

**PORNOCHANCHADA, CINEMA E CENSURA NO BRASIL: Estudo do Filme
“Histórias Que Nossas Babás Não Contavam” (1979)**

Jairo Carvalho do Nascimento¹

Resumo: O objetivo principal deste artigo é abordar a natureza da censura aos filmes da pornochanchada durante o regime militar, mostrando suas especificidades e diferenças em relação a outros filmes, como os dramas de caráter político. Para atingir tal fim, analisaremos, a partir de pareceres e certificados de censura, a obra *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira, que servirá de ponto de partida para termos uma compreensão do problema, uma visão geral da relação da pornochanchada com a censura.

Palavras-chave: Pornochanchada – Cinema – Censura.

Censura: o cinema durante o Regime Militar

A Censura Federal é o instrumento sempre acionado durante o regime militar para impedir o acesso dos brasileiros a toda e qualquer informação que não interesse ao poder. Apesar de sua aparência legal, mediante referência constante a artigos e parágrafos da Constituição nos pareceres e relatórios, não passa de uma repartição pública executora da hierarquia superior e dos órgãos de informação. Usando o pretexto de defender a moral e os bons costumes, a Censura se diz em sintonia com a sociedade, quando, na verdade, opera muito mais na preservação do Estado e seus poderes².

A censura foi o principal instrumento utilizado pelo Regime Militar no Brasil para vigiar o campo político e cultural. No plano cultural, ela atingiu dois setores centrais: a *imprensa* e a área de *diversões públicas*³. No cinema em particular, parece que a base do discurso censor concentrava-se, de modo geral, na “ideia de proteção”: resguardar a sociedade e a ordem política vigente de influências indesejadas em determinados filmes, como o comunismo, e proteger os valores morais da família diante do avanço do erotismo no cinema, dentre outros elementos⁴.

Um dos alvos de preocupação era a pornochanchada, comédias eróticas recheadas de cenas simuladas de sexo, gênero que dominou o circuito comercial do cinema brasileiro durante a década de 1970⁵. Preservar a moral e os bons costumes definia o tom do discurso e as ações dos censores.

No livro *Cães de guarda: jornalistas e censores*, a historiadora Beatriz Kushnir elaborou um excelente quadro da rede de censura instaurada no Brasil pós-golpe de 1964. Originalmente tese de doutorado, defendida na Unicamp, em 2001, *Cães de guarda* discute as formas de censura à liberdade de expressão cultural, legitimadas em leis, normas, decretos e orientações que fundamentavam a repressão. Beatriz Kushnir mostrou que a estrutura montada foi adaptada a partir de leis, decretos e de órgãos que existiam desde o Governo Vargas, passando pelo Governo Dutra⁶. Em outras palavras, o Governo Federal já tinha experiência de sobra para consolidar a censura no país.

A rede de repressão era gigantesca. No topo da pirâmide estava o Ministério da Justiça, de onde partia uma estrutura com diversos órgãos responsáveis pela manutenção da ordem e pelo combate à liberdade de expressão.

As razões que motivavam a censura ao cinema brasileiro, durante a maior vigência do Regime Militar no Brasil, eram de duas ordens: uma política e outra moral. A primeira resumia-se a perseguir filmes e autores que colocavam ideias políticas de esquerda em suas obras, ou qualquer outra ideia que fosse de alguma forma oposta à visão política do Estado brasileiro.

Glauber Rocha foi um dos cineastas mais visados pelos censores. Conhecido nacional e internacionalmente como um dos fundadores do *Cinema Novo*, de temperamento irrequieto e posições políticas de esquerda, foi uma figura carimbada, dentro do circuito intelectual, pelos militares.

Seu filme mais polêmico foi *Terra em transe*; mais emblemático, do ponto de vista político. Apresenta a história do jornalista e poeta Paulo Martins (Jardel Filho), sujeito que oscila entre a direita e a esquerda na luta pelo poder na cidade fictícia de Eldorado, em que o populismo está na base da plataforma política dos líderes locais: Porfírio Diaz, um líder de direita e político de tradição, Felipe Vieira, governador da Província de Alecrim, líder populista e demagógico, e Júlio Fuentes, empresário e dono de um grande império de comunicação. O filme mostra as contradições ideológicas de Paulo Martins, numa alegoria ao Brasil e à América Latina: critica a esquerda, pela falta de projeto de transformação social, e mostra o caminho de construção (e o papel) das ditaduras latino-americanas⁷.

O objetivo do filme “(..) é desconstruir o populismo latino-americano em seu conjunto, bem como questionar as concepções e práticas políticas que o sustentam”⁸. Por conta disso, o filme foi considerado extremamente perigoso, por conter um discurso marxista e uma visão subversiva da vida política brasileira. O chefe do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), do Departamento de Polícia Federal, Romero Lago, pela Portaria N.º 16/1967, de 19 de abril de 1967, proibiu a exibição de *Terra em transe* em todo o território nacional a partir das seguintes considerações:

Considerando o voto da maioria absoluta dos censores federais que examinaram o filme nacional “Terra em transe”; Considerando o modo irreverente com que é retratada a relação da Igreja com o Estado; Considerando conter o mesmo mensagem ideológica contrária aos padrões de valores culturais coletivamente aceitos no País; Considerando ser a tônica do filme a prática de violências como fórmulas de solução de problemas sociais; Considerando a sequência de libertinagem e práticas lésbicas inseridas no filme; Considerando que o mesmo infringe várias alíneas do Art. 41, do Decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946⁹.

A proibição do filme teve repercussão internacional, ao ponto de intelectuais e cineastas franceses, como Jean-Luc Godard, François Truffaut e Alain Resnais, enviarem carta ao Presidente Costa e Silva solicitando à sua liberação¹⁰. Foi exibido no Festival de Cannes, mesmo com a tentativa do governo brasileiro em suspender sua exibição durante o evento.

A base da proibição era, então, o seu conteúdo político. Era um filme que passava uma mensagem subversiva, criticava, de forma implícita e alegórica, o Regime Militar no Brasil. A proibição oficial, nas salas comerciais de cinema, perdurou por mais de dez anos. Nesse período, eventualmente, o Governo liberava algumas exibições em espaços culturais.

Além de evidenciar a razão política dos conteúdos dos pareceres de censura, outro elemento que nos interessa nesse filme é a referência ao erotismo, em uma cena em que uma mulher, com busto desnudo, beija uma companheira. O princípio moral revela-se. E como ressaltamos, a moralidade e os bons costumes estavam por trás da justificativa da censura aos filmes da pornochanchada. A cena acontece em uma orgia, com poucos homens e muitas mulheres, em uma festa organizada por Júlio Fuentes (Paulo Gracindo), rico empresário da área da comunicação, para recepcionar o poeta Paulo Martins (Jardel Filho). A cena indicada pelos censores apresenta um abraço entre duas mulheres, uma loira e uma morena, sendo que uma está com o busto à mostra (loira), com a blusa levantada, e os seios visíveis. Antes dessa

cena, momento que passou despercebido pelo “olhar clínico” daqueles censores, as mesmas mulheres haviam simulado um beijo (tomada bem rápida)¹¹.

Em relação aos filmes da pornochanchada, a razão da censura era exclusivamente moral, característica que o diferenciava dos filmes dramáticos dos cineastas ligados ao Cinema Novo. O objetivo era preservar a família da influência perigosa dos filmes eróticos.

A pornochanchada foi um marco importante na história do cinema brasileiro, do ponto de vista da produção. Dominou o cenário na década de 1970, ao lado dos filmes de Mazzaropi e dos Trapalhões, com diversos filmes de sucesso de público, muitos deles com mais de 2 milhões de espectadores, como *O bem dotado homem de Itu* (1978), de José Miziara, e *Como é boa a nossa empregada* (1973), de Victor di Mello e Ismar Porto. Naquele período, até meados da década de 1980, na Boca do Lixo, em São Paulo, centro de produção e distribuição desse gênero erótico, e no Rio de Janeiro, mais de 700 filmes foram lançados no mercado: “Estes filmes conseguiram um diálogo vivo, intenso, acionaram ‘matrizes culturais’ profundas, criaram momentos de prazeres populares de massa, possibilitaram industrializações mesmo que precárias, enfim, interconectaram ‘lógicas’ da produção e dos consumidores”¹². Entraria em decadência como um gênero comercial no início dos anos de 1980, com a entrada no mercado brasileiro de filmes de sexo explícito (*hardcore*) dos Estados Unidos.

Vale lembrar que, antes mesmo da pornochanchada se configurar como um “gênero cinematográfico”, o governo militar brasileiro já controlava com atenção o setor, especialmente logo depois do sucesso do filme *O último tango em Paris* (1971), de Bernardo Bertolucci. A história de dois desconhecidos, um homem americano (Marlon Brando) e uma jovem (Maria Schneider), que se encontram em um apartamento vazio em Paris e começam a ter um relacionamento livre, de sexo casual, e a famosa cena da manteiga, simulação de penetração anal, escandalizou o mundo e os censores brasileiros. Somente foi liberado em 1979, mesmo assim para ser exibido em salas de arte. A preocupação com esse filme era tão grande, que em 1985, quando seria transmitido pela TV Bandeirantes, para o Estado de São Paulo, foi proibido de ser exibido na última hora¹³. *O último tango em Paris* deu, assim, o tom do discurso moral em relação aos filmes que tinham, de algum modo, um caráter erótico, fossem comédias ou dramas.

As pornochanchadas, por sua vez, se encaixavam na categoria de comédias eróticas, algumas mais picantes que outras. As cenas de sexo eram sugeridas e simuladas. O termo, na verdade, não traduzia o conteúdo:

Pornochanchada agregava o prefixo pornô – sugerindo conter pornografia (conceito sempre conflitante com o de erotismo) – ao vocábulo *chanchada* (conceito que definia, em geral, produto popular e mal realizado) e logo se tornou uma definição genérica para filmes brasileiros que recorriam, em suas narrativas, ao erotismo ou apelo sexual, mesmo que fossem melodramas, dramas policiais, de suspense, aventura, horror etc. Assim, “pornochanchada” passou a designar (indiscriminadamente) um certo modelo de filmes como se fosse um gênero¹⁴.

Um título apelativo e a divulgação de que o filme possuía cenas fortes de sexo, em revistas e jornais, em pôsteres de cinema, faziam parte da estratégia para atrair o público masculino e aumentar as possibilidades de boa bilheteria: “Sugerir era o mote, muito mais do que mostrar realmente cenas de sexo ou nudez; era muito mais uma estratégia de marketing e de publicidade para arrastar o público para o cinema”¹⁵.

Vejam, a partir de agora, a trajetória do filme *Histórias que nossas babás não contavam*, para abordarmos o tema da censura moral e as comédias eróticas.

Histórias que nossas babás não contavam: estudo de caso

O filme *Histórias que nossas babás não contavam* foi lançado em 17 de novembro de 1979, por Osvaldo de Oliveira¹⁶. Importante cineasta da Boca do Lixo, área de produção de comédias eróticas na capital paulista, Osvaldo de Oliveira nasceu em São Paulo, em 1931. Faleceu na mesma cidade, em 1990. Começou a trabalhar como maquinista e eletricitista nos estúdios da Maristela. Estreou no cinema em 1956, como Assistente de Câmara no filme *Quem matou Anabela?* (de Dezso Ákos Hamza). Na Direção, migrou de filmes de aventura, como *O cangaceiro sanguinário* (1969), seu primeiro longa-metragem, e *O cangaceiro sem Deus* (1969), para as comédias eróticas, estreando com *Os garotos virgens de Ipanema* (1973)¹⁷. Mas seu grande sucesso foi *Histórias que nossas babás não contavam*. Segundo dados da ANCINE, em levantamento dos filmes com mais de um milhão de espectadores, de 1970 a 2009, ele está na posição 116º, com 1.384.954 espectadores, na frente de *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, por exemplo, grande obra de sucesso de crítica e público, que mostra o cotidiano político dos trabalhadores do ABC no fim da década de 1970¹⁸.

Histórias que nossas babás não contavam é uma adaptação do conto *Branca de Neve e os sete anões*, dos Irmãos Grimm, absolutamente livre e em forma de paródia. Conta a

história da Princesa Clara das Neves, destituída da realeza e rebaixada a uma simples criada pela Rainha, sua madrasta, logo após a morte de seu pai. Apaixona-se e começa a ter uma relação amorosa com o Príncipe, que mantinha um caso secreto com a Rainha. A Rainha descobre e chama um caçador para matá-la. Encantado com a sua beleza, o caçador desiste do plano e solta Clara das Neves na floresta. Os sete anões a encontram e levam-na para casa, onde se aproveitam de suas “virtudes sexuais”. No final do filme, o Príncipe a encontra, mas ela prefere continuar vivendo com os anões.

No elenco, interpretando Clara das Neves, a atriz negra Adele Fátima. Começou a carreira trabalhando como “(...) *garota propaganda, em comerciais de TV e modelo fotográfico para capas de LPs e revistas*”¹⁹. No cinema, estreou em 1975, no filme *Com as calças na mão*, de Carlo Mossy. Adele Fátima é a atriz negra de maior sucesso das pornochanchadas. No auge da carreira (1975-1982), posou para as principais revistas masculinas do país, como *Status* e *Ele Ela*. Outro nome de destaque no filme é o do ator e comediante Costinha (1923-1995), que fez o papel do Caçador. A Rainha foi interpretada pela atriz Meiry Vieira e o Príncipe por Dênis Derkian.

O filme contou com um bom material de propaganda. A Cinedistri, produtora e distribuidora, uma das principais da Boca do Lixo, organizou a propaganda com *release* e cartazes. Como era de se esperar, para atingir bom retorno comercial, o filme foi enaltecido de forma bastante excessiva.

Como vimos, o filme teve uma boa resposta do público, com mais de 1 milhão de espectadores. A crítica, no entanto, parece que a maioria, condenou não apenas o filme em si, mas o fato de ser uma pornochanchada a mais. Rubens Edward Filho, em *O Estado de São Paulo*, escreveu que o filme tinha um “humor muito apelativo” e fora do contexto, um roteiro “muito mal construído”, era “(...) apenas mais uma pornochanchada, tão ruim que é capaz de dar o ‘beijo da morte’ no gênero”²⁰. Hélio Nascimento, no *Jornal do Comércio*, de Porto Alegre, escreveu que o filme carregava um “humor chulo”, que era pobre e vulgar²¹.

No entanto, houve vozes dissonantes. Jornalistas elogiaram o filme, como o crítico Celso Marconi, do *Jornal do Comércio*, de Recife: “(...) não é um produto mal elaborado, do ponto de vista técnico. Tem bom ritmo, os intérpretes sabem falar e se comportar diante de uma câmara. Uma fotografia feita com boa iluminação”. Ele destacava que “(...) é um direito do público se divertir vendo o belo corpo de Adele Fátima. Certamente que é algo muito mais saudável do que os karatés, os policiais e outros gêneros de filmes norte-americanos que só exploram a violência como atração”²². O crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva, do jornal *O*

Globo, elogiou a fotografia e os enquadramentos dos filmes, os diálogos e a atuação das atrizes Adele Fátima e Meiry Vieira. E concluiu: “A pitada de erotismo, quase libertino, não desmerece entretanto a produção e seria injustiça classificá-la entre as pornochanchadas grosseiras que estamos habituados a ver nas telas”²³.

O filme passou pelo crivo da censura, como era normal, antes de seu lançamento. Era a censura prévia, procedimento que se estendia também para a imprensa, o teatro. Três pareceres, elaborados no mês de outubro de 1979, avaliaram o filme. Abaixo, vejamos um resumo desses pareceres:

Os personagens usam linguagem com expressões vulgares e em tom de comicidade são apresentadas cenas picantes e maliciosas. Tendo em vista as cenas de relacionamentos íntimos, os enfoques de nus (tanto masculino como feminino), dando ao enredo um clima erótico, somos pela impropriedade máxima²⁴.

Contém inúmeras e demoradas cenas de relacionamentos íntimos, entre diferentes casais e durante todo o decorrer da película, além de várias tomadas de nudez masculina e feminina (parcial e total). Trata-se de mais uma pornochanchada, com os elementos próprios do gênero, cujo objetivo é oferecer ao público um espetáculo erótico. Entretanto, o clima de comicidade, criado, sobretudo, pelo exagero e deformação da imagem original de cada personagem, torna viável a exibição do filme aos maiores de 18 (DEZOITO) anos²⁵.

Trata-se, portanto, de película de fundo pornográfico, estreitamente identificada com o que estamos a presenciar em termos de pornochanchada, expondo numa mutilação total e pretensiosa, o erotismo, associado a inúmeras cenas de sexo, nus parciais e totais, gestos obscenos, enfim, um coroamento do despertar da libido, apresentado entre bacanal anões e a personagem “Clara das Neves”. Apesar do tema forte, nada impede a sua exibição para maiores de 18 anos, público que aceitará como entretenimento, uma vez que é desenvolvido em grande parte, em tom de comédia²⁶.

Os três pareceres fundamentaram o certificado final de censura n. 104.370, de 15 de outubro de 1979, assinado por Eliel José de Sousa, que definiu *Histórias que nossas babás não contavam* filme impróprio para menores de 18 anos. Os pareceres concluíram que o clima erótico, com nudez masculina e feminina, com expressões chulas e vulgares, deveria ter sua exibição limitada. No entanto, como o filme era uma comédia, tinha por objetivo a diversão, não precisava ser proibido, mas deveria ser liberado para maiores de 18 anos. O erotismo estava no centro do discurso censor²⁷.

Essa liberação, com o argumento de ser uma comédia para divertir, pode levar à conclusão de que o Regime Militar, de forma velada, tenha favorecido a pornochanchada – e teria, inclusive, recebido o apoio da Embrafilme. Durante a década de 1970, jornalistas e críticos esboçaram essa ideia, uma visão de que aquelas comédias eróticas populares, sem

tratamento político em seus enredos, tornava a população brasileira mais dócil e apolítica. Sobre isso, Carlo Mossy, ator, diretor e produtor, um dos maiores nomes desse gênero, em entrevista recente, comentou: “O público, assistindo a pornochanchada, seria como se fosse um fator de acomodamento, de paralisação, tranquilidade, desanimaria qualquer eventual progressão política”²⁸.

Na verdade, a pornochanchada não foi financiada pela Embrafilme. Acompanhando as fichas técnicas das comédias eróticas de maior sucesso no site da Cinemateca Brasileira, vemos que raros eram os filmes que receberam algum tipo de apoio estatal. Filmes da pornochanchada, assim como algumas obras dramáticas de cunho político, também foram proibidos durante anos. É algo que estamos investigando, mas já dá para conjecturar que o número pode ter sido significativo, o que contraria a “tese de apoio” velado do governo militar à pornochanchada. Um caso interessante é o do filme *Os garotos virgens de Ipanema*.

Os garotos virgens de Ipanema (1973)²⁹, de Osvaldo de Oliveira, não foi liberado pela censura. O Parecer 4944/1973, elaborado pela censora Geralda de Macedo Coelho, em 17 de julho de 1973, vetou-o por conter “excesso de cenas e linguagem maliciosas”³⁰. Foi proibido no Brasil, liberado para ser exibido apenas no exterior. O filme narra a história do adolescente Dani, na flor da puberdade. O pai de Dani desconfia que o filho possa ser homossexual, por ele não demonstrar tanto interesse pelas mulheres. No final do filme, Dani perde a virgindade com a secretária do pai, que assiste à cena e fica aliviado.

O interessante na trajetória desse filme é que ele foi produzido pela Servicine (Serviços Gerais de Cinema Ltda) em parceria com a Embrafilme, como coprodutora: um filme patrocinado por uma empresa estatal do Governo Federal, que, ao mesmo tempo, por meio de outro órgão, do Departamento de Polícia Federal, o veta para ser exibido no circuito brasileiro.

Os garotos virgens de Ipanema foi liberado, definitivamente, junto com outros filmes, em bloco, entre novembro de 1979 e julho de 1980. Figuravam nesse rol de obras liberadas filmes políticos como *O encouraçado Potemkin* (1925), do russo Sergei Eisenstein e *A classe operária vai ao paraíso* (1971), do italiano Elio Petri, e outros de caráter erótico, como *Emmanuelle* (1974), de Just Jaeckin, com a famosa atriz francesa Sylvia Kristel, e *As depravadas* (1973), do brasileiro Geraldo Miranda³¹.

Considerações finais

A censura aos filmes no Brasil pode ser dividida, pelo que vimos aqui, em duas vertentes: uma censura de cunho político, que atingia filmes de cineastas vinculados ao Cinema Novo (*Terra em transe*); uma censura de cunho moral, que recaía em filmes de caráter erótico. Essa censura moral, voltada aos filmes da pornochanchada, era aceita e aprovada pela Igreja e por setores conservadores da população brasileira. Preservar a moral e os bons costumes e proteger a imagem do Brasil no exterior sempre estiveram na base de preocupações da política de censura: “Ao analisar um filme, o técnico de censura avaliava tanto o que era bom para que a população brasileira assistisse, como opinava sobre o que o público internacional deveria ver sobre o Brasil nas telas cinematográficas”³².

Comparando *Os garotos virgens de Ipanema* com *Histórias que nossas babás não contavam*, do ponto de vista do conteúdo de seus pareceres, chegamos à conclusão de que o primeiro foi avaliado no auge da repressão do AI-5 (1973) e o segundo foi lançado no momento do abrandamento do Regime Militar (1979). A atuação política da Divisão de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal afrouxou-se a partir de 1979, tornando-se mais liberalizante no contexto da abertura política. Em cinemas de arte, filmes antes proibidos, começariam a ser liberados, peças de teatro classificadas como subversivas, passariam a ser exibidas em teatros experimentais³³.

Enfim, *Histórias que nossas babás não contavam* seguiu a trajetória da maioria das comédias eróticas: foram liberadas para exibição, com limitação de classificação, para maiores de 18 anos. Foi a censura moral, o argumento de preservar os bons costumes e limitar o acesso do erotismo aos mais jovens, que prevaleceu no discurso dos censores em relação às pornochanchadas.

¹ Professor Assistente do Curso de História da Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus VI). Doutorando em História pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em História pela UFBA (2004). Autor do livro *José Calasans e Canudos: a história reconstruída* (Edufba, Salvador, 2008). Bolsista: Bolsa PAC/UNEB. E-mail: jairocine.uneb@gmail.com.

² SIMÕES, Inimá. *Roteiro de intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999. p. 217.

³ Sobre a censura ao cinema e ao teatro, ver: SIMÕES, Inimá. *Roteiro de intolerância*, op. cit.; COSTA, Maria Cristina Castillho. *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

⁴ A preocupação com a moral e os bons costumes é antiga. Em artigo publicado no jornal *O Intransigente*, periódico de Itabuna, Sul da Bahia, no ano de 1935, o cinema aparece como um divertimento que provocava “grandes males morais”, com poderes de “envenenar o espírito”, instrumento de propaganda de “vícios, defeitos e crimes”; mostrava adultérios, seduções, exhibições de nudez. O artigo alertava, então, para o perigo do cinema, sua força e alcance: “Não há maior força divulgadora do que a cinematografia, porque ensina pelos olhos e o que já foi visto nunca é esquecido” (o destaque é nosso). Arquivo CEDOC/UDESC. *O Intransigente*, Itabuna, ano 10, n. 1, 7 de setembro de 1935. Edição Especial. p. 6.

⁵ O termo pornochanchada carrega em si certa ambiguidade. De qualquer modo, o termo foi usado para qualificar filmes de comédias eróticas de baixa produção e realizados por autores “fora do círculo sagrado do

Cinema Novo”. Em função do pouco espaço neste artigo, deixaremos para outra oportunidade o debate em torno da problemática que envolve esse termo, seus significados.

⁶ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. Utilizamos a versão do segundo capítulo desse livro, *A construção do arbítrio legalizado: os limites do que nos era permitido saber*, publicado na seguinte obra: LARA, Sílvia Hunold & MENDONÇA, Joseli Maria Nunes (org.). *Direitos e justiça no Brasil*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006. p. 503-540.

⁷ *Terra em transe*. Direção e roteiro: Glauber Rocha / Gênero: Drama / País: Brasil / Ano: 1967 / Duração: 105 min. / Cor: Colorido.

⁸ RAMOS, Alcides Freire. *Terra em transe: a desconstrução do populismo*. In: DAYRELL, Eliane G. & IOKOI, Zilda Márcia G. (orgs.). *América Latina contemporânea: desafios e perspectivas*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 474-492 (p. 490).

⁹ *Arquivo Nacional do Distrito Federal*. Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública (MJ). Brasília, Portaria n.º 16/1967, de 19 de abril de 1967. 1 p.

¹⁰ SIMÕES, Inimá, *Roteiro da intolerância*, op. cit., p. 90.

¹¹ As atrizes que participaram da cena da orgia foram: Darlene Glória, Elizabeth Gasper, Irma Alvarez e Sônia Clara. E a cena do beijo, e do “abraço lésbico”, foi protagonizada pelas atrizes Elizabeth Gasper e Sônia Clara.

¹² RAMOS, José Mário Ortiz. A questão do gênero no cinema brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, n. 19, p. 109-113, set./nov. 1993. p. 111.

¹³ *Veja*, São Paulo, 18 de dezembro de 1985. p. 51. Seção Radar.

¹⁴ ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006. p. 140.

¹⁵ SELIGMAN, Flávia. *O “Brasil é feito pornô”: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares*. São Paulo, 2000, 247 p. Tese (Escola de Comunicação e Artes), Universidade de São Paulo. p. 61-62.

¹⁶ *Histórias que nossas babás não contavam*. Direção: Osvaldo de Oliveira. Gênero: Comédia. Ano: 1979. Duração: 97 min. Cor: Colorido. País: Brasil (SP). [Roteiro: Anibal Massaini Neto. Adaptação do argumento e diálogos: Ody Fraga].

¹⁷ STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial; Fundação Padre Anchieta, 2005. p. 181-185.

¹⁸ *Boletim da ANCINE*. Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970/2009) por público. Disponível em: http://www.ancine.gov.br/oca/rel_filmes.htm. Acesso: 02/09/2010.

¹⁹ SILVA NETO, Antonio L. *Astros e estrelas do cinema brasileiro: dicionário de atrizes e atores*. São Paulo: Edição do autor, 1998. p. 126.

²⁰ FILHO, Rubens Edward. Desacertos do cinema brasileiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 de novembro de 1979.

²¹ NASCIMENTO, Hélio. Histórias que nossas babás não contavam. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, RS, 13 de março de 1980. Seção Cinema.

²² MARCONI, Celso. Histórias que nossas babás não contavam. *Jornal do Comércio*, Recife, PE, 18 de janeiro de 1980. Seção Cinema.

²³ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Histórias que nossas babás não contavam. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1980. Seção Cinema.

²⁴ Arquivo Nacional do Distrito Federal (AN/DF). Parecer n.º. 4798/1979. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 09 de outubro de 1979. Assinado por Maria Aurineide Pinheiro. 1 p.

²⁵ AN/DF. Parecer n.º. 4799/1979. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 09 de outubro de 1979. Assinado por Yêda Lúcia Netto. 1 p.

²⁶ AN/DF. Parecer n.º. 4835/1979. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 10 de outubro de 1979. Assinado por Ivelice Andrade. 1 p.

²⁷ Em 28 de agosto de 1987, o filme teve a redução de sua classificação para 16 anos, com a justificativa de “situações de sexo e linguagem vulgar”, pelo certificado n. A – 26516.

²⁸ Carlo Mossy [Diretor e ator]. Entrevista realizada por Jairo Carvalho do Nascimento em 17 de junho de 2011. Local: Rio de Janeiro. Duração: 120 min.

²⁹ *Os garotos virgens de Ipanema*. Direção: Osvaldo de Oliveira. Gênero: Comédia. Ano: 1973. Duração: 92 min. Cor: Colorido. País: Brasil (SP).

³⁰ AN/DF. Parecer 4944/1973. Divisão de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 17 de julho de 1973. Assinado por Geralda de Macedo Coelho. 1 p.

³¹ Inimá Simões, *Roteiro de intolerância*, op. cit., p. 225.

³² MARTINS, William de Sousa Nunes. As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro: 1970 – 1980. *Iberoamerica Global*, v. 1, n. 1, p. 29-42, fev. 2008. p. 40.

³³ *Veja*, São Paulo, edição n. 553, p. 30-31, 11 de abril de 1979. “À beira do corte”. p. 30.