventiva ao lançamento do filme *Chuvas de Verão*, já tendo em consideração as críticas recebidas por *Xica da Silva* e se preparando para aquelas que estariam por vir. Mesmo sem ser um realizador do gênero das pornochanchadas, a



preocupação do cineasta pode ser analisada em termos comparativos. A intelectualidade pregava a supervalorização de determinado produto cultural a partir de características que fechavam com posições políticas específicas.

Toda a discussão sobre as patrulhas ideológicas diz respeito, em parte, à necessidade de Cacá em botar o povo nas telas e nas salas. Mesmo apresentando estereótipos, os realizadores das pornochanchadas conseguiam o chamado “cinema nacional popular” pregado no depoimento de Cacá, ao levar a massa popular para as salas de cinema. Dessa forma, podemos constatar que esses diretores e produtores, que levaram a temática sexual para as telas, que foram duramente perseguidos pela censura oficial e também pela censura ideológica, foram talvez uma das classes artísticas brasileiras mais “patrulhadas”, carregando o estigma de terem acabado com o cinema nacional através de suas obras.

É interessante contextualizar essa discussão tomando como exemplo um artigo de Zuenir Ventura¹⁸ intitulado “Vazio Cultural”, publicado na revista “Visão”, em 1971. O ponto central é justamente uma crise da cultura brasileira ocasionada principalmente pelo Ato Institucional número 5 e pela censura, imposições do governo militar que não se dispusera a assistir passivamente à mobilização de setores expressivos da intelectualidade e da criação artística para a oposição política, encarando-os como possíveis focos de agitação e insubordinação. Há uma comparação com a efervescência criativa nos primeiros anos da década de 1960, interrompidos pela ditadura militar como descrito acima, com a emergência do que o autor chama de uma “cultura industrializada”, cada vez mais condicionada pelas leis de produção e pelo consumo, do que por um impulso criativo, fabricando, assim, produtos em série e não objetos únicos. Segundo o autor, o cinema “erraria perdido nos descaminhos do comercialismo a qualquer preço ou marginalismo solitário”. Não é difícil compreender que um desses cinemas apontados, não explicitamente por Zuenir, seja o cinema popular defendido pela pornochanchada.

De acordo com Pedro Carlos Rovai¹⁹, um dos precursores do gênero, a política oficial do governo militar considerava as comédias eróticas como parte de um plano subversivo para minar a moral e os bons costumes, destruindo os valores sociais; já a

¹⁸ VENTURA, Zuenir. “Vazio Cultural” In: GASPARI, Elío; BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa; VENTURA, Zuenir. *70/80 Cultura em trânsito – da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

¹⁹ ROVAI, Pedro Carlos. “O realizador Pedro Rovai”. In: *Sinopse. Revista de Cinema*. São Paulo: CINUSP n° 4 ano II, 2000. P. 87.



elite intelectual, em sua maioria, considerava os filmes como alienadores e que anestesiavam as massas. Era um caminho de dupla censura: a censura oficial e a censura ideológica.

Em depoimento a Jean-Claude Bernadet²⁰, Pedro Carlos Rovai critica o cinema brasileiro da década de 1970 delimitando-o ou a superproduções para competir com os filmes estrangeiros ou a adaptações de romances e tratando a ambos como desvinculados da realidade, omissos na procura de valores brasileiros, que não conseguem levar o público ao cinema. Desse modo, muitas das críticas feitas à pornochanchada por parte de distribuidores estrangeiros e por parte do que Rovai chama de “cinema oficial”, ou seja, ligado à Embrafilme, deve-se ao seu bom retorno de mercado. O gênero foi uma espécie de reflexo da sociedade brasileira, representando o seu machismo, suas piadas, sua atração pelas mulheres “boazudas”, o sexo como afirmação. E essas características, inerente a todas as classes sociais, seriam percebidas e de certa forma admitidas ou confirmadas, principalmente pelo público mais popular, de menor poder aquisitivo.

Em artigo para o jornal *O Globo*²¹, Pedro Carlos Rovai admite que a pornochanchada, em sua maioria, é moralista, inclusive castradora, extravasando machismos, a mulher como objeto e o sexo como pecado. Porém, conclui que o sucesso desses filmes se deve à repressão do sexo nas camadas populares, que assistem o gênero como uma espécie de libertação. No mesmo artigo Joaquim Pedro de Andrade e Luis Carlos Barreto também seguem em defesa da pornochanchada. Segundo Joaquim Pedro, “pornô” é o nome dado a um cinema feito pela classe média urbana para ela própria, onde as qualidades e defeitos da pornochanchada estão no próprio material a que retrata, ou seja, a própria classe média que é autora e consumidora desses filmes. Ao se posicionar contra o gênero, considerado por Joaquim Pedro uma “legítima manifestação da cultura brasileira”, posiciona-se contra o estado de coisas que molda essa classe média, que os filmes apenas retratam. Já Luis Carlos Barreto defende o gênero como comédia de costumes, onde o termo pornochanchada seria um depreciativo que atingiria toda a classe cinematográfica, dando a impressão que o cinema brasileiro é feito apenas de “pornôs”. Para ele, algumas das pornochanchadas são verdadeiras obras-primas, utilizando-se do filme *Ainda agarro esta vizinha* (1974), de Pedro Carlos Rovai, como

²⁰ BERNARDET, Jean-Claude. “A Chanchada É Nossa: E sem a pornochanchada, o cinema brasileiro teria 112 dias?”. *Jornal Movimento* – 26 de janeiro de 1976, n. 30. P. 19.

²¹ SILVA, Alberto. “Os cineastas debatem: A Pornochanchada: Saída ou túmulo do cinema brasileiro?” *O Globo*, 11 de março de 1976. P. 45.



exemplo. O problema estaria no próprio estereótipo que acompanha o gênero, pensamento fortemente ligado com a questão do patrulhamento ideológico, pois, segundo Barreto, se o filme de Rovai tivesse sido realizado por Fellini “todos diriam ser genial”.

O filme em questão é uma comédia que satiriza a vida carioca, através da penetração nas intimidades dos moradores de um edifício em Copacabana. Não há apelação para o sexo, apenas uma crônica da sociedade urbana da zona sul do Rio de Janeiro, sendo muito bem recebido pela crítica e pelo público. A narrativa, basicamente confinada dentro do prédio, mostra o protagonista, um implacável paquerador, que resolve investir na nova vizinha recém-chegada do interior, apaixonando-se por ela no final. Jean-Claude Bernardet²² compara *Ainda agarro esta vizinha* com o filme *Os Condenados*, adaptação da obra de Oswald de Andrade, que tem um bom nível de produção e fotografia, ótimos movimentos de câmera, apresentando-se como um filme de arte, que, entretanto, não ultrapassaria o nível “ornamental”, tornando-se o que o autor vai chamar de “cultura meramente decorativa”. O filme de Rovai teria seu mérito por se relacionar com um grande público, sem a falsa pretensão de se estabelecer como “cultura culta”. Segundo Bernardet, se a pornochanchada tem valores conservadores, os valores veiculados por *Os Condenados* e demais filmes históricos, louvados e incentivados pela ditadura militar, seriam ainda mais retrógrados, por ser um cinema onde nada é questionado.

José Carlos Avellar²³, dentro do contexto da pornochanchada, faz referência à exibição em Cannes de *As Flores das Mil e Uma Noites*, de Pier Paolo Pasolini. Após a sessão, houve um amplo debate sobre a “viciada hierarquia de valores, inconscientemente aceita pela maioria das pessoas”, onde se chegou a conclusão que o interesse pelo sexo é considerado inferior aos outros, uma espécie de demonstração de fraqueza. Segundo o crítico, ninguém acusaria o espectador de *O encouraçado Potemkin* de estar motivado por um simples interesse político, na tentativa de diminuir o real valor do filme. Entretanto, todos acusariam o espectador de um filme onde o sexo é representado de estar movido por um “mísero interesse sexual”, o que se torna ainda mais latente com um governo militar moralista e repressor, ou dentro da linha pretendida no presente artigo, também com uma esquerda patrulhadora.

²² BERNARDET, Jean-Claude. “A pornochanchada contra a *Contra Cultura*”. Opinião. RJ, 27 set. 1974, reproduzido em *Trajectoria Crítica*. São Paulo: Polis, 1978. P. 180.

²³ AVELLAR, José Carlos. “Conspiração e golpe de estado”, (recorte de jornal sem data ou referência), CINEMATECA DO MAM, Acervo, Pasta 20656: Pornochanchada.



Considerações finais

A pornochanchada é contracultural no sentido em que desagradou o governo militar, representando um cinema que atentava contra a moral e os bons costumes e ao projeto ufanista da construção da imagem do cidadão brasileiro. Mesmo quando a Embrafilme estava nas mãos dos cinemanovistas, não houve financiamento para as comédias eróticas. Em meio a um forte contexto de censura e repressão onde não havia a possibilidade de se tratar diretamente o sexo, como ferramenta transgressora, de transformação, o gênero, de modo indireto, através da sátira, revelou todo o conservadorismo da sociedade brasileira em relação ao sexo. Era uma maneira de se fazer a revolução sexual à brasileira, através de insinuações e paródias.

Traçando um paralelo com a contracultura brasileira “clássica”, o comercialismo da pornochanchada é comparável às aparições de Caetano Veloso no programa do Chacrinha ou mesmo a propaganda da Shell estrelada pelo grupo Os Mutantes. Dentro de toda uma complexidade de gênero que foi a pornochanchada, houve por trás da comédia e da insinuação da nudez um espaço para a crítica e para a contestação dos valores da sociedade brasileira.

Referências bibliográficas

ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: Cinema e Classes Populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2006. P.

AVELLAR, José Carlos. “Conspiração e golpe de estado”, (recorte de jornal sem data ou referência), CINEMATECA DO MAM, Acervo, Pasta 20656: Pornochanchada.

BERNARDET, Jean-Claude. “A Chanchada É Nossa: E sem a pornochanchada, o cinema brasileiro teria 112 dias?”. *Jornal Movimento* – 26 de janeiro de 1976, n. 30.

_____. “A pornochanchada contra a *Contra Cultura*”. Opinião. RJ, 27 set. 1974, reproduzido em *Trajectoria Crítica*. São Paulo: Polis, 1978.

CINEMATECA do MAM, Acervo, Pasta 09264: Adultério à Brasileira.



DUNN, Christopher. “Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 143-158, jul.-dez. 2008.

_____. “Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira”. São Paulo: Editora UNESP, 2009. P. 147.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

SILVA, Alberto. “Os cineastas debatem: A Pornochanchada: Saída ou túmulo do cinema brasileiro?”. *O Globo*, 11 de março de 1976.

RISÉRIO, Antonio. “Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil”. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005.

ROVAI, Pedro Carlos. “O realizador Pedro Rovai”. In: *Sinopse. Revista de Cinema*. São Paulo: CINUSP nº 4 ano II, 2000.

SELIGMAN, Flávia. “Risos, sarros e maiô de duas peças – a história do ciclo da pornochanchada”. In: *Sinopse. Revista de Cinema*. São Paulo: CINUSP nº 4 ano II, 2000.

SIMÕES, Inimá. “Sexo à brasileira”. *ALCEU* v.8 – n. 15 – p. 185 a 195 – jul./dez. 2007. P. 186.

VENTURA, Zuenir. “Vazio Cultural” In: GASPARI, Elio; BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa; VENTURA, Zuenir. *70/80 Cultura em trânsito – da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

WILLIANS, Linda. *Apud*. ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado das letras, 1996.