

**Cinema brasileiro:
política, transgressão e erotismo durante o regime militar (1964-1985)**

*Brazilian cinema:
politics, transgression and erotism during the military regime (1964-1985)*

Luís Geraldo ROCHA¹

Resumo

Amparado em revisão bibliográfica, o presente artigo discute as três principais vertentes que emergiram no cinema brasileiro durante as décadas de 1960 e 1970: o Cinema Novo, o Cinema Marginal e as comédias eróticas, popularmente conhecidas como “pornochanchadas”. Durante esse período, o Brasil passou por um golpe militar, que depôs o então Presidente João Goulart, e, conseqüentemente, instaurou uma ditadura no país, que perdurou por 21 anos (1964-1985). A partir desse enfoque, objetivou-se analisar como a produção cinematográfica brasileira inseriu-se dentro deste contexto, relacionando-se com o regime militar, ao mesmo tempo em que angariava conquistas no âmbito da técnica e da narrativa.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Cinema Novo. Cinema Marginal. Comédia erótica. Regime Militar.

Abstract

Based on a bibliographical review, this article discusses the three main trends that emerged in Brazilian cinema during the 1960s and 1970s: Cinema Novo, Cinema Marginal and erotic comedies, popularly known as "pornochanchadas". During this period, Brazil underwent a military coup, which deposed the then President João Goulart, and, consequently, established a dictatorship in the country that lasted for 21 years (1964-1985). Based on this approach, the objective was to analyze how the Brazilian cinematographic production was inserted within this context, relating with the military regime, at the same time in gaining conquests in the scope of the technique and the narrative.

Keywords: Brazilian cinema. Cinema Novo. Cinema Marginal; Erotic comedy. Military Regime.

¹ Mestrando em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) da Universidade Estadual Paulista, Campus de Bauru. E-mail: luis.geraldo21@hotmail.com

Introdução

O cinema brasileiro passou por grandes transformações entre o início dos anos 1960 e a década de 1970. Tais mudanças não ocorreram apenas nos âmbitos artísticos e técnicos, mas também na maneira como os filmes demonstravam a realidade brasileira. O principal marco dessa época é o movimento que ficou conhecido como Cinema Novo. Para muitos, o referido movimento torna-se a grande revolução deste campo. Seu auge ocorreu durante a segunda metade dos anos 1960. O Cinema Novo possui como principal característica o intenso apelo político. O apogeu da produção destas obras é produzido nos dois primeiros governos ditatoriais: Castelo Branco e Costa e Silva (1964-1969), sendo que o governo de Castelo Brando, segundo Thomas Skidmore (1988, p.90) representa a fase mais branda do período especificado.

Em seu início, o movimento era centrado principalmente no Rio de Janeiro e liderado pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos. Posteriormente, o porta-voz do movimento passou a ser o cineasta baiano Glauber Rocha. O objetivo do Cinema Novo, segundo Alberto Silva (1975, p.17) era “realizar cinema com poucos recursos, que discutisse a realidade nacional sob uma ótica própria, utilizando uma linguagem inequivocamente escrita por brasileiros e fixando na tela a nossa paisagem física e humana”. Contrapondo-se ao esquema industrial de cinema produzido em São Paulo e pautado por um intenso nacionalismo, os filmes cinemanovistas propunham-se a retratar o subdesenvolvimento do país, resgatando a tradição regionalista da literatura dos anos 1930. Entretanto, esse esquema mostrou-se adverso. A produção desses filmes não atingia o grande público. Para Alexandre Figueirôa (2004, p.24), “as deficiências técnicas e imprecisões da narrativa foram o principal motivo para o movimento não cativar o público. O autor ainda afirma que os diretores conheciam mal os problemas dos quais queriam falar e dispunham de meios de produção (recursos financeiros, equipamentos etc) precários. Além disso, os cineastas estavam engajados num caminho intelectual que levava os filmes a apresentar uma problemática social que o espectador médio brasileiro não estava habituado a ver na tela. Conseqüentemente, o retorno

financeiro era pouco, o que inviabilizava a produção de novos filmes do movimento”. Com isso, em meados da década de 1960, os diretores cinemanovistas se viram em uma situação em que tiveram que repensar o conceito de inserção de seus filmes no cinema industrial. É criada, em 1965, a produtora Difilm, para penetrar no circuito exibidor.

Apesar do imenso prestígio que o Cinema Novo angariava pelos festivais de cinema mundo afora, o movimento não conseguiu sustentar-se por muito tempo, chegando ao fim na década de 1960. A falta de interesse do público pelos filmes e o Ato Institucional Nº 5, promulgado em 5 de dezembro de 1968, que tolheu as liberdades individuais da classe artística, impediu os diretores cinemanovistas de continuarem dirigindo filmes com temáticas políticas.

A criação de dois órgãos estatais reguladores da atividade cinematográfica no país contribuem para a derrocada do Cinema Novo. O Instituto Nacional de Cinema (INC), criado em 1966 e, posteriormente a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), criada em 1969. Ambas as empresas tornam-se o carro-chefe do projeto que conduziria a maior parte da atividade cinematográfica do país nas décadas seguintes. Ramos (1987, p.410) lembra que o INC tinha como meta a imersão do cinema brasileiro no mercado, apontando para uma incipiente industrialização em duas frentes: estímulo à produção, principalmente marcada pelo nacionalismo e o contato com empresas distribuidoras estrangeiras. O Instituto Nacional de Cinema é associado em 1969 à Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme). De acordo com Tunico Amancio (2000, p.23), a finalidade da Embrafilme constituía-se no “fomento da produção nacional, através de financiamentos e apoio na distribuição dos filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais e científicos [...] podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade. No plano econômico-financeiro, a entidade foi resultado da acumulação de verba em favor do cinema brasileiro, por força da lei, recolhida de percentual de imposto de renda devido à remessa de lucros das companhias internacionais”.

Paralelamente ao final do Cinema Novo, surge em São Paulo, o ciclo que ficou conhecido como Boca do Lixo. Localizada na região central da capital paulista. Ponto

estratégico por se localizar próximo à Estação da Luz, muitas produtoras e distribuidoras acabaram se instalando no local. Nos anos 1960, mais especificamente na Rua do Triunfo, uma enorme gama de intelectuais e aspirantes a cineastas começaram a frequentar o local, iniciando um processo de criação de filmes de baixo orçamento, de forma rápida e com elementos interligados às classes mais populares da sociedade. O objetivo dessa nova safra de filmes, segundo Nuno César de Abreu (2006, p.27) era “produzir um cinema que obtivesse êxito de público”. A fórmula se mostra eficiente e, em pouco tempo os filmes provenientes da Boca do Lixo conseguem conquistar uma grande parcela de público, pois uniam a comédia e o erotismo, em uma fórmula que mostrou-se eficaz no que tange ao relacionamento do público com o cinema brasileiro.

É finalidade deste artigo realizar uma revisão histórica acerca do período do cinema brasileiro das décadas de 1960 e 1970. Época profundamente marcada pelo advento de conquistas narrativas e estéticas dos filmes nacionais e de um diálogo com o público pouco profícuo. Esse diálogo foi reconquistado quando as produções abriram mão da autoria e do esteticismo altamente minucioso do Cinema Novo para ceder espaço a filmes com menos acabamento técnico e com abordagens temáticas populares, como a comédia e o erotismo. Também buscou-se identificar as condições de produção da cinematografia brasileira no período especificado, a fim de elucidar a maneira pela qual o cinema no Brasil, produzido dentro desse período de tempo, dialogava com o regime militar, no que tange às suas prática de produção e a ideologia contida nessas obras.

A época dos estúdios do cinema brasileiro: Atlântida Cinematográfica e Companhia Cinematográfica Vera Cruz

O cinema brasileiro da primeira metade do século XX foi marcado pela atuação de duas companhias cinematográficas. A primeira era a carioca Atlântida Cinematográfica, que tinha como característica primordial comédias musicais carnavalescas estreladas principalmente pelos comediantes Oscarito e Grande Otelo. Sua linguagem mais acessível e sua logística de distribuição tornaram o gênero popular.

O segundo era a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, com sede em São Paulo. Seus filmes se caracterizaram pelo padrão narrativo-dramático, realizado em Hollywood, e pelos altos orçamentos. Entretanto, em meio a esse cenário, ambos os estúdios passaram a enfrentar percalços, conforme afirma o cineasta Glauber Rocha em *Revolução do Cinema Novo* (2003):

A década de 50 foi a mais complexa na história do cinema brasileiro. [...] Sobraram os técnicos estrangeiros [...] ficando aqui, de maior importância, apenas o fotógrafo Chick Fowle, 1950 foi a estação que frutificou personalidades como Abílio Pereira de Almeida, Fernando de Barros, Flávio Tambellini, Plínio Garcia Sanchez, Rubem Biáfora; marcou a ascensão de Oswaldo Masaini e Hebert Richers; permitiu a entrada de Sacha Gordine [...] solidificou a chanchada nas bandeiras de Oscarito, Ankito Grande Otelo, Macedo, Burle, Manga, Tanko. Tempos duros, de falências, roubos, intrigas e mediocridade. (ROCHA, 2003, p. 71).

É importante observar o tom crítico de Glauber Rocha, ao comentar sobre os dois estúdios que comandavam a produção cinematográfica do Brasil na década de 1950. As produções das companhias eram alvo de severas condenações dos setores intelectualizados da sociedade. No caso da Atlântida, fundada em 1941 por Moacyr Fenelon (1903-1953) eram comuns acusações de que as chanchadas careciam de qualidade técnica, possuíam roteiros banais e superficiais e da ausência de formação de seus atores para atuar no cinema. (LEITE, 2005, p.73). Em relação à Vera Cruz, as críticas se enviesavam pelo caminho da negação de uma suposta falta de elementos brasileiros em tais filmes. Também era criticado o alto valor que o estúdio de Franco Zampari dispunha para a realização de seus filmes e a importação de mão-de-obra estrangeira – desde técnicos a diretores – o que, segundo, a crítica, acabava por imprimir uma visão inverossímil da realidade brasileira. Descaracterizando o cinema nacional, as críticas analisavam os filmes da Vera Cruz muito mais assemelhados ao cinema europeu do que o brasileiro. (CATANI, 1987, p.215).

Entretanto, é possível identificar, em revisões históricas de críticos de cinema atuais, o resgate da importância dos estúdios da Atlântida e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O crítico Ely Azeredo, no ensaio “A Atlântida e a

chanchada”², trabalha uma nova perspectiva sobre a produção do estúdio carioca e sua importância para a construção do cinema brasileiro:

A Atlântida manteve plateias fiéis ao cinema brasileiro, com grau de adesão jamais visto antes. Nesse período, nenhuma estrela de Hollywood ameahou, aqui, o número de ingressos vendidos pela dupla casa, Oscarito e Grande Otelo. Na virada para os anos 1960, a chanchada entrou em crise, e, com ela, o estúdio que encerrou suas atividades em 1962. O gênero se extingue como produção, mas não desaparece do imaginário brasileiro. (AZEREDO, 2009, p.375-376).

Neste mesmo texto, o crítico coloca a Atlântida como sobrevivente dos tempos pioneiros do cinema nacional, ressaltando sua popularidade perante o público e defendendo a chanchada como o gênero cinematográfico brasileiro por excelência. “Os críticos estavam cobertos de razão quando combatiam o pauperismo técnico e narrativo das chanchadas. Mas faltou visão para observar que aquele humor frequentemente grosso e macaqueador de filmes importados (este o caso de *Nem Sansão, nem Dalila, Matar ou Correr*) correspondia um processo de sobrevivência não muito inventivo, mas legítimo, em um mercado cultural colonizado”. (AZEREDO, 2009, p.377)

Em uma linha de pensamento análoga, a crítica de cinema e pesquisadora Andrea Ormond (2016), também realiza um importante resgate histórico sobre a Vera Cruz, afirmando:

Grande parte das críticas à Vera Cruz merece desconfiança, pois não passam de teimosia subdesenvolvida, recalque ideológico de provincianos orgulhosos. Mas cabe dizer que, excessivamente concentrada em São Paulo, a companhia ignorava que a civilização brasileira vibrava no Rio de Janeiro, capital da República. Se até hoje contornar o Rio – em busca de contato direto com o país – é tarefa difícil, que dirá nos áureos anos 1950, quando a influência carioca reinava absoluta. (ORMOND, 2016, p.46).

² Publicado em *Olhar Crítico: 50 anos de cinema brasileiro* (Instituto Moreira Salles). O texto é adaptado das matérias “Uma Atlântida que não submerge”, publicado no *Jornal do Brasil* em 2002 e “Os anos virgens do cinema brasileiro”, publicado em *O Globo*, em 1990.

A autora continua sua crítica aos algozes do projeto cinematográfica da Vera Cruz defendendo que “a utopia da fábrica de filmes era aspiração legítima de um país que se sofisticava. Sua localização nas franjas da capital paulista indicava o óbvio de que aquela geração, rica e afluyente, trazia consigo vontade de afirmação, de apuro estético em sintonia com o resto do mundo. Quebrados em dívidas, o sonho desmoronou. Porém sobrevive um mito a ser abraçado sem mágoas e com encanto”. (ORMOND, 2016, p.46).

O Cinema Novo: radicalização estética e narrativa

O horizonte cinematográfico brasileiro iniciaria uma transformação, com a realização de dois congressos de cinema, no Rio de Janeiro e em São Paulo, respectivamente nos anos de 1952 e 1953. O crítico de cinema e cineasta Alex Viany (1993) defende que “os ecos de uma renovação no cenário cinematográfico brasileiro começaram a ser ouvidos nesses congressos, quando um grupo de jovens aspirantes a cineastas desfechou uma ofensiva em duas frentes: a primeira contra o cosmopolitismo oco de produções pretensiosas da Vera Cruz – que, segundo os presentes nos debates ocorridos nos congressos já estavam obsoletas, segundo os próprios futuros cineastas - e, outra, contra as desleixadas comédias musicais”.

Ainda lembrando a envergadura revolucionária presentes na década de 1950, Figuerôa (2004), afirma que o que contribuiu para um novo projeto cinematográfico do cinema brasileiro foi “a situação social e política do Brasil no início da década de 1960, na qual o Brasil distinguia-se de outros países não-socialistas por seu processo político, que fazia crer aos observadores a iminência da tomada de uma via pré-revolucionária. Essa situação impulsionou intelectuais e artistas de esquerda a engajaram-se no projeto de transformação social. No cinema, um grupo de jovens lançou-se na realização com objetivo de dotar o cinema brasileiro de uma linguagem estética ancorada na realidade social e cultural do país”.

O principal resultado desses congressos é o lançamento de *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos³. Filme com forte influência do movimento neorrealista italiano e que realiza uma contundente crítica aos valores sociais da época. Sidney Ferreira Leite (2005) aponta a importância do filme:

[...] *Rio 40 Graus* foi a produção mais emblemática desse período, porque, entre outras qualidades, conseguiu sintetizar as diversas propostas de renovação do cinema nacional. Ele pode ser caracterizado como um divisor de águas no cinema brasileiro. A película foi [...] produzida por uma cooperativa que reuniu atores, técnicos e o diretor, e lançadas no cinema em 1955. O diretor desenvolveu paralelamente às atividades cinematográficas, intenso engajamento político, escrevendo artigos na revista Fundamentos, periódico que reunia intelectuais comunistas, e participando de congressos que se realizaram no país sobre cinema nacional. (LEITE, 2005, p. 94. Grifo do autor).

Dessa forma, tem início uma nova fase do cinema brasileiro. Os diretores passariam a preocupar-se em desenvolver uma linguagem moderna, ao mesmo tempo em que conferiam um tratamento mais realista ao conteúdo dos filmes, preocupando-se sobremaneira com problemas sociais do Brasil⁴. Fernão Ramos (1987) reitera esse pensamento ao afirmar que, “na primeira metade da década de 1960, o “remoto” e o “ensolarado” irão impregnar completamente o novo cinema brasileiro, tornando-se universo ficcional de suas principais realizações. A terra distante e arrasadora, filmada de maneira primitiva - tendo como principais personagens seres humanos que vivem em condições precárias, detentores de uma cultura própria – vai-se tornar a matéria-prima inspiradora da nova geração que surgia no Brasil”.

Viany (1993) nota que esse cenário seria favorecido “em primeiro lugar, pela própria transformação radical pela qual vinha passando o cinema nos últimos anos, em

³ Enquanto isso, a Atlântida começa a sofrer com a perda de grande parte de seus astros para a televisão e o desgaste da fórmula “chanchadesca”. O estúdio encerra suas atividades em 1962. A Vera Cruz enfrenta a má gestão que culminou em uma grave crise financeira no estúdio e na infrutífera associação com as distribuidoras norte-americanas Columbia Pictures, chegando ao fim em 1954.

⁴ Essa nova maneira de se produzir cinema ficou conhecida pela frase “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, de autoria do cineasta Paulo César Saraceni, em oposição à maneira industrial com que os novos diretores encaravam a produção de um filme.

plano mundial. A falência da velha Hollywood, a predominância da produção independente e o aparecimento de surtos renovadores na Argentina, no Canadá, em Cuba e na França”.

O Cinema Novo tem início com *Rio, 40 Graus*, lançado em 1955, mas é somente no início da década de 1960 que o movimento iria caracterizar-se por uma gama de produções inovadoras para a filmografia nacional, marcada por um forte discurso ideológico e pela contundente crítica à alienação das classes populares. Diretores como Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Glauber Rocha iriam se destacar com seus filmes.

Para o Ramos (1987), “o Cinema Novo possui discursos ideológicos e obras marcantes com traços estruturais comuns entre si. Tais características sofreriam mudanças no decorrer na década à medida que a realidade ao qual o movimento estava inserido se modificava. O deslocamento dos diversos elementos ideológicos iriam se estabelecer fortemente no conjunto de filmes pertencentes a cada uma dessas três fases” (RAMOS, 1987, p. 347).

O ápice do Cinema Novo ocorre em 1964, com o lançamento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. O filme concorreu à Palma de Ouro no Festival de Cannes do mesmo ano e recebeu críticas positivas no Brasil e na Europa. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, o movimento cinemanovista começa a ressentir-se no fechamento do país com o AI-5⁵, editado em dezembro de 1968, que tolheu todas as liberdades individuais do país. O Cinema Novo, que possui temática eminentemente política, passou a sofrer uma série de perseguições que atingiram a produção e a distribuição de suas obras.

⁵ O escritor Elio Gaspari comenta a implantação do Ato Institucional Nº 5 em sua obra *A Ditadura Encurralada* (2002): [...] Gama e Silva anunciou diante das câmeras da TV o texto do Ato Institucional nº 5. Pela primeira vez desde 1937, e pela quinta vez na História do Brasil, o Congresso era fechado por tempo indeterminado. O Ato era uma reedição dos conceitos trazidos para o léxico político de 1964. Restabeleciam-se as demissões sumárias, cassações de mandatos, suspensões de direitos políticos. Além disso, suspendiam-se as franquias constitucionais da liberdade de expressão e de reunião. Um artigo permitia que se proibisse ao cidadão o exercício de sua profissão. Outro patrocinava o confisco de bens. Pedro Aleixo queixara-se de que pouco restava da Constituição, pois o AI-5 de Gama e Silva ultrapassava de muito a essência ditatorial do AI-1: o que restasse, caso incomodasse, podia ser mudado pelo Presidente da República, como ele bem entendesse. Quando o locutor da agência nacional terminou de ler o artigo 12 do ato e se desfez a rede nacional de rádio e televisão, os ministros abraçaram-se. (GASPARI, 2002, p.340).

O governo militar cria em 1969 a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme) que objetivava solucionar uma série de problemas nesta área no país, segundo Amancio (2000):

A distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais e científicos [...] podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade. No plano econômico-financeiro, a entidade é resultado da acumulação de verba em favor do cinema brasileiro, por força da lei, recolhida de percentual de imposto de renda devido a remessa de lucros das companhias internacionais. (AMANCIO, 2000, p. 23).

O Cinema Marginal: retrato de um Brasil imerso na censura e na repressão

Paralelamente ao enfraquecimento do Cinema Novo, um novo tipo de movimento surge, denominado Cinema Marginal, que possuía as seguintes características, de acordo com José (2007):

Dava voz a personagens totalmente desestruturados que se encontravam à margem da sociedade, porque, para além da militância política existiam as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados. Era a estética do grotesco, onde o *kitsch*, o burlesco, as imagens sujas e desfocadas predominavam. Histórias estranhas, com personagens estranhos, anti-heróis da realidade brasileira, como o Bandido da Luz Vermelha, marginal que realmente aterrorizou a cidade de São Paulo na época; Lula, o adolescente baiano que não fazia nada, mas era amigo de Glauber Rocha e queria ser cineasta (*Meteorango kid, o herói intergalático*, de André Luiz Oliveira/1969), ou Sonia Silk, “a fera oxigenada”, rainha do *trottoir* na Rua Prado Jr., em Copacabana, que sonhava em ser cantora de rádio (*Copacabana mon amour*, de Rogério Sganzerla, 1970). E, a cada obra, surgia um novo universo, repletos de seres bizarros e monstruosos. (JOSÉ, 2007, p.259. Grifo do autor).

Essas características marcantes presentes nos filmes do Cinema Marginal, eram constituídas como uma resposta dos cineastas atuantes do período para o AI-5. Frente a

um país com um radical processo de tolhimento das liberdades individuais, tais cineastas passaram a encarar o Brasil em que viviam pela seguinte tônica: “viver no Brasil era encarar a tortura, a agonia, o tempo como sangrar. O passado é ruína, a redenção futuro, um ponto de fuga ilusório”. (XAVIER, 2001, p.76).

O autor ainda lembra que o Cinema Marginal ultrapassou de forma exponencial a “Estética da Fome”, idealizada pelo Cinema Novo, principalmente nas produções de Glauber Rocha. A “Estética da Fome⁶” era uma maneira de expressar os problemas sociais do Brasil de maneira violenta. A violência sugerida surgia em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, quando o sofrimento da miséria era retratado por intermédio da violência física no sertão nordestino. O autor apresenta a “Estética do Lixo” como a subversão dos padrões de produção tradicionais, ao questionar a elitização do Cinema Novo. Os filmes provenientes do Cinema Marginal priorizavam a produção de um modelo de filme pobre, rejeitando o cinema bem feito e realizando seus filmes a partir da sujeira do lixo industrial despejado nos países subdesenvolvidos pelo países de Primeiro Mundo. Dessa forma, o referido movimento assumia a posição de colonizado do cinema brasileiro e

⁶ Tese-manifesto de Glauber Rocha, “Uma Estética da Fome”, apresentado em janeiro de 1965, na retrospectiva organizada na Resenha do Cinema latino-americano, em Gênova. Xavier (1983) define os aspectos gerais abordados por Glauber nesta tese: “Da fome. A estética. A preposição ‘da’, ao contrário da preposição ‘sobre’, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o Cinema Novo do início dos anos 1960 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias ao modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva (‘somos subdesenvolvidos’) ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo ‘somos subdesenvolvidos’). *A estética da fome* faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática. (XAVIER, 1983, p.9. Grifo do autor). A “Estética da fome” é a forma do diretor interpretar o subdesenvolvimento do Brasil por meio do cinema. Segundo a tese, os males sociais que afligem o país são produtos da exploração de nossos colonizadores. Para denunciar essa herança, os filmes do Cinema Novo se pautariam em explorar a miséria e a fome por intermédio da violência. Segundo Glauber, a miséria, exposta em nossa civilização, não pode ser revelada como espetáculo e sim através do horror de uma cultura que sofre e demonstra sua amargura visualmente. Glauber Rocha expõe esta miséria, produzida pelos estrangeiros colonizadores, como um fenômeno social que dialoga com seus espectadores, diferentemente dos demais filmes, que a retratam como espetáculo e exotismo saboreando-a como diversão e entretenimento. Glauber produz em seus filmes um sabor amargo da miséria demonstrada pela violência.

defendia a tese de que o cinema nacional só poderia ser realizado a partir de fragmentos desse lixo industrial proveniente dos países desenvolvidos. Consequentemente, os programas radiofônicos, os filmes de ficção científica, as manchetes de jornais sensacionalistas e a chanchada brasileira eram elementos a serem trabalhados em tais filmes para a construção de uma estética própria:

A estética do lixo é uma radicalização da estética da fome, é uma recusa da reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado. Dela resultam filmes que, em média, talvez sejam muito datados, sintomas de uma época, mas nessa atmosfera exasperada também se engendra uma poética mais densa, em que a agressividade é ironia mais elaborada e se articula a um metacinema mais rigoroso. (XAVIER, 2001, p.76-77).

O marco inicial do movimento pode ser dividido em dois filmes, lançados no ano de 1967 que utilizaram a “Estética do Lixo”. O primeiro é *Cara a Cara*, dirigido por Júlio Bressane e o segundo *A Margem*, de Ozualdo Candeias. Entretanto, foi somente no ano seguinte, em que Rogério Sganzerla dirigiu *O Bandido da Luz Vermelha*, o Cinema Marginal ganhou notoriedade. Para Ramos (1987):

Filmado na Boca do Lixo (dentro de um estilo em “transe”, que lembra por diversas vezes a câmera de Glauber), o *Bandido da Luz Vermelha* ainda possui traços da produção do Cinema Novo que gira em torno da representação alegórico do Brasil e de sua história. No entanto, a forte presença do universo urbano, da sociedade de consumo e do lixo industrial gerado por essa sociedade, marca uma nítida diferença. O abandono da ética cinemanovista e o aproveitamento, a partir daí, do cafonismo e do kitsch, acentuando a degradação dos personagens, incidem igualmente nessa direção. Na “representação do Brasil” o universo político é explorado para acentuar o grotesco distante de uma visão global do social. O filme é inteiramente elaborado, inclusive em sua forma narrativa, a partir de restos da produção industrial da cultura de massas. A ausência de formas narrativas populares, como motivo para a fragmentação da linguagem, permite a adequação da narrativa de *O Bandido da Luz Vermelha* ao universo do lixo urbano da sociedade de consumo. O Brasil que emerge dos fragmentos desse filme já é um país completamente distinto daquele que surge nas alegorias do Cinema Novo. (RAMOS, 1987, p.381).

De acordo com Nuno César de Abreu (2006), essa nova geração de cineastas visava, com os filmes do Cinema Marginal, “realizar um cinema com a perspectiva de convivência com o mercado e romper com a linguagem elitista e europeia do Cinema Novo”. É com esses ideais que cineastas como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias, Neville D’Almeida, Carlos Reichenbach, Andréa Tonacci e João Callegaro irão dar a tônica ao Cinema Marginal no final da década de 1960 e início dos anos 1970. O Cinema Marginal teve vida efêmera, chegando ao fim no ano de 1973. Após inúmeras perseguições políticas a diversos cineastas do movimento, que decidiram partir para o exílio.

A pornochanchada entra em cena

As transformações ocorridas no cinema brasileiro na década de 1960 finalizaram-se com o advento de um novo tipo de produção no horizonte da cinematografia brasileira: as comédias eróticas. Seu primeiro exemplar surgiu em 1969, com *Os Paqueras*, dirigido por Reginaldo Faria. Esses novos filmes caracterizavam-se principalmente pela ausência de discussões políticas e pela retratação da vida urbana brasileira, dando ênfase ao erotismo. Para Abreu (2006, p.40), o êxito comercial desse gênero, que pode receber a denominação formal de “comédia erótica”, se desenvolveu pelo fato de que tais filmes eram voltados para o “entretenimento das classes populares e realizado por pessoal egresso dessa mesma classe”. O autor delimita o aparecimento da comédia erótica e sua repercussão:

O impulso da Boca do Lixo em direção à produção de filmes com temas “eróticos” teve forte influência de duas comédias que haviam alcançado grande êxito de mercado, gerando uma forte onda na produção *mainstream* (por oposição a “marginal”): *Os paqueras* (1969), primeiro trabalho de direção de Reginaldo Faria, e *Memórias de um gigolô* (1970), dirigido pelo veterano Alberto Pieralisse, com atuação e produção de Jece Valadão. Esses filmes, juntamente com *Adultério à brasileira* (1969), filme em três episódios dirigidos por Pedro Carlos Rovai, em São Paulo, podem ser considerados

fundadores de um “gênero”. Exemplares típicos das comédias eróticas misturavam ingenuidade e malícia, “os dilemas do dar e do comer”, segundo os chavões contestadores (juventude/liberdade *versus* conservadorismo/repressão) no campo do comportamento dos anos 1960 e 1970. [...]. (ABREU, 2006, p.43-44. Grifo do autor).

A partir da segunda metade da década de 1970, o gênero recebeu a alcunha de “pornochanchada”. Os produtores das comédias eróticas foram “identificados pela mídia (e assim passaram para a história) por meio dessa denominação que acabou se estabelecendo, gerando um recorte depreciativo, intolerante e preconceituoso para refletir tanto um foco apelativo de exploração da nudez e do erotismo, como um produto mal realizado, um cinema medíocre. Pelo fato de ser uma produção que ocorria à margem da maioria dos enfoques culturais (acadêmicos, de vanguarda, da mídia etc)”. (ABREU, 2006, p.21-22). O autor continua sua exploração do tema, identificando as figuras que se contrapunham aos produtos “cômico-eróticos”:

Para seus críticos (as elites financeiras, política e intelectual, por assim dizer) e detratores (a imprensa, setores do cinema “culto, por assim dizer), as produções da Boca do Lixo trabalhavam em sentido contrário, denegrindo a imagem positiva do cinema brasileiro que se procurava constituir. Uma aparente contradição, já que o sucesso de público obtido pelos filmes da Boca, sobretudo junto às classes populares, era seu melhor avalista. (ABREU, 2006, p.21-22).

Paralelamente, o regime militar ampliou a intervenção estatal na atividade cinematográfica nacional por intermédio da criação da Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme) em 1969. O órgão se constituiu como uma espécie de continuação das funções do Instituto Nacional de Cinema (INC), fundado em 1966. A Embrafilme era uma corporação de “economia mista, que objetivava a promoção e a distribuição de filmes no exterior, em cooperação com o próprio INC. Sendo que 70% de seu capital social eram subscritos pela União, representada pelo MEC, e o restante proveniente de entidades de direito público e privado. No plano econômico-financeiro foi agraciada com o montante do imposto retido sobre o lucro das companhias internacionais”. (AMANCIO, 2007, p.23).

A Embrafilme serviu como um forte estímulo à produção de comédias eróticas, por meio de seu esquema de produção e co-produção. Segundo o levantamento presente na obra *Artes e manhas da Embrafilme: cinema brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*, de Tunico Amancio, vinte comédias eróticas, entre 1970 e 1974, foram produzidas por meio de financiamento estatal. A reserva de mercado instituiu-se como outro fator que estabeleceu profunda relação entre o pólo estatal e os filmes da “Boca do Lixo”. Essa reserva “atendia aos interesses de um projeto nacionalista do governo militar, complementados por recursos financeiros destinados diretamente à produção pelo sistema de financiamento” (AMANCIO, 2007, p.176). A empresa garantia quota de distribuição às produções brasileiras em detrimento de filmes estrangeiros, especialmente do cinema norte-americano. Esta medida protecionista alavancou a distribuição das comédias eróticas no período especificado, o que auxiliou no sucesso alcançado pelo gênero.

Embora as temáticas abordadas por esses filmes fossem contrárias ao discurso moralista do regime militar, o bom relacionamento de seus produtores e as instâncias governamentais detentoras do poder, é explicado por Laurent Desbois (2016) a partir de três pilares que se inter-relacionam. O primeiro deles é o fato de que os “filmes da Boca do Lixo não eram obras contestadoras ou metafóricas como as do Cinema Novo. O segundo se apoiava no fato de que era preciso seguir as tendências do momento, pois a partir de 1969, ano “erótico”, o sexo se espalhou pelas telas do mundo inteiro e o Brasil deixou entrar vários filmes estrangeiros, bastante taxados. Quanto mais espectadores, mais dinheiro arrecadado. Por fim, o autor argumenta que esses filmes serviam a ditadura ao mostrar que ela era liberal, pois não proibia aquele tipo de cinema, contrabalançando a lavagem cerebral da propaganda oficial da televisão”. (DEBOUIS, 2016, p.250-251).

A produção destes filmes acelerou-se durante todos os anos 1970 e permaneceu com as mesmas características até o último governo militar entre 1979 e 1984, do Presidente João Batista de Oliveira Figueiredo. Nesta fase a distensão política acelerou-se e as comédias eróticas paulatinamente deram lugar ao cinema pornográfico. Freitas (2004) lembra que “a abertura política trouxe mais liberalização de costumes e as

gerações seguintes não eram como as de outrora, que buscava se reconhecer como seres eróticos do cinema. Além disso, a Embrafilme perde força política, abrindo flancos para desobediência à lei de obrigatoriedade de exibição de produções brasileiras por pressão das distribuidoras internacionais. Por fim, o que decretou a falência desse tipo de produção foi o esgotamento da fórmula erotismo produção barata-público numeroso”.

Conclusão

Ao final da análise realizada por este artigo pode-se chegar às seguintes conclusões. O cinema brasileiro que floresceu durante as décadas de 1960 e 1970 esteve inserido em um contexto de profundas transformações na esfera sócio-política do país. O Cinema Novo, primeiro conjunto de filmes do qual este artigo concentrou-se possuía uma proposta de inovar a fórmula estética e narrativa padrão, utilizada pelos filmes nacionais até aquele presente momento. Somado a isso, o movimento tinha como característica primordial o intenso apelo político, discutindo e denunciando as mazelas sociais do Brasil e, posteriormente, o regime militar. A linguagem hermética do Cinema Novo não conseguiu conquistar o grande público, ficando restrito ao círculo de intelectuais dos quais dele fazia parte. Em 13 de dezembro de 1968, o regime militar decreta o Ato Institucional Nº 5, que tolhe as liberdades individuais e de imprensa, dificultando a trajetória do Cinema Novo. No final dessa mesma década, o movimento perde força e não consegue prosseguir com seu projeto ideológico.

Paralelamente, o Cinema Marginal surge como um contraponto ao Cinema Novo, na tentativa de desvincular-se da “linguagem elitista” construída pelo referido movimento ao passar do tempo. O Cinema Marginal tinha como principal objetivo realizar filmes que dialogassem com o público a partir de uma ideia de que o cinema oriundo dos países latino-americanos eram reflexos de sua condição de colonizados. Conseqüentemente, a produção desses filmes eram calcadas no “lixo industrial” que os países desenvolvidos despejavam em solo brasileiro. Exemplo maior desse elemento cultural eram as histórias em quadrinhos e os filmes de ficção científica. O Cinema

Marginal possuiu uma vida efêmera, pois as constantes perseguições políticas que seus diretores sofreram fizeram com que muitos deles optassem pelo exílio.

Por fim, o final da década de 1960 é marcado pela criação da Empresa Brasileira de Filmes S/A, que objetivava a expansão da produção cinematográfica brasileira por intermédio do estímulo financeiro e facilidade na distribuição dos filmes nacionais. Nessa mesma época surgem as comédias eróticas, filmes de intenso apelo popular por utilizarem a comicidade e o erotismo, adaptando as revoluções sociais ocorridas nessa época aos filmes brasileiros.

Dessa forma, podemos concluir que as relações do cinema brasileiro com o regime militar foram contraditórias, uma vez que esse mesmo regime não permitiu obras autorais, sérias e contestadoras de se desenvolverem, por que esses filmes oriundos do Cinema Novo e do Cinema Marginal criticavam, direta ou indiretamente esse mesmo regime. Por outro lado, as comédias eróticas, que não possuíam reflexão sócio-política, mas continham tons de erotismo muito avançados, foram permitidas e estimuladas por esse mesmo regime militar, detentor de um caráter altamente conservador. Consequentemente, conclui-se que o estímulo por um determinado tipo de produção cinematográfica (comédias eróticas), em detrimento de outros (Cinema Novo e Cinema Marginal) ocorreu em virtude de uma espécie de desvio de atenção do governo militar em relação aos abusos e arbitrariedades possibilitados pelo Ato Institucional Nº 5, situação que estava sempre presente nas obras dos movimentos cinemanovistas e “marginais”.

Referências

ABREU, Nuno César de. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme**: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Rio de Janeiro: EDUFF, 2000.

AZEREDO, Ely. **Olhar crítico**: 50 anos de cinema brasileiro. Prefácio: Alberto Dines. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

CATANI, Afranio. **Aventura industrial e o cinema paulista: 1930-1955.** In: RAMOS, Fernão (Org.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida à Cidade de Deus.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França.** Campinas, SP: Papirus, 2004.

FREITAS, Marcel de Almeida. **Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro.** Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 10, p. 1-26, 2004.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JOSÉ, Ângela. **Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria.** ALCEU, v.8, n.15, p. 155-163, 2007.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada.** São Paulo: Fundação Perseu, 2005.

ORMOND, Andrea. **Ensaio de cinema brasileiro: dos filmes silenciosos à pornochanchada.** Paraná: Editora Estronho, 2016.

RAMOS, Fernão. **O cinema brasileiro contemporâneo.** In: RAMOS, Fernão (org.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SILVA, Alberto. **Cinema e humanismo.** Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 1989.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Sertão mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome.** São Paulo: Brasiliense, 1983.