

PODER E PRAZER
Um estudo da relação entre a Censura e a pornochanchada

Caio Lamas¹

Resumo

Por que as pornochanchadas da *Boca do Lixo* não foram em sua maioria vetadas pela Censura da década de 1970? Responder a esse problema de pesquisa exige que pensemos a respeito da obscura relação entre Censura e cinema erótico, poder e prazer. Objetivamos neste artigo expor algumas características a respeito de nosso objeto de pesquisa, bem como parte de nosso corpo teórico. A partir de autores como Michel Foucault, J. M. Coetzee, Cristina Costa, Nuno César Abreu e Inimá Simões e da análise de processos censórios, pretendemos em nosso estudo lançar luzes sobre essas espirais de relações de poder, em que pese tanto uma dupla compreensão da censura – como órgão institucionalizado e, ao mesmo tempo, ramificado na capilaridade do corpo social –, quanto os reforços e tensões entre censura, corpo e obscenidade.

Palavras-chave: Censura; Pornochanchada; Obscenidade; Relações de Poder; Corpo.

Em vez de sexo e ação, a insinuação do sexo e a gozação. Era uma câmara [sic] nas coxas, uma ideia sem-vergonha na cabeça e muita, muita mulher pelada na tela.

(ANÔNIMO²)

1. Erotismo, cinema brasileiro, pornochanchada: algumas considerações históricas

Noite das Taras. Amadas e Violentadas. O Prisioneiro do Sexo. Dezenove Mulheres e Um Homem. O Sexo Mora ao Lado. A Virgem e o Machão. A Super Fêmea. O Bem Dotado Homem de Itu. Uma profusão de títulos eróticos, os mais ousados possíveis, marca a cinematografia brasileira da década de 1970. Tratava-se do fenômeno da *pornochanchada*, capaz de levar multidões às salas de exibição, como poucas vezes havia se visto na história do cinema brasileiro. Tradicionalmente marcado por sua marginalização no circuito distribuidor e exibidor, setores comprometidos com os interesses dos filmes

¹ Mestrando em Ciências da Comunicação (PPGCOM) na ECA/USP, Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Rádio e TV, pela Faculdade Cáspér Líbero e bolsista do CNPq. E-mail: caiolamas@usp.br.

² Referência retirada de SELIGMAN, 2000, p. 13.

estrangeiros, o cinema nacional teve, na década de 1970, período tão promissor em termos de produção, que chegou a ocupar 29% do mercado cinematográfico em 1979, com 104 filmes lançados, segundo consta em quadro apresentado por Ortiz Ramos (1983). Números impressionantes, se comparados com os dezoito filmes brasileiros de que se tem registro em 1963 (RAMOS, 1983, p. 35)³.

Essa intensificação da produção erótica propiciou o surgimento e a manutenção daquela que talvez tenha sido a indústria cinematográfica mais duradoura do cinema nacional, a “Boca do Lixo”, que, como nota o crítico e jornalista Alfredo Sternheim (2005), foi um pólo de produção cinematográfico, localizado nas ruas do Triunfo, Vitória, dos Gusmões e dos Andradas, próximos ao centro de São Paulo.

Segundo Abreu (2006) e Seligman (2000), as primeiras pornochanchadas datam já de meados da década de 1960, geralmente concentradas no Rio de Janeiro. Ainda sem essa denominação, chamadas na época pela crítica de “comédias eróticas”, esses títulos foram realizados por produtores e diretores reconhecidos, com um cuidadoso tratamento técnico, conciliando a tradição da comédia de costumes com enredos que giravam em torno dos encantos do sexo e das relações amorosas.

Observa-se nessas produções uma influência das comédias italianas maliciosas divididas em episódios, como aquelas estreladas por Lando Buzzanca, e de grande retorno de público. Além disso, foram influenciadas por formas tradicionais de entretenimento popular brasileiro, advindos dos espetáculos mambembes, dos circos e do teatro de revista. Uma dramaturgia que orbitava em torno de jogos maliciosos, do burlesco, envolvendo a conquista, a performance dos atores, a oposição entre os gêneros masculino e feminino e um humor marcado pela ambiguidade e pelo duplo sentido. São dessa época: *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 Hirzman, 1967); *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967); *Adultério à brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969); *Os paqueras* (Reginaldo Farias, 1969); entre outros títulos.

3 Como o próprio autor salienta, não há indicação, na fonte da qual os dados foram extraídos, sobre se eles foram contabilizados a partir dos filmes produzidos ou lançados no ano em questão. Entretanto, acreditamos que esses dados sirvam minimamente para fins comparativos, a fim de contextualizar a produção cinematográfica do período. Os dados foram retirados por Ortiz Ramos de ARAKEN, C. Pereira Jr., **Cinema brasileiro 1908-1978**, Vol. 1, Ed. Casa do Cinema, Santos, 1979.

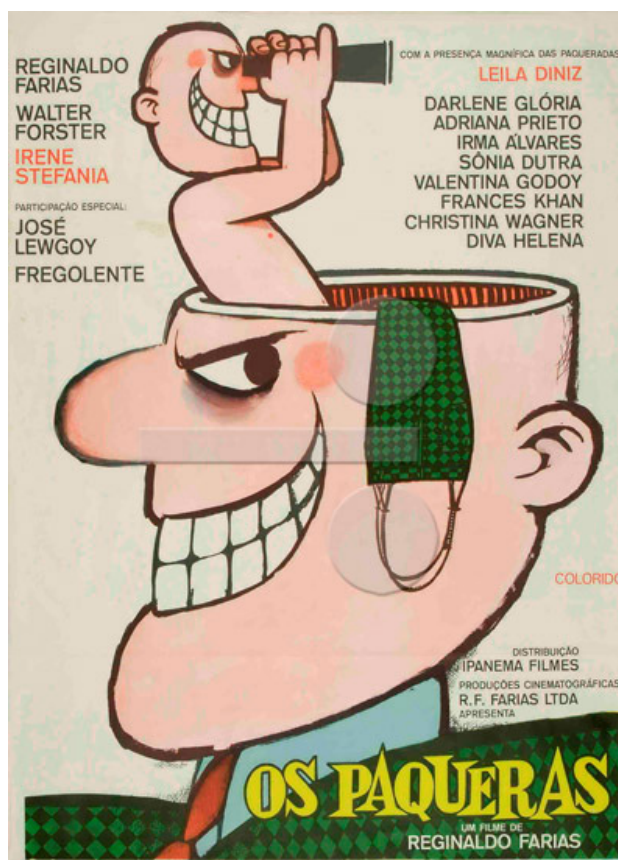


Figura 1: cartaz do filme *Os paqueras* (Reginaldo Farias, 1969). Fonte: Cinemateca Brasileira.

Abreu observa, entretanto, que o termo pornochanchada, que já circulava na imprensa em 1973 – agregando o prefixo “porno”, sugerindo conter pornografia, ao vocábulo “chanchada”, conceito que define produto de mal acabamento e alcance popular –, era usado de maneira indiscriminada para designar produções de diferentes gêneros cinematográficos, do drama ao suspense. Tratava-se, portanto, de um *abrigo de gêneros*, um termo pejorativo, depreciativo, cujo “critério básico de inclusão era o desenvolvimento de roteiros com ênfase em situações eróticas e na exibição das formas femininas” [tirar o ponto final da citação] (ABREU, 2006, p. 140).

2. Pornochanchada e Censura: uma relação controversa

Não é sem motivo que o termo “pornochanchada”, carregado de forte estigma, surgiu para designar essa produção erótica. Ao mesmo tempo em que configurava sucesso de público, a *pornochanchada* suscitou abaixo-assinados e a revolta de setores da população

que acusavam esse cinema de ruir a moral e a família brasileira, solapar as bases da sociedade, incentivar o aumento da criminalidade e a disseminação do ódio generalizado (SIMÕES, 1999). Ocupavam as páginas dos jornais protestos de entidades como *Cruzada Cristã Contra a Pornografia*⁴, *Liga de Defesa da Família*⁵, *Federação das Associações Gaúchas dos Antigos Alunos Maristas*⁶ e *Senhoras de Santana*⁷. Como salienta Simões

O crescimento do filão erótico desperta as entidades religiosas para uma participação mais ativa na defesa da família. De maneira geral elas passam procuração ao órgão federal da Censura e cumprem um papel de oferecer apoio, indicando onde está a imoralidade, quais os filmes e as situações que devem proibir. (...) Há um sincronismo envolvendo essas ações, que atinge setores tão diversos como a Igreja, os redutos intransigentes do civismo (...), a grande imprensa e a classe política. (SIMÕES, 1999, p. 170-171)

O autor ainda salienta como vários deputados se alternaram na Câmara em Brasília, em 1973, para reiterar a preocupação com a onda de promiscuidade que parecia invadir as telas de cinema. Marchas eram realizadas em nome da família e contra a *pornochanchada*. (SIMÕES, 1999) Até mesmo ameaça de violência era um argumento ocasional, como no caso de Juarez Nunes Alves, líder da *Cruzada Cristã Contra a Pornografia*, que, segundo reportagem do Jornal da Tarde de julho de 1981⁸, ameaçava sem pudor explodir salas de cinema, caso o governo não tomasse providências a respeito da liberação dos filmes eróticos pela Censura⁹. Paulo Emílio Sales Gomes chama a atenção para um fato curioso:

Agora a campanha contra a pornochanchada – você soube que houve uma marcha em Curitiba da família contra a pornochanchada? – é feita por gente que não vê os filmes e acredita no que diz a publicidade. Acontece que o próprio nome pornochanchada seria muito mais uma jogada de publicidade do que dos críticos de cinema. O filme *Eu dou o que elas gostam*, por exemplo, tem esse nome e a publicidade complementar – “e o que elas gostam não é mole” – além do cartaz com o José Lewgoy indicando com as mãos as dimensões eventuais do que ele daria e elas gostariam, tudo sugerindo muita pornografia. Mas o filme não tem absolutamente nada disso – é quase uma comédia de costumes rurais, curiosa e é só (apud SIMÕES, 1999, p. 167-168).

⁴ O HOMEM que quer queimar as bancas. Jornal da Tarde, São Paulo, 23 de julho de 1981, p. 16. Todas as notícias apontadas abaixo foram encontradas em uma pasta na Cinemateca Brasileira com um conjunto de notícias relacionadas à censura, cujo código de busca é P. 1981-13/1-141.

⁵ OUTRA liga contra a pornografia. O Estado de São Paulo, São Paulo, 07 de agosto de 1981, p.22.

⁶ LEITÃO pede atenção à pornografia. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1981, p. 8.

⁷ MAIS uma campanha contra a pornografia. Jornal da Tarde, São Paulo, 05 de agosto de 1981, p. 15.

⁸ O HOMEM que quer queimar as bancas. Jornal da Tarde, São Paulo, 23 de julho de 1981, p. 16.

⁹ É interessante notar que Nunes Alves chegou a ser recebido pessoalmente pelo Ministro da Justiça em seu escritório em Brasília, o que pode demonstrar o interesse que o governo tinha de dialogar com os setores conservadores da sociedade.

Ao mesmo tempo, após o golpe de Estado de 1964, a Censura¹⁰ aos poucos passa por um processo de reestruturação, de maneira a melhor se adaptar às diretrizes dos governos militares que a partir de então se sucederiam, até a eleição indireta de Tancredo Neves em 1985. Segundo Pinto (2006), durante os anos de 1967 e 1968, ocorreu um processo gradativo de militarização do SCDP, com a reorganização de seus quadros funcionais e o controle do órgão sendo transferido para militares de alta patente. Uma preocupação maior também seria dada à formação dos censores, que passaram a ter que portar, obrigatoriamente, diploma de nível superior (FAGUNDES, 1974).

Paralelamente, os produtores e diretores de cinema enfrentavam um caminho burocrático, registrado nos processos de censura ao cinema, disponíveis no Arquivo Nacional, em Brasília, e disponibilizados na internet pelo projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988*¹¹.

É importante entender que os filmes podiam sofrer interdições parciais ou totais: enquanto as primeiras eram conhecidas geralmente por *cortes*, dando-se por exclusão de entonações, gestos, posturas e falas, tanto em partes de sequências quanto em sequências inteiras do filme, as segundas proibiam qualquer exibição da obra, sem direito a modificações, no território nacional (FAGUNDES, 1974). Depois da decisão do SCDP, os produtores e artistas ainda tinham direito ao recurso junto ao Ministro da Justiça.

Entre os critérios legais para as interdições totais ou parciais de obras, figurava um grupo referente ao confronto de princípios éticos – divulgação de “maus costumes”, ofensa ao decoro público, fatores capazes de gerar angústia. Além desse, havia dois outros grupos de critérios, que se concentravam na instigação contra a autoridade e o atentado à ordem pública, de um lado, e a oposição aos direitos e garantias individuais – ofensa a coletividades ou à religião –, de outro (FAGUNDES, 1974). Nota-se a ambiguidade desses fatores, apontada por autores como Cristina Costa (2006) e Simões (1999) como fonte de arbitrariedades por parte dos censores e falta de critérios mais precisos e formalizados.

¹⁰ Quando empregarmos o termo *Censura* com a inicial maiúscula, estaremos nos referindo ao órgão estatal, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), institucionalizado em 1946 pelo Decreto nº 20.493 e subordinado ao Ministério da Justiça, ou a sua futura designação como Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que vigorará de 1973 até a extinção da Censura pela Constituição de 1988. Por outro lado, quando utilizarmos *censura* com a inicial minúscula, estaremos nos referindo à prática ou ação de proibição e veto, bem como outras formas de interdição, que nem sempre partem do poder público.

¹¹ O projeto, coordenado pela pesquisadora Leonor Souza Pinto, disponibiliza gratuitamente documentos relativos a 444 filmes brasileiros, incluindo aí os processos de censura completos, notícias de jornal e arquivos do DEOPS. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em 04 mar. 2012.

Observa-se que a Censura do período militar contava com diversos artifícios para impedir ou limitar o acesso do público aos filmes, submetendo os produtores e diretores a uma batalha desigual:

Sua ação no cinema brasileiro buscou moldar a produção aos projetos políticos do regime. O lema central era proibir, sempre que possível. Na impossibilidade de proibir, cortar. Se as duas opções falhassem, “colocar na geladeira”, significando engavetar o processo de requisição de censura sem, no entanto, admitir o feito. O processo permanecia “em análise”, sem que nenhum parecer fosse emitido. Assim, os produtores não tinham argumentos para sequer negociar com a censura. Esta atitude podia levar meses, até anos (PINTO, 2006, p. 4).

Alguns desses artifícios foram herdados diretamente da institucionalização da Censura, no Decreto nº 20.493 de 1946, e posteriormente por outros decretos e atos institucionais que se sucederam nos diversos governos militares. Outros começaram a ser sistematicamente aplicados, mesmo que de forma não assumida, como o atraso da análise de filmes destacado por Pinto. Quando conveniente também, pareceres e outros documentos dos processos eram extraviados, gerando lacunas que não só demonstram os recursos extrajudiciais adotados, como também dificultam sua posterior compreensão.

Além de cortar os filmes, tornando-os muito vezes de difícil compreensão, a Censura dispunha ainda da classificação indicativa e de categorias como “boa qualidade” e “livre para exportação”, indispensáveis para o envio de filmes para festivais estrangeiros. Os censores tinham o poder também de restringir os filmes por faixas de idade, excluindo muitas vezes uma importante parcela de público, gerando prejuízos para longas-metragens nacionais que precisavam ainda repor os gastos com a produção, com dificuldade de penetração no circuito exibidor e sem um mercado externo garantido. Nessa história toda, quem sofria mais dificuldades eram os produtores, os diretores e os demais profissionais envolvidos no campo cinematográfico.

Dessa maneira, sob o olhar vigilante dos censores, preocupados que estavam em rotular, categorizar e classificar as produções que eram submetidas a seu crivo, tanto as produções autorais como aquelas mais ligadas a uma concepção industrial do cinema¹²

¹² A respeito dessa oposição, é pertinente a posição de Ramos (1983) a respeito das correntes por ele denominadas de “nacionalista” e “universalista-cosmopolita”. A primeira era fortemente vinculada às esquerdas e considerava como grande mal a penetração do capital estrangeiro, a ser evitada a qualquer custo. A segunda, era representada por setores oriundos especialmente de São Paulo e do grupo paulista que emergiu da Vera Cruz, que buscavam uma industrialização do cinema brasileiro sem ferir os interesses estrangeiros.

passavam por dificuldades de todo tipo. Temos, nesse cenário, um fato peculiar: as pornochanchadas, com raríssimas exceções, não eram proibidas pelo órgão censor. Na maioria das vezes, eram proibidas para maiores de 18 anos, com alguns cortes.

Simões (1999, p. 168) destaca uma “operação pente fino” na comédia erótica, em que produtores e diretores tentavam fazer acordos com a Censura e adaptar-se a critérios adotados, e nunca formalizados, que indicam como podem ser enquadrados os corpos femininos ou qual deve ser o desempenho da polícia e dos militares em uma trama ficcional. Alteram-se títulos de filmes, finais são refilmados e muitos diálogos e falas suprimidos, em uma constante negociação de ambas as partes, muitas vezes propiciada por projeções extraoficiais de filmes para alguns censores, antes dos mesmos serem submetidos ao SCDP.

Pensar a relação entre esse cinema erótico e a Censura – por que as pornochanchadas da *Boca do Lixo* não foram em sua maioria vetadas pela Censura da década de 1970? – implica, levando-se em conta o quadro traçado até então, realizar uma análise de conteúdo dos processos censórios. Nesse trajeto, pretendemos identificar, nos pareceres, quais as características atribuídas pelos censores à pornochanchada e à produção erótica; como ela era classificada e rotulada; quais as justificativas encontradas nos processos para a liberação ou proibição de cenas dos filmes; o que era proibido, e o que, enfim, acabava passando pelo crivo do órgão estatal.

3. Traços gerais do corpo teórico e exemplo de análise

Essa perspectiva não deixa de considerar, além do contexto histórico, características que marcam o poder e as diversas *relações de força* que o estruturam, como propõe o filósofo Michel Foucault (1979). O poder, nesse sentido, não é estável e nem atua necessariamente através da força, mas também em uma relação contínua e mutável de negociação e acumulação de saberes, em que procedimentos estratégicos e movedições marcam o terreno de uma luta entre adversários, em uma espécie de jogo pela dominação.

Foi nesse sentido que se deu, para Foucault (1988), a relação entre o Ocidente e a sexualidade, desde a Contra-Reforma: pela incitação discursiva e pela acumulação de conhecimentos entre sujeitos, muito mais que por um viés explicitamente repressivo. Característica essa integrante do que ele denomina como *bio-poder*: um poder preocupado

com o gerenciamento das populações, incluindo em seu exercício a vida dos indivíduos que ele administra ou que dele fazem parte.

Temos assim uma concepção de poder não como estritamente repressivo, no sentido de violência ou coerção física, nem tampouco estático, mas em constante relação de força com seus adversários. Mais do que alguém ser detentor do poder, ele é continuamente *exercido*, e para Foucault, não apenas pelo Estado, mas em sua própria *capilaridade*, na extensão do corpo social como um todo.

A partir dessa capilaridade apontada por Foucault, podemos traçar relações com o que J. M. Coetzee (1996), ganhador do prêmio Nobel de literatura em 2003 e professor de literatura da Universidade da Cidade do Cabo, entende por ser a raiz do ato de censura: o sentimento de ofensa. E esse sentimento, nos termos do autor, de um lado consiste em um estado mental que radica na incapacidade do autoquestionamento; de outro, é resultado direto da ameaça ao poder: não só se ofendem aqueles que se encontram em situação de debilidade ou subordinação, mas sobretudo aqueles que têm o pressentimento ou a experiência de serem privados de poder. A intolerância dos setores conversadores da sociedade aparece, assim, como sintoma dessa perda de poder – a incapacidade de impor seus princípios para as outras pessoas.

Na medida em que o cinema erótico do qual tratamos tentava também provocar seus consumidores, a ofensa passa a ser decorrente de seu esforço de provocar as tensões sociais, em nome da sedução do corpo das atrizes e das relações sexuais expostas pela câmera. Trata-se daquilo que J. M. Coetzee e Nuno César Abreu entendem por obsceno – “uma corruptela do vocábulo *scena*, e seu significado literal é ‘fora de cena’, ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na vida cotidiana. Aquilo que se esconde” (HYDE, 1973 *apud* ABREU, 1996, p. 18). Trata-se, portanto, de colocar em cena algo que deveria estar fora dela, através da transgressão de regras sociais, que passa a ser encarada, dessa forma, como elemento estrutural do obsceno. O obsceno é, sobretudo, uma variedade do *ofensivo*, gerando estados mentais desagradáveis: não é possível ter um inequívoco prazer com a pornografia e, ao mesmo tempo, classificá-la de obscena. Dessa forma, ela sempre traz consigo um rompimento, ainda que mínimo, do pudor e da moralidade.

Nesse sentido, significativo é o fato de, apesar dos protestos de setores conservadores da população, a Censura ter permitido o fluxo, ainda que sob estrita

vigilância, da produção erótica. Tal dado, que está vinculado a algumas das inquietações centrais de nossa pesquisa, parece indicar justamente a existência de relações de poder complexas entre produtores e censores; cineastas e instâncias do poder militar.

Não obstante, debruçamo-nos, neste artigo, sobre a exceção à regra, também muito significativa em termos de aspectos da relação da Censura com a pornochanchada. Assim, um exemplo de nosso *corpus* de processos censórios a serem analisados é o do filme *Os Garotos Virgens de Ipanema* (Oswaldo de Oliveira, 1973), caso raro de comédia erótica integralmente proibida pela Censura¹³. Em 17 de julho de 1973, três técnicos de censura, nomeados para examinar o filme em questão, deram seu parecer decidindo de forma consensual pela proibição da exibição pública do filme.

Os censores avaliaram o filme a partir de categorias pré-estabelecidas: cenas, época, linguagem, personagem, mensagem, enredo, cortes e um parecer conclusivo. Chama a atenção o emprego de termos idênticos usados pelos três técnicos ao examinar o filme: a presença de cenas “excitantes” e “libidinosas”; a linguagem “picante” e “maliciosa”; o tema “psicológico”. Isso nos permite inferir que consultassem algum documento da Divisão de Diversões Públicas, como um manual¹⁴, que orientasse a redação de seus pareceres.

¹³ A breve análise aqui apresentada foi feita em parceria com o Prof. Dr. Antônio Reis-Júnior, pós-doutorando do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC) da ECA/USP, grupo do qual também participo.

¹⁴ Embora não tenhamos acesso a esses documentos, sabemos que havia manuais empregados em cursos para formação de censores promovidos pelo DCDP.

Cenas:eróticas, sensuais, libidinosas, maliciosas, com
nus detalhados, cômicas, alegres,

Época: Atual Gênero: Comédia

Linguagem: Vulgar, maliciosa, expressões de baixo ca-
lão

Tema: Primeiros desejos e experiências sexuais de dois
adolescentes e dúvida do pai quanto a virilidade dos
mesmos.

Personagem: jovens obsecados por sexo, mal orientados, brin-
cões

Mensagem: Positiva encarando-se o lado cômico. Negativa //
Vide Verso

Enredo: Um mal entendida gera desconfianças de um pai,
quanto à virilidade do filho. Com o intuito de dar-lhe u
ma companhia masculina, convida seu sobrinho para morar
com elas. Os rapazes são normais e vivem procurando aven-
turas sexuais e se deliciam com fotos eróticas e olhando

Figura 2: trecho de parecer do filme *Os Garotos Virgens de Ipanema* (Oswaldo de Oliveira, 1973). Fonte: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0730385C01601.pdf>. Acesso em 29/09/2012.

Em sua conclusão, o primeiro censor sentenciar:

2 - Conclusão: Nos termos em que se apresenta o presente filme acompanhados das cenas mais excitantes, depravantes, desrespeitosas, pornográficas, imorais, torna-se imprudência e verdadeiro contra senso a sua apresentação para um público despreparado, muito embora, não se possa negar que são fatos que existem na realidade nos cantos de nossas cidades. Conforme o Decreto nº 20.493/46, artigo 41, letras a, c, opino pela NÃO LIBERAÇÃO.

(continua) DPF-507

quebra de página

Figura 3: trecho de parecer do filme *Os Garotos Virgens de Ipanema* (Oswaldo de Oliveira, 1973). Fonte: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0730385C014.pdf>. Acesso em 30/09/2012

Em defesa do “público despreparado”, “desavisado” – termos recorrentes nos pareceres –, sem discernimento e, portanto, vulnerável à excitação que emana do filme, suscetível à imoralidade representada na tela, é que o censor, como guardião de uma moral conservadora, coloca-se como um mediador entre os cineastas e o público, justificando o veto proposto em nome da sociedade e alegando representá-la.

Além da proibição da obra em razão de uma suposta influência perniciosa, o que se deduz também de sua fala é o interesse em reprimir o desejo do público, a excitação provocada pelo filme que pode induzir a comportamentos “lascivos”, “pervertidos” e “depravados”. Neste sentido é que identificamos claramente nos pareceres a concepção de que o cinema deveria apresentar tão somente uma visão idealizada da sociedade, deveria ser portador de mensagens edificantes, retratar na tela como a sociedade deveria ser, embora reconheça que no filme estão representados “fatos que existem na realidade nos cantos de nossas cidades”.

Procuramos assim, pois, pontuar um breve exemplo de uma investigação ainda em curso. Entendemos que, após a análise de cada processo individualmente, a comparação entre diferentes filmes eróticos, alguns proibidos e outros liberados pela Censura, pode nos trazer importantes indícios sobre até que ponto o exercício da censura moral foi pertinente para a manutenção de relações de poder. Também estamos tratando de resgatar objetos localizados no passado: em relação à pornochanchada, Ortiz Ramos (1987) pontua como ela foi pouco discutida e refletida no período de sua produção.

No que tange à censura, como salienta Cristina Costa, “é importante lembrar que censores não agem sozinhos. Entre os mecanismos a seu dispor, estão: o silêncio, o esquecimento, a autocensura e a tolerância da sociedade, que mantém a censura na zona sombreada do passado” (COSTA, 2008, p. 7). Iluminar esses objetos, mantidos nessa “zona sombreada do passado”, parece-nos um ponto de partida não só para relembrar as arbitrariedades da censura, mas também para evitar que essa forma de poder seja novamente exercida em nossa sociedade.

Referências Bibliográficas

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

_____. *O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1996.

AVELLAR, José Carlos. *A Teoria da Relatividade*. In: AVELLAR, José Carlos; BERNARDET, Jean-Claude; MONTEIRO, MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70*. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráf. e Edit. Ltda., 1979-1980.

COETZEE, J.M. *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona: DEBOLSILLO, 2008.

COSTA, Cristina. *Censura em Cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2006.

_____(org). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

FAGUNDES, Coriolano de Loiola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

PINTO, Leonor E. Souza. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*, 2006. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (org). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

SELIGMAN, Flávia. *O “Brasil é feito pornôs”: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares*. 2000. 183 p. Tese de mestrado – ECA, São Paulo, 2000.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura- Fundação Padre Anchieta, 2005.