

# DE LO BANAL A LO INDISPENSABLE. PORNOCHANCHADA Y CINEMA NOVO DURANTE LA DICTADURA BRASILEÑA (1964-1985)

EMMA CAMARERO

## EROTISMO VERSUS DENUNCIA SOCIAL: LAS DOS CARAS DEL CINE BRASILEÑO BAJO LA DICTADURA

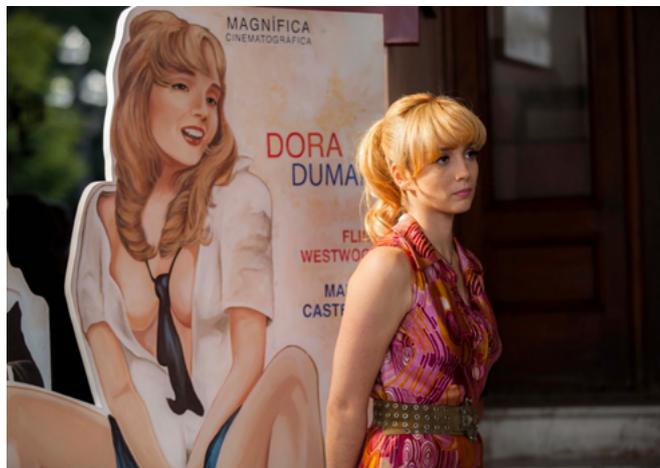
---

*Magnífica 70* (Cláudio Torres, Conspiração Filmes y HBO: 2015-) es el nombre que recibe la serie de televisión que se ha convertido en el fenómeno audiovisual brasileño más reciente. En ella se retrata la realidad cinematográfica de Brasil durante la primera mitad de la década de 1970, los llamados años de plomo de la dictadura que se extendió desde el golpe de Estado de 1964 hasta la elección como presidente de Tancredo Neves en 1985. Esta producción, de estética muy cuidada, con grandes dosis de humor negro y un estilo de rodaje contemporáneo, es uno de los productos actuales de mayor éxito, entre otros, de la cadena latina HBO.

A lo largo de trece capítulos, *Magnífica 70* utiliza el universo de los años setenta del barrio de Boca do Lixo en São Paulo y cuna del cine erótico, uno de los géneros cinematográficos más deman-

dados y taquilleros en Brasil durante la dictadura. Bajo esa realidad supuestamente frívola, se esconde un guion donde las referencias a la represión, la libertad y la censura son constantes. Su protagonista es un estereotipo del brasileño de la época; lleno de contradicciones, está casado con la hija de un general cercano al régimen, trabaja en la Oficina de Censura Federal y se obsesiona con una de esas actrices cuyo físico desbordante la hacía candidata a protagonizar ese subgénero que en Brasil se llamó tan gráficamente *pornochanchada*. Bajo el telón de fondo de un país superficialmente dedicado al cine de masas, esta producción muestra toda una realidad social marcada por el control estatal de toda creación, incluido el cine.

*Magnífica 70* es un entretenido producto que no deja de hacer una despiadada crítica social al régimen de aquel entonces, pero con el foco en la recreación de un universo de productores sin escrúpulos y sin ninguna pretensión artística ni, en teoría, política. La factura técnica de la serie



Magnífica 70 (C. Torres, 2015)



es impecable, y aunque se articula algún que otro estereotipo en la construcción de la trama y los personajes, pasan inadvertidos por el ritmo de un relato ágil y el constante desenfreno de conflictos que se disparan.

Este tipo de producciones actuales tan cuidadas nos confirman que el cine brasileño se encuentra hoy más vigente que nunca. Fruto de esa misma fascinación por la producción cinematográfica de Brasil durante la dictadura, en 2011 el Museo Reina Sofía de Madrid presentó «Cuando Brasil devoró el cine (1960-1970)», un recorrido por la intensa y revolucionaria actividad que tuvo lugar en el ámbito cinematográfico brasileño durante el período más duro de la dictadura, a finales de los 60 y principios de los 70, y que nos habla del interés que despierta el cine brasileño fuera de sus fronteras. Son películas de autores tan significativos como Hélio Oiticica, Neville d'Almeida, Raymundo Amado, Glauber Rocha, Eduardo Coutinho o Rogério Sganzerla, entre otros. Se trata de documentos audiovisuales indispensables para entender la producción cultural de lo que sucedió en Brasil en los años 60 y 70, y dibujan la otra cara de esa rebelión contra la censura en Brasil que también representó, a su manera, el cine netamente erótico materializado en la *por-nochanchada* y *Boca do Lixo*.

Hoy Brasil vive un momento político que poco tiene que ver con los años de plomo en los que la

generación de cineastas brasileños más creativa del siglo xx tuvo que lidiar con el Estado y sortear la censura para sacar adelante sus proyectos. Pero, sin embargo, la realidad social que subyace en muchas de las películas realizadas bajo la dictadura no ha cambiado demasiado, incluido ese persistente erotismo que parece inherente a la sociedad brasileña. Sigue existiendo además lo que podría llamarse «hambre de justicia social», y prueba de ello es el trabajo de los nuevos directores brasileños. El periódico *El País* titulaba en 2014 un artículo como «El cine brasileño golea Nueva York». En él Marcela Goglio, directora del *Latinbeat*, el festival de cine latinoamericano del Lincoln Center de Nueva York, afirmaba que el cine brasileño «es una explosión porque es tanta la producción y tan variada, desde películas muy experimentales a más convencionales: de todo tipo de géneros, hay comedias eróticas, hay *thrillers*, hay retratos personales, hay muchísimo documental; y vienen de todos los rincones del país». (CRESPO, 2014).

Habría que plantearse entonces si existe un nuevo, novísimo cine brasileño, heredero del *Cinema Novo* y/o de las comedias eróticas de *Boca do Lixo*. Igualmente, si hay razones para hablar de un nuevo grupo o generación de cineastas comprometidos socialmente o que abordan el erotismo y el sexo en términos semejantes a como lo hicieron los directores brasileños de los setenta. Todo

apunta a que, aunque es innegable la influencia de los cineastas de los años sesenta y setenta en directores actuales como Felipe Barbosa o Fernando Coimbra, el individualismo y los temas personales pesan demasiado en las películas actuales.

«Yo no considero que pertenezca a ningún grupo» explica Fernando Coimbra, «pero sí tengo muchos amigos cineastas que empezamos con cortos y ahora hemos hecho nuestros primeros largos. No somos un movimiento organizado como fue el *Cinema Novo* en los sesenta, pero sí pertenecemos a la misma generación y tenemos cosas en común, como el interés por flirtear con cualquier género, y tratar no sólo temas sociales, de pobreza y violencia, sino hablar también de amor, de relaciones, de la clase media» (CRESPO, 2014).

Todas estas manifestaciones, al amparo especialmente de festivales de cine, no pueden engañarnos; el cine brasileño ha sido, y es de alguna forma, uno de los grandes olvidados en la cultura cinematográfica internacional, a pesar de la cantidad y calidad de películas que cada año produce. Al pensar en el cine en Brasil, son producciones como *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002), *Estación central de Brasil* (*Central do Brasil*, Walter Salles, 1998) y *Tropa de élite* (*Tropa de Elite*, José Padilha, 2007) algunos de los escasos títulos conocidos por el gran público. Se trata de películas que han alcanzado un gran reconocimiento en festivales y que tratan temas como la denuncia social, el machismo o la explotación sexual, temas que las emparentan con los revolucionarios e inconformistas directores que trabajaron bajo la dictadura y su sistema de censura.

A través del estudio del contexto y la realidad histórica en que nació la *pornoanchada*, y analizando, por un lado, el proceso creativo de estas películas —guion, rodaje, puesta en escena, montaje— y, por otro, los documentos que sobre estas redactaban los censores del Servicio de la Censura de las Diversiones Públicas (DCDP), se llega a la conclusión de que tras el erotismo y el sexo se escondía también una tímida revolución ideológi-

ca que ni siquiera la censura y sus herramientas de represión pudieron frenar. A su manera, consiguieron cambiar el modelo social, y comenzar a liberar a la mujer de su rol de objeto erótico para convertirla en un ser independiente capaz de decidir sobre el placer y la sexualidad. Sin embargo, la importancia de ese cine erótico en la creación de una conciencia colectiva de rechazo al régimen ha sido infravalorada en comparación con el cine social.

El cine brasileño de este período (1964-1985) se expande, por tanto, mucho más allá del *Cinema Novo*, que es su cara más visible, y que tiene en la decadencia su *leitmotiv*; el hambre, la dictadura, las masacres, la corrupción. También existió bajo la dictadura un tipo de cine que consiguió burlar a la censura hasta el punto de conseguir que esta tolerara la mayor parte de las producciones que se llevaron a cabo en Boca do Lixo durante la década de 1970. Bajo el nombre de *pornoanchada* se escondían producciones de contenido erótico y tímida libertad sexual, enmarcadas en géneros como el policíaco o el de terror, que llenaron las salas de cine y que fueron una constante fuente de enriquecimiento para sus productores.

## LA CENSURA FRENTE AL CINE SOCIAL Y AL CINE ERÓTICO. CONTEXTO HISTÓRICO

En 1964 la dictadura se instaura en Brasil y hasta 1985 toda la vida cultural se verá marcada por su presencia. El cine no será una excepción pero, cuando se produce el golpe de Estado, la revolución del llamado *Cinema Novo* ya está en marcha y es imparable. A nivel internacional, el prestigio del cine brasileño había alcanzado cotas inimaginables, y los nuevos procesos de creación fílmica eran tan revolucionarios y personales como los que se estaban viviendo, por ejemplo, en Francia durante esos mismos años. Bajo este contexto represivo, pero de intensa creatividad, el tema de la sexualidad en Brasil estaba en alza, tanto en producciones contestatarias como comerciales. Surge

una versión de comedia erótica que hasta 1972 va a priorizar el humor mucho más que la sexualidad, que apenas era sugerida. Ese humor estaba basado en hechos cotidianos protagonizados por actores y actrices conocidos por el gran público a través de la televisión, que mantenían conversaciones pueriles llenas de equívocos, y con algunas insinuaciones eróticas.

Algunas de esas producciones anteriores a 1972 —dirigidas, además, por realizadores de prestigio— llevaban títulos tan sugerentes como *Toda donzela tem um pai que é uma fera* [Cada donzella tiene un padre que es una bestia] (Roberto Farias, 1966), *As cariocas* [Las cariocas] (Fernando de Barros, Roberto Santos y Walter Hugo Khouri, 1966) o *Adultério à brasileira* [Adulterio a la brasileña] (Pedro Carlos Rovai, 1969), entre otros títulos. Como afirma Nuno Cesar Abreu (2006: 139), al conciliar estos productos sexualidad y comedia, conseguían mantener un diálogo efectivo con el público y con una *nova juventude* formada por todas las clases sociales, que escuchaba rock o pop y se movía dentro de movimientos contestatarios y de rechazo a la dictadura. La *pornoanchada* brasileña podía equipararse al «destape» del cine español de la misma época, sometido también a una dictadura y consumido en parte por una nueva generación para la que el desnudo femenino y el sexo, en clave de comedia, eran una vía de escape de la política represiva.

Prácticamente al mismo tiempo que nace la *pornoanchada* y coincidiendo con la llegada de la dictadura, junto a este cine de corte popular y de temas banales sin ningún trasfondo político o de lucha social, directores como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra o Carlos Diegues configuran las bases intelectuales y fílmicas del *Cinema Novo*. Cuando el nuevo régimen trata de limitar la libertad de expresión de los cineastas, ya es tarde. Aunque, en Brasil, la libertad para expresar las opiniones políticas se convirtió casi en un acto de heroísmo y se incrementó la represión política durante los años siguientes, lo que forzó a

muchos de estos artistas al exilio, el cine brasileño ya había triunfado en festivales internacionales y se había convertido en un fenómeno imparable. Se trató eminentemente de un fenómeno urbano, aunque no solamente centrado en Río y São Paulo, sino que tuvo grandes centros creativos en Minas Gerais, Brasilia, Salvador o Recife. Pero no puede dudarse de que fueron la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y el barrio de Boca do Lixo en São Paulo los focos de efervescencia que aglutinaron al grupo más numeroso de cineastas, intelectuales y guionistas.

---

**EL RESULTADO MÁS CONTUNDENTE ES UNA AMPLIA PRODUCCIÓN BAJO SELLO PSEUDO-ESTATAL DE PELÍCULAS CON CARGA ERÓTICA E INCLUSO CASI PORNOGRÁFICAS, A VECES CON ALTAS DOSIS DE VIOLENCIA, PERO CARENTES DE CUALQUIER TIPO DE CONTENIDO POLÍTICO O SOCIAL QUE PUDIERA DAÑAR LA IMAGEN DEL RÉGIMEN**

---

Ese proceso creativo tuvo dos vertientes: una marcada por el género de la comedia erótica, localizada esencialmente en las producciones de Boca do Lixo, y otra caracterizada por la originalidad, la creatividad y el sentido de lucha social. Esta última quedó irremediabilmente marcada por la coyuntura política del país y por el Acto Institucional n° 5 (AI 5) de 1968, conocido como «el golpe dentro del golpe», y que suspendió las garantías constitucionales: «Desató la violenta maquinaria represiva: desapariciones, secuestros, tortura, exilios y la actuación de los grupos paramilitares bajo la firma de los Escuadrones de la Muerte, extendió el clima de terror, la desmoralización y una fractura social que subyace en buena parte de las películas. En este ambiente asfixiante, en el que “quien no está conmigo está contra mí”, difundido



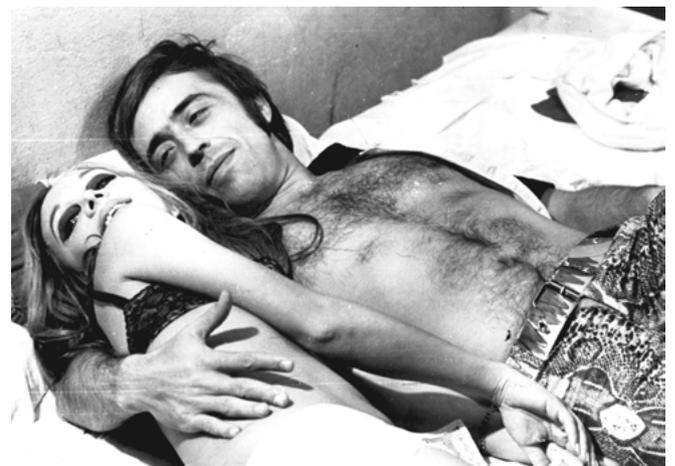
Arriba. Publicidad de *Adulterio à la brasileña* (P. C. Rovai, 1969)  
Abajo. *Adulterio à la brasileña* (P. C. Rovai, 1969)

popularmente con el eslogan *Brasil ame ou deije*, la identificación del artista o del cineasta con la figura “del otro” marginal, el bandido, el fuera de la ley o el guerrillero se presenta como un imperativo ético» (CARBALLAS, 2011).

A menudo, y a pesar de existir una ley en Brasil que obligaba a que parte de la cuota de pantalla de los cines exhibiese películas nacionales, estas producciones quedaban fuera de los circuitos, bien por causa de la acción del Servicio de la Censura de las Diversiones Públicas (DCDP), bien por una industria poco dispuesta a distribuir las. En medio de este ambiente represivo se produce una excepción. *El bandido de la luz roja* (O Bandido da Luz Vermelha, Rogério Sganzerla, 1968), exponente del llamado cine marginal brasileño, se convierte en un éxito de taquilla, a pesar de las profundas convicciones políticas contrarias a la

dictadura de su director. Si comparamos este filme de escaso presupuesto, basado en hechos reales y perteneciente al género policíaco, con algunas de las producciones de comedia erótica del momento que llenaban las salas de cine, como la ya citada *Adulterio à brasileira* de Pedro Carlos Rovai, observaremos puntos en común vinculados, precisamente, al erotismo y al sexo. La presencia de mujeres como objeto de deseo masculino, sometidas a la voluntad del hombre y cuya finalidad es satisfacer a este, ya sea por voluntad propia o a la fuerza, son constantes en ambas películas. En *El bandido de la luz roja* esa relación erótica viene relacionada, la mayor parte de las veces, con la violencia —el sexo no consentido o la fascinación que ejerce el delincuente en la mujer, que se deja seducir—, mientras que en *Adulterio à brasileira* el sexo también es algo peligroso pero, en este caso, vinculado al deseo de lo prohibido, de lo ajeno. En definitiva, a ese tradicional trasfondo adúltero que tanto predicamento ha tenido en el espectador de todos los tiempos. La diferencia principal entre uno y otro cine de cara a la censura estribaba no tanto en el tratamiento del erotismo como en las ideas que sus directores esgrimían y que, de una forma más o menos sutil, trataban de «esconder» tras la presencia del sexo en sus películas. Casi todos los autores y cineastas del cine marginal o *Cinema Novo*, al margen de que sus creaciones fueran más o menos sub-

*El bandido de la luz roja* (R. Sganzerla, 1968)



versivas, eran colocados en el punto de mira del aparato represor por sus ideas políticas. Prueba de ello es el documento desclasificado que, en 2014, la llamada Comisión Nacional de la Verdad de Río de Janeiro que investiga los crímenes y violaciones de derechos humanos durante la Dictadura —aunque sin ningún poder jurídico o penal—, entregó a Paloma Rocha, hija del cineasta Glauber Rocha. El informe, con fecha de 1971, pertenece al Centro de Informaciones de la Aeronáutica, el organismo de represión brasileño, y en él se relatan las relaciones artísticas de Glauber, las características «izquierdistas» de su estética expresada en el *Cinema Novo* brasileño, y también entrevistas que el cineasta dio a la prensa inglesa y que fueron consideradas como subversivas<sup>1</sup>.

Cabe preguntarse, ante este panorama de falta de libertad creativa, cómo es posible que, a pesar de la represión y la censura, estos años sean considerados como uno de los momentos más ricos, variados y complejos del cine brasileño, y donde el erotismo, tan perseguido en otros países por considerarse enemigo de los valores tradicionales, tuvo un lugar destacado. Reflexionando sobre el papel de las dictaduras en la represión cinematográfica, encontramos que Brasil supone una excepción dentro de su entorno latinoamericano, donde también podemos incluir a España y Portugal. Si bien el cine brasileño durante la dictadura, en la década de 1970, se benefició de ciertas ayudas provenientes del Estado, especialmente a través de Embrafilme, el criterio de selección, burocracia y favoritismo que esta agencia ejercía fue, de hecho, la forma de control gubernamental sobre la producción cinematográfica. Pero ese control se basaba más en una censura política que cultural o moral. El resultado más contundente es una amplia producción bajo sello pseudo-estatal de películas con carga erótica e incluso casi pornográficas, a veces con altas dosis de violencia, pero carentes de cualquier tipo de contenido político o social que pudiera dañar la imagen del régimen. De alguna forma, los cineastas que trabajaban con

subvenciones estatales se mantuvieron al margen de reivindicaciones políticas para trabajar en aras de un cine comercial, que llenaba las salas, pero que carecía de cualquier sentido social, aunque el tema de la libertad sexual estuviera más o menos presente. En cambio, los cineastas independientes, muchas veces apoyados por otros países o incluso trabajando desde el exilio, quedaron fuera de este circuito comercial de distribución de películas, pero también libres en cierta manera para realizar las películas bajo sus propios criterios. La consecuencia directa fue que muchas de las mejores creaciones filmicas de este momento no se estrenaron en Brasil hasta después de la caída de la dictadura y la desaparición de la censura.

Quedó así un espacio vacío de control que, desde el exilio o la clandestinidad, los cineastas brasileños que desde principios de los años sesenta estaban revolucionando la manera de hacer el cine decidieron ocupar. La represión de la dictadura nada podía hacer contra ellos a nivel internacional, y los métodos narrativos revolucionarios de muchas de estas películas las llevaron a alcanzar prestigio mundial y a alzarse con numerosos premios en festivales de cine. Se trataba de películas que hablaban de luchas por reformas sociales y proyectos nacionalistas como *Dios y el diablo en la Tierra del Sol* (Deus e o diabo na terra do sol, Glauber Rocha, 1964), candidata a la Palma de oro en Cannes; *Los fusiles* (Os fuzis, Ruy Guerra, 1964), Oso de plata en el festival de Berlín; *El desafío* (O desafio, Pablo César Saraceni, 1965); o *Macunaima* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), ganadora del festival de Mar del Plata. En el fondo, no dejaban de ser un producto de éxito, cuyos autores tenían que ser controlados o al menos vigilados por la censura, y, de hecho, muchos fueron perseguidos, encarcelados o tuvieron que exiliarse. Pero, al proyectarse sus creaciones esencialmente fuera de las fronteras brasileñas, hacían poco o nulo daño a la creación de una conciencia social nacional más o menos afecta a los nuevos aires políticos liderados por la dictadura. En cualquier caso, no

---

**LA COMEDIA ERÓTICA QUE SURGE  
A MEDIADOS DE LOS SESENTA TRAÍA  
IMPLÍCITA UNA DENUNCIA O RECHAZO  
HACIA EL MODELO DE FAMILIA  
TRADICIONAL, LA VIRGINIDAD Y LA  
CASTIDAD**

---

podemos olvidar que, en casi todas estas películas, al igual que en el cine erótico comercial, se hacía uso del sexo y el desnudo como herramientas de liberación y de oposición a la sociedad tradicional.

La reflexión sobre las particularidades de las dos líneas que protagonizan la producción cinematográfica bajo la dictadura en Brasil, la *pornochanchada* y el cine social, nos obliga a mirar a otras realidades nacionales para entender la forma en la que, en Brasil, el cine burló a la censura. La manera en la que los períodos políticamente oscuros, faltos de libertad y llenos de represión, son para los cineastas un revulsivo que les induce a expandir su creatividad y llenarla de contenido social, en Brasil también tuvo una vertiente erótica de falso aperturismo. Cineastas, pero también escritores, periodistas e incluso historiadores, parecen entender que el cine era el único espacio creativo que quedaba sin ocupar, y en el que la libertad de expresión era capaz de encontrar fórmulas para esconderse y revelarse con toda su fuerza ante la sociedad que reflejaba y defendía: «Aquel tipo de cine reivindicativo trató los temas más candentes de la época. Era un cine fuera del sistema, de las convenciones y de las referencias, en ocasiones un cine fuera de la ley. Era un cine trasgresor y comprometido en la temática y con un lenguaje visual atípico en sus esquemas narrativos. No hay narración alguna, en ocasiones la experiencia o la vivencia entra a formar parte de la película,

se incorpora en el cine, rompe la pasividad del espectador frente al filme» (CARBALLAS, 2011).

Danielle Parfantieff de Noronha afirma, al referirse al cine en Brasil bajo la dictadura, que «hablar de memoria y dictadura incluye diversas tensiones que reivindican las representaciones sobre censura, olvido y verdad –convertidas en categorías políticas y de disputa–, inclusive sobre la forma en cómo la sociedad comparte el sentido de nación tanto de este período como del presente» (PARFANTIEFF, 2013: 235).

Pero, mientras que en países del entorno latinoamericano e incluso europeo, como España y Portugal, las dictaduras se caracterizaron por intentar fraguar una imagen cinematográfica de corte casi propagandístico, que fuera también sustentadora del régimen de turno, en Brasil la producción cinematográfica derivó en dos vertientes enfrentadas teóricamente en el mensaje, pero que utilizaban la imagen audiovisual como vehículo de liberación social y/o sexual, y que nada tenían que ver con el perfil propuesto desde el poder político. La censura toleró así ciertas licencias cinematográficas marcadas por la presencia más o menos explícita del sexo, pero fue inflexible con los mensajes claramente sociales o subversivos. Este cine estuvo representado por las producciones llevadas a cabo en Boca do Lixo y se centró, sobre todo, en películas de temática banal, cargadas de erotismo, humor y equívocos. La otra vertiente, fuera de los circuitos comerciales del país, fue la protagonizada por los líderes del *Cinema Novo* y los nuevos cineastas afines, que siguieron trabajando con bajos presupuestos, revolucionando la narración cinematográfica, y hablando también de erotismo y sexo, pero con parámetros completamente distintos a los utilizados en la *pornochanchada*. El impacto de estas películas en sus nacionales fue escaso a corto plazo porque, salvo casos excepcionales, no entraron en los circuitos comerciales hasta el final de la dictadura.

Controlando las salas de proyección, la dictadura se aseguraba la represión de ideas revolucio-

narias e izquierdistas sin necesidad de utilizar a cada momento la navaja de la censura. Para ello utilizaba medios expeditivos pero que no podían vincularse de facto con el régimen. Una de las acciones más frecuentes era dejar en manos de grupos populares, en teoría independientes, el asalto a salas de cine donde se proyectaban películas del *Cinema Novo*. Uno de los casos más llamativos tuvo lugar el mismo año que llegó la Dictadura, en 1964. Carlos Diegues, uno de los más importantes ideólogos del cine brasileño, estrenaba *Ganga Zumba*, la historia de una rebelión de esclavos en el Brasil colonial. A pesar de que el guion se refería a unos hechos de tres siglos atrás, terroristas de movimientos anticomunistas asaltaron los cines ante la pasividad de las fuerzas del orden. La revuelta provocó que el gobierno censurara la película y la retirara de las salas.

La revolución cinematográfica brasileña estaba en marcha, pero la mayoría de los brasileños solo podía ver en el cine la parte de ella que hablaba de liberación sexual y erotismo. Hasta después de la caída de la dictadura en 1985, Brasil no sería consciente de su verdadero alcance y dimensión.

## EL CINE ERÓTICO BRASILEÑO QUE SOBREVIVIÓ A LA CENSURA

Tanto productores como exhibidores en Brasil eran conscientes de que las películas, una vez pasaran por las manos del Servicio de la Censura de las Diversiones Públicas, sufrirían algún tipo de censura parcial o total. A través de la aplicación del complejo sistema de reglas no escritas sobre lo que podía ser o no censurable, los productores trataban de amortiguar los daños ya desde el rodaje, evitando en la medida de lo posible que un exceso de celo de los censores, durante la fase de montaje, pudiera obligar a rodar de nuevo parte de la película, con el consiguiente encarecimiento. La censura parcial, llamada *cortes*, excluía de la exhibición secuencias enteras o parte de estas donde el censor entendía que aparecían gestos, posturas

o conversaciones inapropiadas para la moral o el mensaje de la dictadura, o como solían denominar los censores «que ofendiesen la moral y el decoro público». La censura también se ocupaba de limitar la edad para poder ver una película, y emitía los llamados sellos de «Buena Calidad» y «Libre para la exportación». Pero, si un film era censurado por completo, suponía de facto la prohibición de exhibirse en todo Brasil.

Los criterios para la censura podían dividirse en dos grandes grupos. El primero, de consecuencias más graves para la película y su director, se refería a instigar contra la autoridad, atentar contra el orden público o contra los derechos y garantías individuales. En el otro grupo los criterios eran bastante más ambiguos, como la presencia de elementos capaces de generar angustia u ofensivos para alguna religión.

Aunque referida a la capacidad censora de la dictadura en Portugal, las razones argumentadas por Piçarra Ramos (2013: 91) tienen vigencia en el cine en Brasil de este período: «Es innegable que una estética nueva es una mirada interrogativa hacia nuevos temas. Es importante analizar esa mirada porque en muchas de esas películas la Censura, incapaz de entender el nuevo lenguaje, no encontró razones para amputar».

Muchos de los cineastas de este período estuvieron en el punto de mira de los militares, sufrieron registros y amenazas. Muchas veces, las cintas del rodaje fueron requisadas, algunos fueron detenidos y a otros se les desterró de Brasil, como el caso de Rogério Sganzerla. Algunos tuvieron la suerte, si es que puede llamarse así, de poder conservar el material rodado durante años, aunque sin poder editarlo. Es el caso del director Sérgio Muniz, quien en 1971 rodó en la clandestinidad su documental sobre los crímenes del Escuadrón de la Muerte *Voce também pode dar um presunto legal* (cuya traducción literal sería «Usted también puede ser un difunto guay»), y que tuvo que esperar hasta 2006, nada menos que treinta y cinco años, para estrenarlo.

El propio Sganzerla, quien junto con Julio Bressane creó la mítica productora *Belair* en Río de Janeiro en 1970, tenía una visión de la represión que los creadores independientes sufrían en Brasil que podríamos calificar casi de «romántica»: «A mi parecer, no es una sorpresa si el artista moderno es llamado un fuera de la ley [...]. En realidad, ese encanto está agotado, pero no las condiciones que nos hacen destruir los valores dentro de una sociedad que nos oprime [...]. Yo, por ejemplo, me margino para afirmar mi vergüenza por el Brasil de hoy» (SGANZERLA, 2007: 11).

La censura, en general, fue algo más magnánima con la *pornochanchada* que con el *Cinema Novo*, a pesar de que ciertos sectores del aparato represor abogaban por una actuación más firme contra las comedias eróticas. Estas películas generalmente pasaban el visto bueno del censor con unos pocos cortes en las escenas donde el cuerpo femenino aparecía desnudo, y con el calificativo de «para mayores de 18 años». Este hecho se debió en gran parte a la importancia económica de estas producciones como generadoras de ingresos que, de forma directa o indirecta, llegaban a las arcas del Estado, hasta el punto de que la dictadura consentía que productores y exhibidores de Boca do Lixo determinaran el género erótico o semi-pornográfico de las películas por criterios de facturación y éxito en taquilla. Una rara corriente de liberación dentro del cine brasileño, ya que la dictadura fue realmente opresora con el resto de producciones cinematográficas.

Se realizaban así películas donde productores y directores trataban de llegar a un acuerdo con la censura previo al montaje definitivo. Para ello se trataban aspectos como, por ejemplo, de qué forma debían ser encuadrados los cuerpos femeninos, o qué rol podían desempeñar policías y militares en una ficción. Una constante negociación sobre diálogos, desnudos y escenas de cama que llegaban a filmarse varias veces hasta que el censor quedaba satisfecho con el resultado. Incluso previamente al paso por el órgano de la censura, la película se

llegaba a proyectar de forma extraoficial a los censores «afines», con la finalidad de solicitar su opinión (SIMÕES, 1999:168).

La comedia erótica que surge a mediados de los sesenta traía implícita una denuncia o rechazo hacia el modelo de familia tradicional, la virginidad y la castidad, aunque muchas de ellas terminaban con un final feliz de boda y triunfo de la virtud. Surgen así producciones cada vez más críticas con un modelo de sexualidad impuesto por las autoridades, modelo que tratan de sortear productores y distribuidores a fuerza de resultados comerciales. Pero, en el fondo, lo que se buscaba era beneplácito de unos espectadores cada vez más descontentos con la moral impuesta por el régimen, y que buscaban formas de evadirse de esa atmósfera opresora a través de fantasías cinematográficas cargadas de sexo y erotismo. Ese intento de encontrar un camino para mostrar ciertas libertades y hacerlas llegar al público, escondidas bajo una superficial capa de erotismo, no siempre pasó desapercibido a la censura, como puede observarse por las anotaciones que un censor realizaba de la película *Jardim de Guerra* [Jardín de Guerra] (Neville D'Almeida, 1970): «Está intelectualizada, destinada a una audiencia pseudointelectual, por lo que desde nuestro punto de vista no gustará al gran público a causa de su lenguaje distante, intelectual y sin sentido práctico [...]. El director mezcla la política con el sexo con la intención de atraer la atención sobre la película. Creo que debe prohibirse a menores de 18 años y exhibirse con los cortes ya solicitados» (PINTO, 2001: 376).

A pesar de que los criterios de la censura variaban según el caso y el contexto, nunca se toleraba la visión de órganos sexuales o vello púbico, la práctica explícita de sexo y las insinuaciones homosexuales u otras consideradas «desviadas» a no ser que se abordaran de forma jocosa. Tampoco eran bien vistas las mujeres sexualmente activas e independientes. La presencia del hombre-sátiro, sin embargo, era una constante en estas películas y, en un entorno netamente machista, era casi

siempre tolerada. La comedia erótica en general trataba de evitar cualquier cuestión moral o de pensamiento que pudiera suponer sobrepasar los límites de la Censura. Aun así, fueron constantes las manifestaciones al Ministerio de Justicia de un sector ultraconservador de la sociedad para que estas producciones «pornográficas, inmorales y violentas» fueran completamente censuradas.

En este clima de persecución y cercenamiento del cine, los propios funcionarios censores trabajaban en una continua tensión, aterrorizados con la posibilidad de que, en medio de tanta escena erótica, el director hubiera disimulado algún sutil mensaje subversivo que se escapara a su observación. Para ello, la censura llevaba a cabo lo que podríamos llamar «cursos rápidos de actualización» para mejorar las capacidades censoras de sus funcionarios, pero que en realidad los dejaban aún más perplejos para llevar a cabo su labor: «Si los mensajes yuxtapuestos están en todos lados y surgen en cualquier momento, pueden pasar desapercibidos. Ante esa hipótesis el censor que examina la película y no es capaz de detectar ningún mensaje, ¿qué debe hacer? Hablar con un jefe [...]. Él está lo suficientemente atento y predispuesto para identificar los supuestos momentos donde la ideología “roja” se esconde entre los planos de una película» (SIMÕES, 1999: 153).

La censura en Brasil jamás permitió películas que propiciasen un cuestionamiento del orden establecido. Por ello, directores como Joaquim Pedro de Andrade o Nelson Pereira dos Santos serían considerados por el órgano federal como una fuente potencial de peligro para un público considerado vulnerable y tutelado por el Estado.

Para entender en concreto cómo la censura actuó en Brasil para controlar las decenas de producciones de corte erótico que cada año se estrenaban en las salas de cine, hemos analizado tanto el guion, la puesta en escena y el montaje, como el proceso de censura al que fue sometida la película *Amadas e violentadas* [Amadas y forzadas] (Jean Garret, 1976), una *pornochanchada* perteneciente,

según Abreu (2006), al segundo período del ciclo de Boca do Lixo (1976-1982). Se trata de un período en el que se produjeron películas en cadena de los más variados géneros, pero con el sexo y el erotismo como protagonistas, dirigidas y producidas por grandes profesionales y que obtuvieron un gran éxito de taquilla. De hecho, esta película del género policíaco, producida y protagonizada por David Cardoso, fue una de las diez más taquilleras ese año en Brasil.

---

**LOS PROPIOS FUNCIONARIOS CENSORES TRABAJABAN EN UNA CONTINUA TENSIÓN, ATERRORIZADOS CON LA POSIBILIDAD DE QUE EN MEDIO DE TANTA ESCENA ERÓTICA EL DIRECTOR HUBIERA DISIMULADO ALGÚN SUTIL MENSAJE SUBVERSIVO QUE SE ESCAPARA A SU OBSERVACIÓN**

---

El protagonista de *Amadas e violentadas*, Leandro Kopezky, es un joven rico traumatizado por las muertes violentas de sus padres que no consigue relacionarse normalmente con mujeres. Por ello mata a sus acompañantes y escribe estos asesinatos en novelas que son un gran éxito, hasta que un policía y una periodista comienzan a sospechar de él.

La censura, una vez analizada no solo la película en toda su extensión y escena por escena de forma pormenorizada, sino también a todo el equipo de rodaje y los actores por si podían considerarse subversivos, dio el certificado, válido desde febrero de 1976 a febrero de 1981, así como los sellos de Buena Calidad y Libre para la Exportación. En los documentos que los censores redactaron sobre la película, ampliamente analizados por Lamas (2013: 162-174), consta que fueron tres los técnicos que avalaron el film, solicitando la clasificación de «impropio para menores de dieciocho

años, sin cortes». Era usual que cada película tuviera que pasar el visto bueno de tres censores, pero, además, *Amadas e violentadas* tuvo que pasar también por manos del director de Servicio de la Censura de las Diversiones Públicas. Uno de los censores escribió en su pormenorizado informe: «Se enmarca en el género policíaco moderno, con asesinatos de fondo sexual, pero la película se aleja de exteriorizar un contenido obsceno, procurando preservar una buena trama, evidentemente con el objetivo de llevar al público un espectáculo serio, con los errores propios de un personaje loco, pero sin evidenciar escenas o situaciones morbosas» (LAMAS, 2013: 173).

Asesinatos, escenas de violencia y sexo, por momentos rozando el sadismo, no parece que incomodaran al censor al ser productos de un *personagem insana*. Probablemente, la mente perturbada del protagonista —y que sus acciones se achacaran a la locura, aunque estas incluyeran prácticas satánicas donde sexo y violencia se mezclaran a partes iguales— liberó a la película a los ojos del censor, a quien solo las escenas de mujeres desnudas le parecían motivo para clasificarla para mayores de dieciocho años, ya que «todas las escenas de exposición del cuerpo femenino y masculino se enmarcan dentro de los límites aceptables para el DCDP, así como los procedimientos narrativos utilizados en dichas secuencias resultan eficaces en ese sentido» (LAMAS, 2013: 1273).

*Amadas e violentadas* es un ejemplo de lo que fue una tendencia bastante usual en la manera de actuar de la censura en la gran mayoría de las películas eróticas de Boca do Lixo. En este caso concreto, la película superó la censura sin prácticamente cortes, solo con la indicación de cine para adultos. Ante la falta de un mensaje subversivo o contestatario, a los censores lo único que les preocupaba era poner ciertos límites a la exposición del cuerpo, principalmente el femenino.

El cine erótico, cuidando la manera en la que era rodado, superaba así las barreras marcadas por una censura que justifica el desnudo y el sexo



*Amadas e violentadas* (J. Garret, 1976)

por necesidades del guion. Salvo que las escenas implicaran un mensaje social —la liberación de la mujer, la igualdad entre sexos, la injusticia, la lucha de clases—, rara vez era cortada. Surge así un cine erótico que entre 1964 y 1985 tuvo un enorme predicamento entre el público brasileño, cada vez más osado en sus contenidos eróticos hasta rozar la pornografía en películas como *Mulher Objeto* [Mujer Objeto] (Silvio de Abreu, 1981).

La censura actuó a partir de un modelo de normas sobre el sexo y el erotismo, separando aquellas actitudes que consideraba normales de las desviadas, como el caso de la homosexualidad. Fue

la propia autocensura, que llevaron a cabo los productores y directores para evitar cortes o la prohibición de la exhibición de una película, la que actuó como verdadera acción higiénica entre lo que la dictadura consideraba aceptable o censurable.

## CONCLUSIONES SOBRE UN FENÓMENO QUE SUPERÓ A LA CENSURA

El cine erótico brasileño o *pornoanchada*, en lo que al mensaje se refiere, no puede calificarse, por tanto, de original o revolucionario en su enfrentamiento con la censura, pero sí en su capacidad para superar barreras formales y mostrar mucho más de lo que a priori estaba permitido. La revolución del cine brasileño nació bajo el signo de los conflictos sociales y la polarización de un país que pasó de un período políticamente convulso a un marasmo dictatorial que paralizó o relegó al exterior cualquier atisbo de cine con conciencia social o de denuncia. Fue en esa época de luchas por reformas sociales cuando se delineó el horizonte de películas que asombraron al mundo como *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber Rocha pero que, en cambio, estuvo vetada para los brasileños durante muchos años.

No hay que olvidar el contexto histórico y social internacional en el que se enmarcan las producciones brasileñas tanto del *Cinema Novo* como de Boca do Lixo. Por un lado, tenemos fenómenos sociales revolucionarios como el Mayo del 68 de París, con lemas como «prohibido prohibir» o «la imaginación al poder», liderado por los jóvenes y marcado por un profundo sentimiento de cambio social del que no escaparon los cineastas brasileños más contestatarios. Pero al mismo tiempo se empezó a plantear una sexualidad más libre; la aparición de la píldora anticonceptiva, a principios de la década de los sesenta, permitió a la mujer poco a poco ejercer un papel activo en la revolución sexual, cuestionando su rol de subordinación al hombre y reivindicando su derecho al placer físico. En medio de todo este contexto histórico y

social, no es de extrañar que la censura brasileña tratara de ser más indulgente con aquellas manifestaciones cinematográficas de corte erótico que con aquellas que contenían un mensaje social. Fueron además aquellas películas donde el cuerpo desnudo aparecía dentro de un contexto simbólico u onírico, alejado en el mensaje de una realidad meramente sexual, las que sortearon a los censores con mayor éxito. El DCDP utilizó además la restricción de «mayores de 18 años» para evitar cortes más radicales en las escenas eróticas y permitir un esparcimiento del público que las autoridades entendían mucho menos peligroso que el que podían provocar los filmes de contenido social subversivo.

Se concluye, por tanto, que la *pornoanchada* fue tolerada por el hecho de que casi siempre los productores actuaron a partir del conocimiento de lo que podía o no podía ser presentado en la pantalla. La autocensura estuvo presente en la forma en la que se mostraba el cuerpo, utilizando recursos como la caricaturización de los personajes o las desviaciones psicológicas para justificar la presencia del desnudo o las escenas de sexo. Además, la institución familiar solía ser respetada, ya que el adulterio, salvo cuando se presentaba en clave de humor, casi siempre era castigado. Los personajes que cometían actos de violencia o excesos sexuales lo hacían por necesidades de un guion que los presentaba, por una razón u otra, como seres fuera de la normalidad. Y, por último, los directores delimitaban al máximo la forma en la que el cuerpo femenino quedaba expuesto a la cámara para evitar cortes en el montaje y ahorrar así en costes de producción.

En Brasil la dictadura encumbró al cine erótico no por sus cualidades narrativas, sino por sus rendimientos en taquilla y por difundir una falsa imagen de aperturismo ideológico que le venía muy bien al régimen para ocultar, bajo esa permisividad hacia lo erótico, otros excesos represivos que afectaban a parte de la sociedad brasileña. Pero la censura solo consiguió a medias su obje-

tivo de mantener a raya los mensajes subversivos del cine erótico, ya que cada desnudo que pasaba la criba de los censores, cada escena de sexo donde el placer físico femenino se hacía evidente y no sufría cortes, suponía para la sociedad brasileña un sutil avance en su lucha por las libertades individuales y colectivas.

En definitiva, la generación de cineastas brasileños que trabajaron durante los años de plomo consiguió hacer de la represión un lenguaje, y permitió a Brasil tener un cine vivo y actuante en espera del fin de la dictadura militar. ■

## NOTAS

---

- 1 Recuperado de <<http://www.laizquierdadiario.com/La-dictadura-brasilena-persiguió-al-cineasta-Glauber-Rocha>> [20/12/2015]

## REFERENCIAS

---

- ABREU, Nuno Cesar (2006). *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. São Paulo: UNICAMP.
- CARBALLAS, Mónica (2011). *Cuando Brasil devoró el cine (1960-1970)*. Recuperado de <<http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/pdf-ciclo-brasil.pdf>> [19/12/2015].
- CRESPO, Irene. (2014, 10 de julio). El cine brasileño golea en Nueva York. *El País*. Recuperado de <[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/10/actualidad/1405018654\\_127314.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/10/actualidad/1405018654_127314.html)> [10/12/2015].
- LAMAS, Caio Túlio Padula (2013). *Boca do Lixo. Erotismo, pornografia, e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1985)*. São Paulo: Universidad de São Paulo.
- PARFENTIEFF DE NORONHA, Danielle (2013). Cinema, memória e ditadura civil-militar no Brasil: (re)formulações do discurso sobre a nação em Batismo de Sangue. En E. CAMARERO, M. MARCOS RAMOS (coord.), *De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI: Actas del II Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués* (pp. 235-244). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PIÇARRA RAMOS, Maria do Carmo (2013). Cortar o olho da liberdade: colonialismo e censura estado-novista. En E. CAMARERO, M. MARCOS RAMOS (coord.), *De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI: Actas del II Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués* (pp. 85-95). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PINTO, Leonor (2001). *Les arts de représentation et leurs rapports avec la censure au Brésil après 1964: Le processus de Roda Viva, 1997*. Recuperado de <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> [10/03/2016]
- SGANZERLA, Rogério (2007). *Rogério Sganzerla*, col. Encontros. Río de Janeiro: Editorial Azougue.
- SIMÕES, Inimá (1999). *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac.

**DE LO BANAL A LO INDISPENSABLE.  
PORNOCHANCHADA Y CINEMA NOVO DURANTE LA  
DICTADURA BRASILEÑA (1964-1985)**

**Resumen**

Durante la Dictadura en Brasil convergen, por un lado, el cine erótico de las producciones del barrio de Boca do Lixo, en São Paulo, que dio lugar a la *pornochanchada* y, por otro, el *Cinema Novo* que convirtió al cine brasileño en un fenómeno intelectual internacional. Al reflexionar desde una perspectiva histórica sobre el cine brasileño durante la dictadura, la conclusión es que ambos modos de hacer cine conllevaban una revolución ideológica y formal que ni siquiera la censura y sus herramientas de represión pudieron frenar. La importancia de ese cine erótico en la creación de una conciencia colectiva de rechazo al régimen ha sido infravalorada en comparación con el *Cinema Novo*. Bajo el erotismo de estas producciones se escondía también una lucha basada en la afirmación de la sexualidad como camino hacia la libertad que consiguió burlar a menudo a los censores. Un proceso cinematográfico que hoy resulta indispensable para conformar la memoria de aquellos años.

**Palabras clave**

*Cinema Novo*; *pornochanchada*; Boca do Lixo; cine social; censura; revolución.

**Autor**

Emma Camarero (Cádiz, 1971) es documentalista y profesora adjunta en la Universidad Loyola Andalucía. Es especialista en comunicación audiovisual, *broadcast* y cine documental, con más de 40 publicaciones científicas y más de 10 documentales dirigidos. Es directora del Congreso Internacional de Cine en Español y Portugués (CIHALCEP) e investigadora del proyecto europeo *Elearning, Communication and Open-data: Massive Mobile, Ubiquitous and Open Learning (ECO)*. Es miembro del jurado del *Corporate and Awards TV Festival* (Cannes). Contacto: [ecamarero@uloyola.es](mailto:ecamarero@uloyola.es)

**Referencia de este artículo**

CAMARERO, Emma, (2017). De lo banal a lo indispensable. *Pornochanchada y Cinema Novo* durante la dictadura brasileña (1964-1985). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 95-108.

**FROM THE BANAL TO THE INDISPENSABLE:  
PORNOCHANCHADA AND CINEMA NOVO DURING  
THE BRAZILIAN DICTATORSHIP (1964-1985)**

**Abstract**

The period of the dictatorship in Brazil was marked by the convergence of two cinematic movements: on the one hand, the erotic films produced in the Boca do Lixo neighbourhood in São Paulo, which gave rise to the *pornochanchada*; and on the other, *Cinema Novo*, which turned Brazilian cinema into an international intellectual phenomenon. An analysis of Brazilian cinema during the dictatorship from a historical perspective reveals that both these movements brought about a revolution of ideology and of form that neither the censors nor their tools of repression could restrain. However, the importance of erotic cinema in the creation of a collective consciousness that rejected the regime has been underestimated in comparison with *Cinema Novo*. Concealed behind the eroticism of these productions there was also a struggle based on the affirmation of sexuality as a path towards freedom that often succeeded in outwitting the censors, constituting a cinematic process that is indispensable today for the construction of the memory of those years.

**Key words**

*Cinema Novo*; *pornochanchada*; Boca do Lixo; protest films; censorship; revolution.

**Author**

Emma Camarero (b. Cádiz, 1971) is a documentary filmmaker and assistant professor at Universidad Loyola Andalucía. She is a specialist in audiovisual communication, broadcasting and documentary film, with more than 40 scientific publications and more than 10 documentaries to her credit. She is the director of the Congreso Internacional de Cine en Español y Portugués (CIHALCEP) and a researcher on the European project *Elearning, Communication and Open-data: Massive Mobile, Ubiquitous and Open Learning (ECO)*. She is also a jury member for the Cannes Corporate Media and TV Awards. Contact: [ecamarero@uloyola.es](mailto:ecamarero@uloyola.es)

**Article reference**

CAMARERO, Emma, (2017). From the Banal to the Indispensable: *Pornochanchada and Cinema Novo* during the Brazilian Dictatorship (1964-1985). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 95-108.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)