



Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia

ISSN: 1415-0549

revistadafamecos@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Brasil

HOHLFELDT, ANTONIO CARLOS; MANZANO, JÚLIA

O cinema brasileiro nas páginas de Movimento: autonomia da indústria nacional e defesa da cultura popular

Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 18, núm. 2, março-agosto, 2011, pp. 446-468

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495551008008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Revista

**FAMECOS**  
mídia, cultura e tecnologia

Representação

## O cinema brasileiro nas páginas de Movimento: autonomia da indústria nacional e defesa da cultura popular<sup>1</sup>

*Brazilian cinema in the pages of Movimento: autonomy of national industry and defense of popular culture*

ANTONIO CARLOS HOHLFELDT

Professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUCRS/RS/BR. <[hohlfeld@pucrs.br](mailto:hohlfeld@pucrs.br)>

JÚLIA MANZANO

Graduanda no Curso de Comunicação Social da PUCRS/RS/BR. <[julia.manzano@hotmail.com](mailto:julia.manzano@hotmail.com)>

### RESUMO

O artigo faz levantamento de textos publicados nos primeiros seis meses de circulação do jornal Movimento, enfocando sua editoria de Cultura e especialmente os tópicos que abordam o cinema brasileiro, com destaque para a então chamada pornochanchada. Lista-se o conjunto de filmes então resenhados e/ou comentados, bem como todos os argumentos levantados, pró e contra tal produção, assim como os posicionamentos expressos pelos colaboradores da publicação, contextualizando tal debate.

**PALAVRAS-CHAVE:** Movimento; Cinema brasileiro; Pornochanchada.

### ABSTRACT

The paper survey of texts published in the first six months of news paper Movimento, focusing his editorship of culture and especially topics that discuss the Brazilian cinema, especially the so-called *pornochanchadas*. It lists the set of movies then reviewed and/or commented, and all the arguments raised, pro and against such production, as well as the positions expressed by the employees of the publication, contextualizing this debate.

**KEYWORDS:** Movimento; Brazilian cinema; *Pornochanchada*.

### Movimento e seu contexto

O jornal *Movimento* teve uma *edição zero* a 30 de junho de 1975. Inaugurava, ao mesmo tempo, uma seção que se tornaria referencial em sua publicação, “Cena brasileira” ou “Estórias brasileiras”. Segundo Maurício Maia, a matéria aí inserida, assinada por Aguinaldo Silva, abordava um quebra-quebra ocorrido nos trens da Central do Brasil. O repórter cobria detalhadamente o acontecimento, o que bastou para que, a 2 de julho, o então Ministro da Justiça, Armando Falcão, comunicasse ao Presidente da República, Ernesto Geisel, que determinara a apreensão da futura edição do dia 7, instaurando um inquérito policial, com base na Lei de Segurança Nacional e estabelecendo censura prévia à nova publicação (Maia, 2002, p. 471-472). Outra versão, de Bernardo Kuscinski, diz que teria sido uma matéria crítica sobre contratos de risco de petróleo (Kuscinski, 1991, p. 296). Seja como for, *Movimento* foi o único jornal que já nasceu com a censura prévia decretada sobre sua cabeça. E de 7 de julho de 1975 a 5 de junho de 1978, sofreu constantes represálias e cortes em suas matérias (Aquino, 2002, p. 530). Suas 153 primeiras edições tiveram de ser enviadas semanalmente a Brasília, para exame dos censores, sendo a operação de análise e cumprimento das determinações policiais sempre custosa e demorada, gerando problemas constantes para seus responsáveis, os jornalistas Antonio Carlos Ferreira e Raimundo Rodrigues Pereira (Smith, 2000, p. 88), que chegaram a ser processados diversas vezes, com base naquela mesma Lei de Segurança Nacional (Marconi, 1980, p. 76), ainda depois de levantada a censura prévia, em julho de 1978 (Maia, 2002, p. 504).

*Movimento* nasceu de um *racha* na redação de *Opinião*, outro jornal da chamada imprensa alternativa, neste caso, de responsabilidade do empresário Fernando Gasparian, dono da editora Paz e Terra, e que já intentara publicar uma revista de cultura, a *Argumento*, que não passou da quarta edição, pois a censura passou a exigir exame prévio do material e depois a mesma foi proibida (Aguiar, 2002, p. 406). Um

grupo de jornalistas, descontente com o alegado *excessivo envolvimento* do empresário com o jornal, buscou fundar uma cooperativa de jornalistas e viabilizou *Movimento*. O jornal manteve-se com boa circulação, embora muitos problemas financeiros e disputas no interior de sua redação, até abril de 1977, quando ocorreu o que muitos chamam de *o grande racha*. Parte do grupo deixou a cooperativa e fundou o *Entempo*, que mais tarde vincular-se-ia a um segmento partidário, a chamada Convergência Socialista, um dos segmentos de esquerda que ajudaria a formar o Partido dos Trabalhadores (Aguiar, 2002, p. 407; Maia, 2002, p. 511). O jornal circulou até 1981.

*Movimento* inclui-se entre o que se convencionou chamar de *imprensa alternativa*, originalmente denominada de *underground*, mas que João Antonio, em artigo para o *Pasquim*, preferiu denominar de *nanica* (Maia, 2002, p. 5)<sup>2</sup>. Esta *imprensa alternativa* chegou a somar mais de 800 títulos, segundo o *Catálogo da imprensa alternativa* do Centro de Imprensa e Cultura Popular da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (Smith, 2000, p. 59; 222). A imprensa alternativa era variada, indo desde publicações de longevidade, como o *Pasquim*, até algumas extremamente efêmeras. Caracterizava-se fundamentalmente por dirigir-se diretamente ao leitor e dele depender para a sua sobrevivência. Podia ser distribuída em bancas mas, por causa das perseguições policiais, na maioria dos casos, alcançava o leitor mediante assinatura. Algumas dessas publicações chegaram a receber anúncios de empresas privadas e inclusive de entidades governamentais mas, na maioria dos casos, dependia, efetivamente, da venda para assinantes. *Movimento* chegou a ter 30 mil assinantes, mas certamente era lido por mais gente, pois tais publicações eram passadas de mão em mão. Além do mais, havia muita gente que temia ter seu nome em listagens semelhantes, preferindo assinar sem ser identificado (Smith, 2000, p. 60). O jornal era financiado em cerca de 91% por seus assinantes, segundo dados disponíveis (Smith, 2000, p. 66).

*Movimento* foi um dos três últimos jornais a ter a censura prévia suspensa, em 1978, ao lado de *O São Paulo* e a *Tribuna da imprensa* (Marconi, 1980, p. 75). Ao longo de sua história de três anos e 153 edições, teve 3.093 artigos vetados, num total de 18.761 laudas, além de 3.162 ilustrações, entre fotografias, desenhos variados e charges (Marconi, 1980, p. 76). Outra perspectiva, lembrada por Anne-Marie Smith, a partir de fontes do próprio jornal, indica que 6 mil artigos e/ou ilustrações sofreram vetos totais ou parciais<sup>3</sup>.

Três edições do jornal foram inteiramente proibidas, as de 13 de outubro de 1975 (sobre contratos de risco para pesquisa de petróleo), 10 de maio de 1976 (sobre a situação das mulheres trabalhadoras no país) e 19 de setembro de 1977 (sobre a Assembleia Constituinte). Em dois destes casos, pelo menos, os artigos haviam sido liberados mas a edição final, enviada para a análise dos censores, quando o jornal já se encontrava diagramado e impresso, numa prova de edição, foi totalmente vetada (Smith, 2000, p. 107).

*Movimento* trazia um programa muito claro de trabalho, conforme o manifesto da edição zero: propunha-se não só a descrever o mundo quanto ajudar a transformá-lo. Para isso, criticava fortemente as grandes empresas jornalísticas, não apenas por serem *empresas* quanto, segundo os responsáveis pela publicação, terem se rendido às decisões da censura. *Movimentose* propunha a ser *popular*, no sentido da busca de uma linguagem menos acadêmica e de escolher focos temáticos que eventualmente interessassem a uma maior parcela da população potencialmente leitora de uma publicação semelhante (Aguilar, 2002, p. 409). Daí o surgimento de espaços como o das “Estórias brasileiras”, que focava personagens anônimos do cotidiano nacional. Tais perspectivas preocupavam a censura (Aquino, 2002, p. 531), ainda que tais práticas depois se generalizassem (Smith, 2000, p. 62). Por isso mesmo, as fontes de *Movimento* surpreendem pelas alternativas que evidenciam: publicações da grande imprensa;

matérias que profissionais da imprensa de referência repassavam à redação, na medida em que reconheciam que tais textos não seriam aproveitados por causa da autocensura da grande imprensa; anúncios de publicidade, além de documentos variados que eram encaminhados aos editores, na medida em que o jornal chegou a ser reconhecido enquanto um “foro público alternativo”, no dizer de Anne-Marie Smith (2000, p. 111), mesmo que eventualmente ou quase sempre censurado.

O momento de surgimento de *Movimento* foi muito específico: ocorrera, recentemente, nos Estados Unidos, o Caso Watergate, redundando na renúncia do Presidente Nixon, graças à atuação da imprensa, no caso, dos jornalistas Carl Bernstein e Bob Woodward, do *The Washington Post* (1972). Ao mesmo tempo, Portugal recém-experimentara o processo de libertação da longa ditadura salazarista e propiciara a independência de suas antigas colônias, dentre as quais Angola e Moçambique, também com forte participação da imprensa. Enfim, o próprio governo brasileiro não apenas sofria certa crise de identidade, graças aos reflexos produzidos no país pela crise petrolífera mundial, quanto buscava uma determinada distensão, aproximando-se de alguns segmentos da classe média e da intelectualidade nacionais, por exemplo, através do Ministro de Educação e Cultura, que tentava abrir maiores espaços para a produção cultural, inclusive e especialmente a cinematográfica, através da Embrafilme e da constituição do Conselho Nacional do Cinema (CONCINE).

### A editoria de “Cultura” e a pornochanchada

Tudo isto parecia viabilizar com maior facilidade a circulação de um jornal como *Movimento*. Aliás, é neste sentido que vai o depoimento de Flávio Aguiar, na época editor de “Cultura” do jornal. Com José Miguel Wisnik (música), Maria Rita Kehl (cinema) Ricardo Maranhão e colaborações constantes de, entre outros, Jean-Claude Bernardet (cinema)<sup>4</sup>, Fernando Peixoto e Inimá Simões (teatro), Flávio Aguiar (literatura) dirigiu

a editoria cujas matérias eram consideradas mais *frias*, no sentido de que não possuíam uma datação tão específica como outras e que, por isso mesmo, acabavam por *salvar* as edições da publicação, quando a tesoura da censura se tornava pesada demais<sup>5</sup>. Havia pouco espaço; havia a disputa pela linguagem mais popular; havia a necessidade de uso de pseudônimos porque, um mesmo jornalista ou colaborador estava publicando mais de um texto de sua autoria:

“

*Ainda assim procuramos, nessa campo mais tradicional, uma discussão mais acirrada dos fenômenos artísticos dentro do seu contexto [...] Fizemos um esforço para colocar na seção temas que não eram canônicos ainda, naquela época, em discussões a sério sobre cultura no jornalismo, embora já houvesse sérios trabalhos acadêmicos a respeito: televisão, telenovela, futebol, outros esportes; a então chamada pornochanchada; espetáculos de teatro de periferia. Abrimos espaço para a América Latina de um modo geral, e sobretudo para o Brasil ver-se por dentro da América, como parte integrante dela. Tentamos seguir de perto a política cultural e de ensino do governo, além de discutir as condições de produção sobretudo do teatro, do cinema e da literatura.*

(Aguiar, 2002, p. 410-411)

É justamente a respeito das condições de produção, especialmente do cinema brasileiro, com destaque para o significado e a eventual importância da pornochanchada, que pretendemos discutir. Para isso, escolhemos os seis primeiros meses de circulação do jornal, selecionando o conjunto de matérias – resenhas, entrevistas ou artigos de

opinião – que abordam o tema, desde a primeira edição, de 7 de julho de 1975, até a edição 30, de 26 de janeiro de 1976, num total de 13 textos, conforme a listagem a seguir, já que algumas edições apresentaram mais que um texto por edição:

Edição	Data	Título	Gênero	Autor
01	07.07.1975	A pornô-moral	resenha	J. C. Bernardet
03	21.07.1975	Cinema de homem para homem	entrevista	J. C. Bernardet
04	28.07.1975	A mulher no cinema	carta de leitor	Eunice Gutman
06	11.08.1975	A moral da pornochanchada	resenha	M. R. Kehl
07	18.08.1975	Ordem, família e virgindade	resenha	M. R. Kehl
07	18.08.1975	A solteirona, a prostituta e o cinema popular	ensaio	Zulmira R. Tavares
09	01.09.1975	A alegria do um filme brasileiro	comentário	Anônimo
14	06.10.1975	Fazendo uma coisa só	resenha	M. R. Kehl
16	20.10.1975	Brincando com fogo	comentário	Flávio Aguiar
19	10.11.1975	Cantando o sol	ensaio	J. C. Bernardet
19	10.11.1975	O drama da penhora	resenha	M. R. Kehl
24	15.12.1975	Carne exposta	resenha	J. C. Bernardet
24	15.12.1975	Matriz e matrizes	resenha	M. R. Kehl
25	22.12.1975	Nós, os invasores	ensaio	J. C. Bernardet
29	19.01.1976	Ela dá o que eles gostam?	ensaio	J. C. Bernardet
29	19.01.1976	Capítulo à parte	comentário	Iago de Souza
29	19.01.1976	Entrevista com P. E. de Salles Gomes	entrevista	M. R. Kehl
29	19.01.1976	Veredas na tela	comentário	J. C. Bernardet
29	19.01.1976	Noves fora, mitos	comentário	Iago de Souza
30	26.01.1976	A chanchada é nossa	entrevista	J. C. Bernardet

O quadro acima evidencia a forte presença do tema. São 20 matérias, diversificadas entre entrevistas, comentários, resenhas e ensaios, abordando a presença do cinema



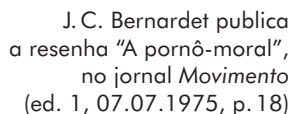
brasileiro, sua competição com o cinema estrangeiro – notadamente o norte-americano – quer quanto à pretensa qualidade de suas produções, quer quanto à disponibilidade de espaços para a sua circulação; relações de oposição entre o chamado cinema erudito (ou acadêmico) versus cinema popular (onde entraria a pornochanchada); a presença da mulher enquanto produtora ou diretora; a mulher enquanto tema e intérprete coisificada; a falsa moral abordada pelos filmes da pornochanchada; e assim por diante. No conjunto dos 20 textos, avultam 7 resenhas cinematográficas; 5 comentários e 4 ensaios, além de 3 entrevistas.

Maria Rita Kehl, psicanalista, é a principal resenhadora. Seus comentários estão voltados especialmente para as questões da falsa moral burguesa, que ela insiste em denunciar. Para ela, “a maioria das pornochanchadas nacionais poderá ter sido financiada pela TFP”<sup>6</sup> (Kehl, 1975, 6, p. 18). Kehl mostra que essas produções prometem, a partir de seus títulos, aquilo que jamais mostram, de fato, a nudez das atrizes. E que os enredos, de modo geral, são extremamente conservadores, na medida em que ratificam a moral vigente, na medida em que utilizam estereótipos profundamente preconceituosos: numa pensão, moram *devassas* porque são mulheres independentes, que ganham seu próprio dinheiro trabalhando fora (Kehl, 1975, 7, p. 20). Para os realizadores desse tipo de filme, “a sensualidade é um atributo à parte do resto do comportamento e das outras características pessoais” (Kehl, 1975, 14, p. 24). Há uma mercantilização do sexo: em *As secretárias... que fazem de tudo*, de Alberto Pieralisi<sup>7</sup>, as belas jovens, sem preparo algum para qualquer atividade profissional, valem-se dos atributos físicos para subir na vida, arranjando empregos onde as principais atividades ocorrem depois do horário comercial: conquistam os patrões, a quem enganam, contudo, para gáudio e recompensa (catártica) dos pobretões que formam a platéia do cinema, durante as tardes de um dia de semana qualquer, *matando* serviço, frustrando-se com as belas mulheres que jamais frequentarão suas camas mas reanimando-se

com as falsas expectativas de que, se elas entregam-se aos ricos, também os enganam e acabam amando, efetivamente, os suburbanos frequentadores. Ou então, que, “sem dinheiro, não há sexo satisfatório para ninguém” (Kehl, 1975, 19, p. 23).

Jean Claude Bernardet, nas escassas resenhas que publica, também denuncia tais situações: “só resta aos velhos, aos feios e aos homossexuais saírem do cinema meio escondidos, envergonhados de si mesmo”, conclui ele a respeito de um dos filmes analisados (Bernardet, 1975, 1, p. 18). “Numa sociedade dessas, onde a relação sexual é proibida fora da dupla complementar família/prostituição, a desquitada adquire o papel de um mito preconceituoso”, observa ele, a propósito de *As desquitadas*, de Elio Vieira de Araújo<sup>8</sup>.

Outro resenhador – Iago de Souza, apontado por Flávio Aguiar como pseudônimo de um colaborador (2002, 410) – faz um apanhado de cinco obras então em cartaz: *Cada um dá o que tem* (filme em três episódios, dirigidos, respectivamente, por Adriano Stuart, John Herbert e Silvio Abreu, 1975), *O roubo das calcinhas* (Braz Chediak, 1975), *Uma mulata para todos* (Roberto Machado, 1975), *Com as calças na mão* (Carlo Mossy, 1975) e *As secretárias que fazem de tudo* (Alberto Pieralisi, 1975). O jornalista argumenta que “grande parte do erotismo da pornochanchada vem do seu material publicitário”, que engana o público potencial, pois se constitui em “verdadeiras ciladas ao desejosamente incauto espectador” (Souza, 1975, 29, p. 18). Os filmes, na verdade, em geral carecem de enredos consistentes, apóiam-se em sugestões que iriam “além da normalidade”. Em resumo, jamais a expectativa do público é efetivamente atendida. Não obstante, constata-se que muitos ficam de uma sessão para a outra, aguardando *aquela* cena mais pretensamente audaciosa: “limitam-se a agitar as nádegas frente aos patrões” mas, à medida em que postergam o atendimento do desejo esperado, garantem uma expectativa que é, em si mesma, o motivo maior que anima àqueles que, na realidade, jamais chegaram sequer perto daquelas situações enfocadas pelos filmes.



### Defesa da pornochanchada e condições de produção

Em síntese, pode parecer que o conjunto das resenhas enfoca apenas e sempre os aspectos mais negativos de tais produções. Na verdade, não é bem isso. Nas resenhas, mas especialmente nos ensaios e comentários, apesar de todos esses senões, valoriza-se o gênero e chega-se mesmo a buscar relações entre a pornochanchada e tradições estéticas as mais variadas. Na pior das hipóteses, mais vale uma pornochanchada falada em português e ambientada em um ambiente brasileiro que filmes semelhantes, estrangeiros, notadamente italianos – quando comédias – ou norte-americanos – quando dramas – que costumam ser valorizados, segundo os colaboradores de *Movimento*, por uma crítica preconceituosa e de má-fé.

Zulmira Ribeiro Tavares, por exemplo, em longo ensaio (1975, 7, p. 23), faz uma extensa e aprofundada análise de *Lilian M* ou *Relatório confidencial* ou ainda *Confissões amorosas*, de Carlos Reichembach (1975)<sup>9</sup>. Carlos Reichembach, aqui ainda nos seus primeiros filmes, tornar-se-ia, anos depois, uma espécie de *guru* do cinema independente, vinculado ao chamado *cinema da Boca do Lixo*, mas alcançando reconhecimento e inclusive premiações internacionais e nacionais, em Brasília e em Gramado. Mas Zulmira Ribeiro Tavares, pesquisadora de Literatura e ficcionista, mostra o quanto o filme de Reichembach apresenta o que ela considera *contradições*: o experimentalismo do diretor afasta o grande público (distancia-o do cinema popular). O tema pretende atraí-lo. Ela entende que o ideal do cinema brasileiro seria cativar tanto as plateias do cinema Marabá quanto as do Belas Artes<sup>10</sup>. Queixando-se dos prejuízos que os cortes da censura produziram no filme, ela, não obstante, defende este tipo de realização que estaria se encaminhando para o ideal do filme nacional: uma mescla de realismo quase naturalista com certa tendência parodística, denunciadora de situações artificiais vividas pela classe média brasileira urbana.

Um outro artigo, sem assinatura, intitulado “A alegria do mau filme brasileiro” (1975, 9, p. 18), relata estudos que o filme *Pensionato de mulheres* (Clery Cunha, 1975) provocou entre alunos e professores da ECA da USP: “é precisamente examinando em bloco, eventualmente com humor mas sem preconceito, que o cinema brasileiro poderá ser destrinchado, compreendido e amado”. Para o articulista, “um filme brasileiro inteiramente ruim é tão pouco frequente quanto um inteiramente bom”. Daí, o preconceito que a imprensa aplica “automaticamente” à produção cinematográfica brasileira, tachando-a de *pornochanchada*: na maioria dos casos, a pornochanchada não passaria de dramalhão ou de paródia, gêneros que teriam tradição junto à cultura brasileira. De onde esta conclusão absolutamente autosuficiente: “Em suma, emana da análise de um mau filme brasileiro, uma alegria de entendimento que o consumo da Arte de um Bergman, por exemplo, não proporciona a um espectador brasileiro” (!!!).

Qual é o princípio básico defendido por estes que entendem que a pornochanchada, apesar de tudo, tem seus valores? Uma entrevista realizada com Paulo Emílio Salles Gomes levanta algumas questões: embora criticando tais produções e defendendo que a Embrafilme não deveria financiá-las, porque elas são autossuficientes, o crítico argumenta:

“

*Existe uma certa vantagem também para os técnicos que trabalham nesse tipo de filme. Aí eles podem ter – o que é raro no cinema nacional – um trabalho mais constante, uma certa experiência. Eles não têm liberdade nenhuma, nem tempo, porque a maioria desses filmes são feitos às pressas. Mas pelo menos têm onde trabalhar e praticar com a continuidade.*

(Kehl, 1976, 29, p. 19)

Paulo Emílio registra ainda que, ao contrário dos filmes do chamado Cinema Novo, que fazia com que potenciais financiadores desaparecessem, a pornochanchada produziu uma aproximação com os banqueiros e com os exibidores, na medida em que os filmes alcançam boa rentabilidade, ultrapassando, por vezes, inclusive, filmes estrangeiros.

Na verdade, o argumento central vem em seguida: “tudo o que faça com que haja mais gente vendo filme nacional e menos gente vendo estrangeiros, ajuda o nosso cinema”. Este tese é naturalmente endossada por realizadores como Pedro Rovai (Bernardet, 1976, 30, p. 19), que argumenta: “acho que todos os meus filmes, desde *Adultério à brasileira* até *Ainda agarro esta vizinha*, nunca foram totalmente gratuitos, mecânicos, puro exercício com situações de vodevile<sup>11</sup>. Há sempre um ponto de partida válido, que não aprofundei”. E até por críticos, como se lê neste comentário de Jean Claude Bernardet: depois de referir as aproximações entre os enredos de *Com as calças na mão* (Carlos Mossy, 1975) e *Sesso Mato* (Dino Risi), ele nega que se trate de um simples plágio, para pregar: “

“

*Falta de imaginação por parte dos produtores brasileiros? Não só. Uma estrutura de mercado. O mercado ocupado pelo produto estrangeiro. O produtor brasileiro tentando ocupar o mercado. Não alterar o sistema, mas colocar seu filme lá onde o importador vem colocando o dele. O raciocínio mais simples: fornecer via produção local um produto que satisfaça no espectador as expectativas criadas por décadas de consumo de filmes estrangeiros.*

(Bernardet, 1975, 25, p. 14)

Bernardet entende que esta imitação apenas referenda o sistema de dependência, mas de certo modo *absolve* os produtores e realizadores brasileiros, mostrando que, no fundo, através da comédia, o deboche permite certo grau de denúncia e de autoconsciência, porque, para ele, “copiar pura e simplesmente, não é possível” e, assim, mesmo na servidão do modelo, haveria renovação e aculturação, gerando certo (mínimo) grau de autonomia. Seria o princípio desenvolvido por Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto do desenvolvimento dependente?<sup>12</sup>

Essa parece ser uma tese constante e consistentemente defendida pelos que escrevem em *Movimento*. Assim, mesmo com deficiências e problemas variados, vale a pornochanchada porque ocupa mercado e porque, bem ou mal, traduz um modo de ver e uma maneira de se expressar claramente brasileiros. Vale a pena ler algumas passagens de diferentes artigos para bem se compreender esta perspectiva.

A já mencionada Zulmira Ribeiro Tavares, resenhando *Liliam M* afirma tratar-se de “uma paródia ou utilização crítica e burlesca de várias modalidades formativas: a do filme de aventura, da reportagem policial, do comercial de publicidade para tevê” (1975, 7, p. 23), antecipando que o filme deverá fazer sucesso de bilheteria (o que parece deixar a autora muito satisfeita).

Flávio Aguiar, enquanto editor de cultura do jornal, chega a entrar neste tipo de discussão, referindo o início dos debates entre Governo (via Ministro Ney Braga, da Educação e Cultura) com os cineastas brasileiros que se arvoram em intelectuais que podem (e devem, segundo eles próprios) pensar a cultura nacional. Reconhece que, “de repente, o cinema brasileiro ameaçou tornar-se coisa muito rentável. Política e economicamente muito rentável” (1975, 16, p. 20). O então jornalista e também professor de Literatura da USP discute o que considera equívocos dos realizadores brasileiros. Aguiar critica aqueles que pretendem aliar-se ao Governo para combater os produtores e distribuidores internacionais de cinema, que estariam a ocupar todo o mercado brasileiro



e, para isso, buscariam, com o beneplácito do Governo, produzir filmes semelhantes.

O tema *esquenta* quando Jean Claude Bernardet publica extenso ensaio a propósito do lançamento de *Assim era a Atlântida* (1975, Carlos Manga), antologia das antigas produções da Atlântida, chamadas *chanchadas*, com Oscarito e Grande Othelo, dentre outros. O filme entrava na onda nostálgica dos musicais da MGM, produzida pelo lançamento de *Era uma vez em Hollywood* (*That's entertainment*, Jack Haley Jr., 1974). Bernardet critica a adesão à pura e simples imitação, mas ao mesmo tempo defende a importância da *chanchada* enquanto possibilidade de crítica social, a partir da tensão entre modelo/degradação, como indica (1975, 19, p. 17). Para ele, a contradição da *chanchada* é a utilização (in)consciente do plágio e da paródia, que “não se limitam ao filme americano, mas atingem outros esquemas culturais opressores” (sic!!!), como a própria cultura culta (!!!!), no exemplo que ele mesmo dá. Isso ocorreria porque, “ao escutar a cultura dominante [...] também deixa-se fascinar por ela”, do que depreende que produções como *Assim era a Atlântida* exaltam a pornochanchada, mas ao mesmo tempo a reconhecem como gênero menor, em face das demais produções cinematográficas.

O mesmo Jean Claude Bernardet volta ao tema, ao resenhar *Com as calças na mão* (Carlos Mossy, 1975). Menciona tratar-se de plágio de um filme italiano de Dino Risi e refere que a tendência de “substituição (do original) por similar nacional leva à imitação”, que ele condena (1975, 25, p. 14), para concluir:

“

*A invasão nacional não é portanto apenas um movimento de fora para dentro, a invasão pelos produtos estrangeiros [...] Não é apenas um processo de que somos vítimas. Mas é também um movimento interno à nossa sociedade. É também um processo de que somos agentes. Se o produto estrangeiro nos invade diretamente (importação), também nos invade por nosso intermédio e cumplicidade.*

(Bernardet, 1975, 25, p. 14)



Ao comentar um conjunto dos mais recentes filmes nacionais distribuídos então, Bernardet afirma que a “pornoanchada é um gênero de aceitação popular (o que não quer dizer que seja um gênero popular). Seus opositores pertencem ao público culto” (1976, 29, p. 18). Assim, o crítico varia e relativiza seu posicionamento, reconhecendo que, “bloqueada uma crítica mais consistente, a pornoanchada acaba sendo a parte da produção onde, bem ou mal, acaba se refletindo um aspecto importante da vida urbana”. Citando um outro crítico, ele resume:

“

*O sexo seria basicamente uma metáfora involuntária que expressa a sociedade global em que vivem os espectadores da pornoanchada. Essa guerra, esse sexo técnico e quantitativo, esse desprezo pelo outro, essa valorização do capaz contra o incapaz e ineficiente são traços da vida social.*

sintetizando:

“

*A pornoanchada não é um gênero, é um artigo de consumo que visa lucro como outro qualquer, mas para ser aceito como vem sendo, é necessário que, juntamente com toda a alienação e confirmação de preconceitos que ela traz, ela tenha elementos de identificação com a situação objetiva vivida pelo público.*

Paulo Emilio de Salles Gomes, na entrevista já referida, vai mais fundo na questão. Examina os gêneros e seus desdobramentos:

“

*De forma que, dentro da pornochanchada, encontramos a plena tradição do entretenimento popular brasileiro, e as pessoas que se chocam com essas coisas não têm a menor ideia do que se passou tradicionalmente num certo campo da nossa cultura popular.*

(Gomes, 1976, 29, p. 19)

O crítico esclarece: embora reconheça que a antiga chanchada fosse menos moralista (no pior sentido do termo, aquele através do qual, ao criticar, se confirmam determinados valores), e que igualmente ela fosse mais espontânea, entende que a pornochanchada precisa *se explicar* ou justificar ao público pelas aparentes *audácias* de imagens ou situações que enfrenta: “Aparentemente, o homem brasileiro, principalmente de classe média, fala muito mais de sexo do que vivencia, e o falar exagerado é exatamente a manifestação da não-vivência”, o que, de certo modo, estaria sendo *compensado* pela pornochanchada, mesmo que falsamente, já que este tipo de filme mais promete que atende à expectativa do público, conforme já vimos antes.

A série de artigos selecionados ainda apresenta outro ensaio de Jean Claude Bernardet, em que ele retoma o assunto. Depois de relatar as inovações propostas pela Embrafilme, criticando a intromissão da estatal na política de produção cinematográfica, especialmente a ênfase dada à realização de *filmes históricos*,

segundo o modelo inaugurado por *Independência ou morte* (1972, Carlos Coimbra), ele discute declarações de diferentes cineastas que pretendem se aproximar da Embrafilme, para explicitar suas discordâncias. Se ele, Bernardet, não gosta da pornochanchada, menos ainda admite o que considera equívoco de realizadores que se arvoram em intelectuais nacionais. Mostra que o cinema brasileiro precisa enfrentar, não apenas o mercado externo, mas fugir das arapucas produzidas aqui mesmo no país: ora aqueles que pretendem que o cinema seja apenas *culto* e *erudito*, ora aqueles que defendem fórmulas, seja o filme histórico, seja a pornochanchada, como desculpas para um produto para ele falsamente popular. O jornalista reconhece que tais fenômenos, contudo, estão vinculados à própria necessidade do mercado [capitalista] do cinema e que, portanto, de certo modo, tais debates chegam a lugar nenhum.

Ao longo da série de artigos e ensaios, resenhas e entrevistas que levantamos, fica claro que o fenômeno da pornochanchada no cinema brasileiro ocupou, efetivamente, a atenção dos colaboradores de *Movimento*, porque isso lhes permitia discutir um conjunto de temas fundamentais: de um lado, o formato capitalista da economia brasileira, que incluía a cinematografia. De outro, o tema da dominação cultural e, sobretudo, do conceito de *popular* e de *nacional*, que tanto ocupou o pensamento brasileiro nas décadas de 1960 e 1970<sup>13</sup>.

Talvez que um último argumento, contudo, e importante, seja aquele de que, por trás do aparente desleixo e gratuidade dos temas e enredos, na verdade, está-se tentando discutir a sociedade brasileira. Esta é, ao menos, a posição adotada pelo cineasta Pedro Rovai, em matéria já mencionada (1976, 30, p. 19). Para ele, o episódio do operário, em *Adultério à brasileira* (1969) falaria de certa consciência da impotência do indivíduo frente à vida que ele enfrenta na fábrica em que trabalha. *Ainda agarro essa vizinha* (1974) abordaria o lumpem da classe média nacional, em sua luta para sobreviver. O

episódio de Rovai em *Os mansos* (1973) discutiria a especulação imobiliária, mesmo tema de *A viúva virgem* (1972). O seu filme mais recente, *Luz, cama, ação* (Claudio McDowell, 1976), por ele produzido, falaria da constante competição presente na sociedade brasileira, já que um diretor de pornochanchada que faz um filme com cinco maridos traídos, precisa aumentar esse número para sete, para garantir maior atração de bilheteria (o princípio da quantidade [...]). Defensivamente, pergunta-se Pedro Rovai: “Se acabar com a pornochanchada, o Brasil vai ficar mais digno, mais independente?”

Parece ser esta a posição ao menos da maioria dos colaboradores do jornal. Maria Rita Kehl, por exemplo, consegue identificar, por trás da tênue trama de *O roubo das calcinhas* (1975, Braz Chediak), a questão da usura e da absoluta falta de dinheiro que marca o cotidiano brasileiro. O filme, formado por dois episódios, aborda o tema que seria a “doença nacional chamada pindura permanente”, segundo a analista (1975, 19, p. 17).

### Observações gerais

Em síntese, o que se pode observar é que, a partir da linha programática que norteou o jornal, temas como o do cinema nacional e especialmente a pornochanchada permitiu que os colaboradores da publicação abordassem algumas das questões que constituíam suas principais preocupações, especialmente aquelas que marcaram a década de 1970, quais sejam, a existência (ou não) de uma arte nacional e popular; a necessidade de autonomia dos mercados produtores brasileiros, inclusive o cinematográfico, frente aos mercados estrangeiros, e assim por diante.

Pode-se ler, no manifesto do jornal, que ele pretendia se constituir em uma “imprensa livre de pressões dos grupos econômicos, independente, democrática e combativa”. Comprometia-se a

“

*estar ao lado dos cidadãos brasileiros nas suas lutas:*

- pelas liberdades democráticas*
- pela melhoria de qualidade de vida da população*
- contra a exploração do País por interesses estrangeiros*
- pela divulgação dos reais valores artísticos e culturais do povo*
- pela defesa de nossos recursos natural e por sua exploração planejada em benefício da coletividade*

(Marconi, 1980, p. 74)

É exatamente este programa que se vê exemplarmente cumprido nas páginas do jornal, especialmente na editoria de Cultura, quando se debate o cinema brasileiro. Discute-se a qualidade de vida da população; defende-se uma indústria nacional; procura-se debater os reais valores artísticos e culturais do povo. Resta saber em nome de quem falam esses colaboradores. A partir de que lugar se expressam: o aprofundamento desta questão certamente nos levará a um questionamento em torno do populismo, também presente no campo cultural, como aliás reconhece Flávio Aguiar, em seu depoimento:

“

*[...] Procuramos, nesse campo mais tradicional, uma discussão mais acirrada dos fenômenos artísticos dentro do seu contexto, tentando evitar coisas como pregação ideológica ou panfletária, ou mesmo a mitificação de o povo, como às vezes era comum nesses casos. Nem sempre isso foi possível, e acho hoje que a seção teve um certo ressaibo populista mesmo.*

(Aguiar, 2002, p. 410)

De qualquer modo, o espaço propiciado por *Movimento* certamente foi precioso para o contexto cultural da época. Ainda hoje, esses debates persistem, a preocupação com o mercado nacional de cinema continua sendo uma luta dos realizadores brasileiros, que vêm buscando outras alternativas para solucionar tais desafios. *Movimento*, de certo modo, antecipou-se a isso e, embora cercado pela censura, soube encontrar brechas e dar o seu recado. ●

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. Censura e cultura em Movimento. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). *Minorias silenciadas*. São Paulo: EDUSP/IOESP/FAPESP, 2002.
- AQUINO, Maria Aparecida. Mortos sem sepultura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). *Minorias silenciadas*. São Paulo: EDUSP/IOESP/FAPESP, 2002.
- CAPARELLI, Sérgio. *Comunicação de massa sem massa*. São Paulo: Cortez, 1980.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991.
- MAIA, Maurício. Censura, um processo de ação e reação. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). *Minorias silenciadas*. São Paulo: EDUSP/IOESP/FAPESP, 2002.
- MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira*. São Paulo: Global, 1980.
- PEREIRA JUNIOR, Araken Campos. *Cinema brasileiro: 1908 a 1978*. Santos: Casa do Cinema, 1979. Vol. II.
- PEREIRA JUNIOR, Araken Campos. *Cinema brasileiro: Cartazes*. Santos: Casa do Cinema, [s.d.].
- SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado. O consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- Movimento*. Edições 1 (07.07.1975); 3 (21.07.1975); 4 (28.07.1975); 6 (11.08.1975); 7 (18.08.1975); 9 (01.09.1975); 14 (06.10.1975); 16 (20.10.1975); 19 (10.11.1975); 24 (15.12.1975); 25 (22.12.1975); 29 (19.01.1976) e 30 (26.01.1976).

## NOTAS

- <sup>1</sup> Trabalho apresentado ao GT Comunicação e Cultura do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011. Versão revisada, a partir de sugestões dos integrantes daquele grupo.
- <sup>2</sup> Trata-se da edição 318, de o *Pasquim*, de 07.08.1975, p. 9. A expressão se consagrou, embora as autoridades policiais continuassem se referindo a ela enquanto *alternativa*.
- <sup>3</sup> *Movimento*, edição 154, de 12 de junho de 1978, p. 13 e 14. O conjunto do material original do jornal encontra-se guardado na Fundação Rio Arte, do Rio de Janeiro. Pela prática assumida pela redação, muitas matérias eram reiteradamente enviadas à censura, alcançando algumas delas a liberação. Por outro lado, a redação tinha o hábito de produzir boletins de análise da ação censorial, parte do que foi depois publicado nas edições 154 e 155 do periódico. Novas análises foram editadas nos derradeiros números do jornal, em novembro de 1981, segundo Anne-Marie Smith (2000, p. 231/2, notas 23, 24 e 25).
- <sup>4</sup> Jean Claude Bernardet também escrevia em *Opinião*. Bernardet já publicara um livro importante sobre a sétima arte nacional, “Brasil em tempo de cinema” (Civilização Brasileira, 1963).
- <sup>5</sup> O jornal possuía entre 16 e 24 páginas, dependendo da tesoura da censura. Suas principais editoriais eram “Economia”, “Consumo”, “Política”, “Mundo”, “Geral” e as mencionadas “Estórias brasileiras”.
- <sup>6</sup> Referência a uma entidade, ligada à Igreja Católica, Tradição, Família e Propriedade.
- <sup>7</sup> As referências aos filmes analisados, em sua totalidade, foram consultadas em PEREIRA JÚNIOR, Araken Campos – “Cinema brasileiro – 1908-1978” (Santos: Casa do Cinema Ltda., 1979, v. II), que apresenta todas as fichas de produção das realizações cinematográficas brasileiras. Também consultamos “Cartazes do cinema brasileiro”, do mesmo autor, cobrindo o período de 1918 a 1978 (Editora Cinema Brasileiro Ltda., Santos, sem data). Trata-se de um conjunto de livros que reproduz, através de reprografias, os cartazes de todos os filmes brasileiros.
- <sup>8</sup> Na época, o Brasil ainda não havia aprovado qualquer legislação sobre o divórcio, apesar das reiteradas tentativas do então Senador Nelson Carneiro. Havia apenas uma legislação referente ao desquite. O divórcio seria legalizado pouco depois, pela Lei 6515, de 26 de dezembro de 1977, a partir de projeto de lei de 23 de junho daquele ano, aprovado pela Congresso Nacional. Nelson Carneiro lutara durante 26 anos pela adoção de tal legislação pelo país.
- <sup>9</sup> É interessante observar-se que muitos dos filmes apresentados possuem dois ou três títulos diferentes: por vezes, isso se deve à censura. Em outras ocasiões, o motivo é garantir apelo publicitário fácil, como se viu do comentário anterior, de Iago de Souza.
- <sup>10</sup> O cinema Marabá, no centro paulista, em plena Boca do Lixo, notabilizou-se pela projeção das porno-chanchadas, enquanto que o Belas Artes era, na ocasião, em plena Consolação, esquina com a Av. Paulista, o local ideal da projeção dos filmes de vanguarda e de cineclube.

- <sup>11</sup> O *nacionalismo* quase se transforma em xenofobia, à francesa, com a grafia de termos técnicos obrigatoriamente traduzidos para o português, como o galicismo *vaudeville*.
- <sup>12</sup> Referência à obra “Dependência e desenvolvimento na América Latina” (Zahar, 1970), em que os autores expressavam sua compreensão de que a dependência se apresenta através de diferentes formas, não se constituindo em um único modelo de desenvolvimento. A obra diferia da chamada *teoria da dependência*. Aliás, no conjunto dos artigos aqui estudados, fica evidente que a leitura que se faz é muito mais marxista do que sob a ótica de Cardoso-Faletto.
- <sup>13</sup> Observe-se que o tema esteve constantemente presente nos debates desenvolvidos em diferentes momentos e que tentavam objetivar o conceito de cultura brasileira. Podemos observar isso a partir dos volumes publicados, resultantes de tais encontros, como “Painéis da crise brasileira. Anais do Encontro Nacional pela democracia” (Rio de Janeiro: Centro Brasil Democrático/Avenir/Civilização Brasileira/Paz e Terra, 1979, 4 volumes); “Conjuntura nacional. III Ciclo de debates do Teatro Casa Grande, Petrópolis, Vozes. 1979); “20 anos de resistência. Alternativas da cultura no regime militar” (Rio de Janeiro: Espaço & Tempo, 1986), e outros. Além do mais, organizaram-se estudos coletivos, como “Anos 70” (Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, 5 volumes, cada qual dedicado a televisão, literatura, teatro, cinema, artes plásticas e música); “O nacional e o popular” (São Paulo: Brasiliense, 1982). Trata-se de conjunto de cinco volumes, dedicados, respectivamente, à música, artes plásticas, literatura, teatro, televisão e à transcrição de três seminários realizados entre 1980 e 1981. Além disso, alguns outros livros buscaram discutir tais conceitos, como “O que é cultura popular?”, de Antonio Augusto Arantes (Brasiliense, 1982), ou de Marilena Chauí, muito populares à época, como “Cultura e democracia. O discurso competente e outras falas” (São Paulo: Moderna, 1981) e “Política cultural” (Porto Alegre/São Paulo: Fundação Wilson Pinheiro/Mercado Aberto, 1984).