Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Caio Túlio Padula Lamas

Boca do Lixo

Erotismo, pornografia e poder no cinema paulista
durante a ditadura militar (1964-1985)

São Paulo

2013

CAIO TÚLIO PADULA LAMAS

Boca do Lixo

Erotismo, pornografia, e poder no
cinema paulista durante a ditadura
militar (1964-1985)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Ciências da Comunicação – Área de
Concentração: Interfaces Sociais da Comunicação – Linha
de Pesquisa: Comunicação, Cultura e Cidadania

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Cristina
Castilho Costa

São Paulo
2013

LAMAS, C. T. P. **Boca do Lixo:** erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1987). Dissertação apresenta à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação – Área de Concentração: Interfaces Sociais da Comunicação – Linha de Pesquisa: Comunicação, Cultura e Cidadania.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a) Dr(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a) Dr(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a) Dr(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico esta pesquisa a meu pai, João Lúcio Tatagiba Lamas.

Agradecimentos

À minha orientadora Cristina Costa agradeço a confiança, os ensinamentos, o apoio ao trabalho e a oportunidade que me deu tanto no Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura como na Pós-Graduação.

À minha mãe, Marianne Cristina Padula Lamas, minha avó, Arlette Silva, e minha falecida bisavó, Egydia Beraldi Silva, devo minha criação, o carinho, o cuidado e boa parte do investimento em minha formação.

Ao inestimável amigo Ferdinando Martins devo os conselhos preciosos, os apontamentos e as sugestões indispensáveis para a realização deste trabalho.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela bolsa que me foi concedida e muito me ajudou durante a realização desta pesquisa.

A Antonio Reis Junior, companheiro de escrita, que muito me ajudou a refletir a respeito da censura ao cinema em todos os artigos que escrevemos e ainda escreveremos juntos. Além disso, acompanhou os primeiros passos desta dissertação, quando ainda era um projeto de pesquisa, juntamente com Walter de Sousa Junior, a quem devo também meus agradecimentos especiais.

A Antonio Menezes, pelo carinho, amizade, paciência e por ter me incentivado a enfrentar as dificuldades com as quais me deparei.

À querida Rita Barbosa pelo carinho, companheirismo e boas lembranças.

A todos os entrevistados desta pesquisa, e em especial à amiga Mônica Zarattini, que me ajudou a entrar em contato com seu pai.

A todos os funcionários da Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes, na Cinemateca Brasileira, em especial ao Alexandre, sempre solícito e atencioso.

Aos grandes amigos Andre Kim Alyenak, Felipe Ascon Hoenen, Amanda Nakazato, Leo Alyenak e todos da Cásper Líbero e Toca São Paulo.

A todos do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura da ECA/USP, em especial à Jacqueline Pithan dos Santos, pela amizade e todo o apoio; à Denise Gonçalves, pelos trabalhos com as videoentrevistas sobre a censura e igualmente pela amizade preciosa; a Cesar Bargo Perez, pela experiência profissional tanto na videobox como nas videoentrevistas do NPCC, e pela oportunidade que me deu em alguns trabalhos; a José Ismar Petrola, pelos bons momentos e discussões; à Nara Lya Simões Cabral, pelo carinho, amizade e por ter acompanhado parte de minha produção; à Mariana Fujisawa, pela amizade e os cafés de fim de tarde no restaurante da FEA; à querida Barbara Heller, pela amizade e por ser sempre tão simpática e atenciosa; e à Andrea Limberto, pela amizade e pelos bons momentos na sala do Arquivo Miroel Silveira.

Resumo

LAMAS, C. T. P. **Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1985)**. 2013. 257 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

O cinema brasileiro, historicamente caracterizado por sua marginalização no circuito de exibição e distribuição em detrimento do cinema estrangeiro, viveu um período de público significativo e títulos provocantes durante a década de 1970, com a Boca do Lixo, polo de produção cinematográfico localizado nas ruas do Triunfo, Gusmões, Vitória e dos Andradas, centro de São Paulo. Inserida em um contexto de efervescência política e comportamental, seus longas-metragens abordavam os corpos de belas mulheres, em tramas marcadas por elementos eróticos e pornográficos. Ao mesmo tempo, a Censura, órgão federal subordinado ao Ministério da Justiça, tinha como um de seus critérios para os cortes que impunha sobre as produções simbólicas a presença de cenas consideradas imorais e ofensivas ao decoro público. Partindo de questões como as diferenças entre o erotismo e a pornografia e as formas através das quais o poder lidou com a sexualidade ao longo da história do Ocidente, esta pesquisa foca-se na análise de cinco filmes da Boca do Lixo e seus respectivos processos censórios: *Amadas e Violentadas* (1976), *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1978), *Histórias que Nossas Babás não Contavam* (1979), *A Noite das Taras* (1980) e *Mulher Objeto* (1981). Neles foi encontrada uma gradação do erótico ao pornográfico, na medida em que se buscava aprimorar a qualidade dos prazeres, passando assim a outro regime de visibilidade. A Censura, por sua vez, atuou a partir de um modelo normativo de sexualidade, separando as abordagens consideradas normais das desviantes. Ao final, conclui-se que os filmes supracitados foram tolerados pela Censura graças à autocensura dos produtores e diretores: atuava-se na linha divisória aceita pelo órgão estatal ou desafiava-se essa linha, uma vez que houvesse recursos de apelação disponíveis e acessíveis.

Palavras-chave: Boca do Lixo, censura, erotismo, pornografia, poder, cinema brasileiro, ditadura militar.

Abstract

LAMAS, C. T. P. **Boca do Lixo**: eroticism, pornography and power in São Paulo cinema during the military dictatorship (1964-1985). 2013. 257 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Brazilian cinema, historically characterized by its marginalization in movie theaters and distribution circuit at the expense of foreign cinema, experienced a period of significant public and provocative titles during the 1970s with the Boca do Lixo, a filmmaking center located at the streets of Triunfo, Gusmões, Vitória and Andradas, in São Paulo downtown. Inserted in a context of political and behavioral turmoil, its feature films represented the bodies of beautiful women in plots marked by erotic and pornographic elements. At the same time, Censorship, a federal agency under the Ministry of Justice, had as one of its criteria for the cuts imposed on the symbolic productions the presence of scenes deemed immoral and offensive to public decorum. Considering issues such as the differences between eroticism and pornography, and the ways in which power has dealt with sexuality throughout the history of the West, this research focuses on the analysis of five films from Boca do Lixo and their processes in Censorship: *Amadas e Violentadas* (Beloved and Raped, 1976), *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (The Island of Forbidden Pleasures, 1978), *Histórias que Nossas Babás não Contavam* (Tales that our nannies didn't use to tell, 1979), *A Noite das Taras* (The Night of Pleasures, 1980) and *Mulher Objeto* (Object Woman, 1981). It was found a gradation from erotic to pornographic, as they sought to improve the quality of pleasures, passing through another regime of visibility. Censorship, in turn, acted in a normative model of sexuality, separating the approaches considered deviant from normal. At the end, it is concluded that the five films were tolerated by the Censorship due to the self-censorship of producers and directors, working on the dividing line accepted by the state agency, or defying that line up once appeals were available and accessible.

Keywords: Boca do Lixo, censorship, eroticism, pornography, power, Brazilian cinema, military dictatorship.

Sumário

Introdução.....	10
Referências Bibliográficas	14
Capítulo1: A Boca do Lixo.....	15
1.1 A marginalização do cinema brasileiro	16
1.2 A trajetória do cinema paulista e a afirmação do cinema nacional.....	19
1.3 Origens da Boca do Lixo	23
1.4 O cinema marginal: alegorias de um país em crise política	28
1.5 O fenômeno do erotismo no cinema brasileiro	35
1.6 O <i>paquera</i> entra em cena	41
1.7 A Censura	50
1.8 O auge da Boca do Lixo: primeira metade da década de 1970.....	51
1.9 O cinema estrangeiro como referência.....	57
1.10 A segunda metade da década de 1970	59
1.11 Produtores e diretores da rua do Triunfo	61
1.12 As atrizes	71
1.13 O fim de um ciclo: o lançamento dos filmes de sexo explícito	74
1.14 A Boca do Lixo como o lugar do erotismo cinematográfico	78
1.15 A Boca do Lixo na contemporaneidade	82
Referências Bibliográficas	86
Capítulo 2: Metodologia.....	89
2.1 Pesquisa Bibliográfica.....	89
2.2 Reconstrução Histórica	91
2.3 Pesquisa Documental.....	91
2.4 Análise Fílmica.....	92
2.5 Delimitação da amostra de filmes.....	96
2.6 Entrevistas.....	97
Referências Bibliográficas	98
Capítulo 3: Entre o prazer e o poder: erotismo, pornografia e transgressão organizada	99
3.1 Pornografia, interdito e transgressão organizada.....	99
3.2 O sexo como objeto de saber.....	106
3.3 A dominação masculina	112
3.4 O cinema da Boca do Lixo: entre o erotismo e a pornografia	114

Referências Bibliográficas	117
Capítulo 4: Censura: do período colonial à ditadura militar (1964-1985)	118
4.1 Censura, cultura e ideologia.....	118
4.2 A censura religiosa e monárquica no Brasil	127
4.3 A institucionalização da censura no século XX.....	130
4.4 A censura ao cinema brasileiro durante a ditadura militar (1964-1985).....	136
4.5 Os anos de chumbo (1968 – 1974).....	143
4.6 A censura à comédia erótica	146
4.7 A perseguição a cineastas e a distensão política (1974-1985).....	149
Referências Bibliográficas	158
Capítulo 5: Análises Fílmicas	162
5.1 <i>Amadas e Violentadas</i>	162
5.2 <i>A Ilha Dos Prazeres Proibidos</i>	175
5.3 <i>Histórias que Nossas Babás não Contavam</i>	188
5.4 <i>A Noite das Taras</i>	201
5.5 <i>Mulher Objeto</i>	221
5.6 Considerações gerais.....	238
Referências bibliográficas	247
Conclusão	249
Referências Bibliográficas	256

Introdução

Verdade seja dita, nunca imaginei, ao entrar no curso de Rádio e Televisão na Faculdade Cásper Líbero, que escreveria algum dia uma dissertação de mestrado. Imaginava-me unicamente em funções práticas, primeiramente como diretor, depois como diretor de fotografia e, por fim, como editor de vídeo. Nesse espírito, exerci as funções de editor, diretor, câmera e produtor de trabalhos em vídeo, alguns deles voltados ao cinema, entre os quais o curta-metragem de ficção *O Show tem que Continuar*, exibido no 12º Festival Brasileiro de Cinema Universitário. Posteriormente, ainda na experiência prática de produção, fui estagiário e editor de videografismo no canal SBT, ao mesmo tempo em que dirigia e editava o *Conexão*, programa de entrevistas cujo objetivo era focar aspectos sexuais, de relacionamento e comportamento que envolviam o universo homossexual¹.

Tive, entretanto, uma experiência introdutória na pesquisa quando cursei a disciplina *Métodos e Técnicas de Pesquisa*, ministrada por Eliany Salvatierra Machado. A monografia resultante desse processo, embora nitidamente divergente desta dissertação, incentivou-me a continuar no caminho da pesquisa.²

Foi assim que, com grande alegria, recebi o convite de Cristina Costa para participar do projeto de vídeo-entrevistas desenvolvido pelo Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC), sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Hoje denominado OBCOM (Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura), tal núcleo tinha o objetivo de, através de uma abordagem multidisciplinar e contando com a colaboração de pesquisadores em diversos níveis (iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doutorado), promover discussões e pesquisas sobre o cerceamento às manifestações artísticas e aos meios de comunicação, além de identificar os atores envolvidos e resgatar os discursos que foram reprimidos em sua época.³

Essa foi a primeira vez em que entrei em contato seriamente com o tema da censura. Lembro-me que sabia por conta da graduação que a Censura sempre acompanhou a história do cinema brasileiro, mas nunca cheguei a me debruçar de maneira aprofundada

¹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=segWZg-8TzA>. Acesso em 26/07/2012.

² A disciplina resultou no trabalho intitulado *Novos Sujeitos e Vivências: os Fãs das Animações Japonesas e as Mediações*.

³ Atualmente o OBCOM foca a censura da contemporaneidade, criando para tanto uma hemeroteca digital com notícias relacionadas ao tema. Para mais informações, acesse <http://www.obcom.nap.usp.br/>.

sobre a questão. Ao participar do NPCC, tive contato com o Arquivo Miroel Silveira, cujo acervo contém todos os processos de censura ao teatro no estado de São Paulo de 1930 a 1970. Apesar de não ter sido o foco deste trabalho, o Arquivo Miroel Silveira me fez entrar em contato pela primeira vez com a prática da censura: rotineira, burocrática, capaz de subjugar e disciplinar a criação artística.

Ingressei no programa de pós-graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP, com projeto intitulado “Censura - a pesquisa da opinião pública através do audiovisual”, em que pretendia realizar algumas entrevistas em vídeo sobre o tema da censura na contemporaneidade. Entretanto, em meus estudos sobre seu desenvolvimento no Brasil, não podendo conter minha curiosidade, comecei a ler o trabalho de Inimá Simões, *Roteiro da Intolerância* (1999), cujo foco de análise é a censura cinematográfica. Nesse livro, me deparei com a pornochanchada e os filmes eróticos da década de 1970.

Procurando mais informações vi que a Boca do Lixo, da onde provinha parte da produção cinematográfica brasileira denominada cinema marginal, foi também uma das maiores produtoras do cinema erótico do período. Falar de sexo, durante a ditadura militar? Filmes nacionais recordes de bilheteria, capazes de participar de maneira significativa no montante anual de filmes nacionais? Tudo isso me pareceu muito instigante e um terreno propício a ser investigado. Foi assim que, aliando meus interesses pela censura, pela história do cinema brasileiro e pela sexualidade e com o aval de minha orientadora, Cristina Costa, acabei abandonando o outro projeto ao qual me dedicava e sendo deglutido pela Boca.

Essa minha relação com o objeto de pesquisa direciona meu olhar para um passado que não vivi. Isso implica dizer que os processos de censura, as imagens que percorrem esta dissertação e os trabalhos que revisei são minha porta de acesso à essa realidade razoavelmente distante no tempo. Meu ponto de vista sobre a Boca e a censura é moldado, assim, pela inclusão desses itens no decorrer do trabalho.

A curiosidade que emergiu diante desse quadro diz respeito aos motivos que levaram a Censura⁴ a tolerar a cinematografia pautada no sexo da Boca do Lixo, abundante durante toda a década de 1970. O que eu até então acreditava poder ser rotulado de *pornochanchada*, como essas produções eram conhecidas, mostrou-se muito mais diverso: do terror ao policial, a Boca ocupou abundantemente o mercado de exibição, marcando um período raro na história do cinema brasileiro de alto retorno de público.

⁴ “Censura”, com inicial maiúscula, se refere ao órgão estatal de censura aos meios de comunicação.

A Boca do Lixo foi um polo de produção cinematográfica, localizado no centro de São Paulo, que teve como elemento primordial de sua cinematografia a exposição de mulheres e o apelo ao erotismo e à pornografia em suas histórias. Tornou-se referência de uma indústria de cinema da cidade, de condições precárias mas de alta produtividade: filmes de baixo orçamento e rodagem rápida eram exibidos e, com o capital resultante, investia-se novamente em outros filmes, criando-se uma produção em cadeia. Produtores, diretores e um *star system* próprio assim sobreviveram ao longo de toda a década de 1970 e na primeira metade da década de 1980.

Por outro lado, estudar a censura demonstrou-se muito mais complexo do que parecia à primeira vista. Para compreendê-la, cabe aqui uma distinção que permeará todo o trabalho. Quando for mencionada a *Censura*, com inicial maiúscula, a referência será à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão federal subordinado ao Ministério da Justiça e que é responsável pela censura aos meios de comunicação e às artes. Um de seus critérios para os cortes que impunha sobre as produções simbólicas era a presença de cenas consideradas imorais e ligadas à exposição da sexualidade.

Por sua vez, quando for utilizado o termo *censura*, com a inicial minúscula, a referência será à prática ou ação de proibição e veto, bem como outras formas de interdição que nem sempre partem do poder público. Trata-se de outra forma de expressar a distinção elaborada por Costa (ARQUIVO MIROEL SILVEIRA, 2009) entre a restrição à produções simbólicas por um grupo ou classe no poder em favor de sua posição ideológica, geralmente aplicada por instâncias do Estado, e a restrição à liberdade de expressão, fenômeno muito mais amplo que diz respeito, entre outros aspectos, à dialética relação entre subjetividade e cultura. Segundo Carlo Ginzburg, “a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um.” (GINZBURG, 1987, p.27). Pois, fora dessa jaula, não há nada a não ser o isolamento e a ausência de comunicação.

O estudo de uma produção calcada na sexualidade exige ainda a compreensão de aspectos ligados ao erotismo, à pornografia, à dominação masculina e às maneiras através das quais o poder lidou com a sexualidade na história do ocidente. Assume-se a perspectiva de Michel Foucault (1988), em que o poder é pensado como uma série de *relações de força*, procedimentos estratégicos desenvolvidos em uma luta entre adversários, uma espécie de jogo pela dominação, em que conhecimento e incitação discursiva estão intrinsecamente ligados. No que tange ao erotismo, a principal referência foi Georges

Bataille (1987), que o entende como parte de uma *transgressão organizada*, ou seja, circunscrita espacial e temporalmente, desafiando certos interditos e tabus ligados à sexualidade, instaurados na tentativa do homem de se afastar do mundo da natureza.

Após uma revisão bibliográfica com os autores acima mencionados e um trabalho de reconstrução histórica sobre a atuação da censura no Brasil, foram analisados cinco filmes da Boca do Lixo e seus respectivos processos de censura: *Amadas e Violentadas* (1976), *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1978), *Histórias que Nossas Babás não Contavam* (1979), *A Noite das Taras* (1980) e *Mulher Objeto* (1981). Todos esses filmes estão situados no período de 1976 a 1982, denominado por Nuno César Abreu (2006) de segunda metade do *ciclo da Boca do Lixo*, ápice da relação do polo de produção com o mercado de exibição, em que foi capaz de manter uma produção em cadeia de filmes de alta bilheteria. Esses filmes tiveram em suas equipes importantes produtores e diretores da Boca, pertencem a diferentes gêneros cinematográficos – do policial em *Amadas e Violentadas* ao drama em *Mulher Objeto* – e foram todos sucesso de público.

A dissertação, assim, está dividida em cinco capítulos: o primeiro, intitulado “A Boca do Lixo”, centra-se no polo de produção, seus principais produtores e diretores, alguns elementos de sua cinematografia e a relação que tinha com o contexto histórico em que estava inserida. Foi abordada aqui a ebulição comportamental dos anos 1960 e 1970, bem como um breve histórico da cinematografia brasileira e paulista. No segundo capítulo foi exposta a metodologia da pesquisa e a amostra de filmes analisados. No terceiro, “Entre o prazer e o poder: erotismo, pornografia e transgressão organizada”, foram abordados os pressupostos teóricos ligados à sexualidade.

No quarto, “Censura: do período colonial à ditadura militar (1964-1985)”, o foco será na censura, primeiramente procurando delimitar seu conceito e depois traçando seu histórico do período colonial à ditadura militar, com foco nesta última parte em sua relação com o cinema. No quinto, por fim, serão realizadas as análises fílmicas, bem como a análise dos processos da Censura correspondentes.

Escrever esta dissertação foi definitivamente uma aventura: no começo, pouco sabia de maneira aprofundada sobre os temas aqui abordados, o que exigiu pesquisa e trabalho intensos. Achar os filmes também não foi tarefa fácil, visto que não há cópias comerciais disponíveis, a Cinemateca Brasileira disponibiliza apenas alguns dos títulos em DVD e apenas alguns dos títulos dessa vasta cinematografia estão disponíveis na programação do Canal Brasil. Quanto aos processos de censura, estes se encontram em

grande quantidade disponíveis online. Os trabalhos que se debruçam sobre a censura ao cinema brasileiro são poucos; sobre a Boca do Lixo, igualmente. Pouco foi feito ainda perto da complexidade desses objetos de estudo.

Espero que a aventura que essas páginas testemunham seja capaz de cativar o leitor da mesma forma que fez comigo ao procurar, entre o prazer e o poder, compreender um período importante de nossa cinematografia e um mecanismo de controle que jamais devem ser esquecidos.

Referências Bibliográficas

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

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o Cotidiano e as Idéias de um Moleiro Perseguido Pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

GRUPO DE PESQUISA ARQUIVO MIROEL SILVEIRA. *Relatório Científico Final: Projeto Temático a Cena Paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP*. São Paulo, 2009. 40 p.

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

Capítulo 1

A Boca do Lixo

Esse capítulo tem como objetivo apresentar a Boca do Lixo, suas peculiaridades dentro da cinematografia brasileira e, sobretudo, paulista. Primeiramente, abordará uma breve perspectiva da história do cinema brasileiro, apontando algumas de suas manifestações anteriores ao surgimento da Boca. Logo em seguida, serão apresentadas as origens da Boca, com destaque a algumas produções do movimento denominado cinema marginal. Será traçado ainda um breve quadro do contexto histórico dos anos 1960 e 1970, com destaque às mudanças na esfera da sexualidade e dos costumes, abordando também o surgimento do fenômeno da pornochanchada. Por fim, o foco será na Boca do Lixo, apresentando sua dinâmica peculiar de produção e exibição e alguns de seus produtores, diretores, atores.

No intuito de contextualizar a produção cinematográfica, trataremos de reconstruir brevemente, em um primeiro momento, a trajetória do cinema paulista, seus diretores, produtores, atores, entre as diferentes funções técnicas necessárias à realização de filmes. Também serão levadas em consideração as instituições, públicas e privadas, que de alguma forma estejam envolvidas com as atividades do setor. Essa trajetória, por sua vez, está inserida em um quadro mais amplo, que diz respeito às dificuldades históricas do cinema brasileiro em penetrar nos mercados de exibição e distribuição, em detrimento do cinema estrangeiro, especialmente hollywoodiano.

A produção cinematográfica que se volta ao erotismo e à pornografia, nesse sentido, integra a aproximação entre o cinema e o terreno da sexualidade, muito mais amplo na medida em que se constitui, mais do que simplesmente uma representação simbólica, tanto em experiência na vida dos sujeitos como em objeto de mecanismos de exercício do poder.

A partir do quadro amplo traçado aqui, serão delineados alguns subsídios para a escolha de filmes, de maneira a melhor responder ao problema desta pesquisa: *por que a Censura tolerou a produção fílmica da Boca do Lixo?*

1.1 A marginalização do cinema brasileiro

Em *Cinema: trajetórias no subdesenvolvimento* (1996), Paulo Emílio Sales Gomes pondera como a condição de subdesenvolvimento do Brasil interfere diretamente em uma cinematografia brasileira que demorou a se destacar como produção cultural. A precariedade econômica e material do país acaba repercutindo nessas produções:

O aparecimento do cinema na Europa Ocidental e na América do Norte na segunda década dos anos 90 foi o sinal de que a Primeira Revolução Industrial estava na véspera de se estender ao campo do entretenimento. Esse fruto da aceleração do progresso técnico e científico encontrou o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, arrastando-se sob a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos respectivamente em 1888 e 1889. O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema. (GOMES, 1996, p. 8)

Esse atraso brasileiro é resultado direto do subdesenvolvimento e dependência do Brasil em relação a outros países, que o autor denomina de *ocupantes*. Em um contexto de desenvolvimento do mercado cinematográfico brasileiro, no início do século XX, ele observa:

Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constate desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro. Inteiramente à margem e quase ignorado pelo público, subsistiu contudo um debilíssimo cinema brasileiro. (GOMES, 1996, p. 11)

Essas limitações explicam em parte a marginalização histórica desse cinema no circuito exibidor e distribuidor, responsáveis pelo contato efetivo entre obra e público. Nesse sentido argumenta Bernardet (2009):

Não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro, se não se tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro, importado quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos. Essa presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional como condicionou em grande parte suas formas de afirmação. (BERNARDET, 2009, p. 21)

Trata-se do fenômeno da marginalização do cinema brasileiro em seu próprio mercado. Os setores da distribuição e da exibição sempre foram historicamente comprometidos com os interesses dos filmes estrangeiros e avessos aos sacrifícios e esforços do setor da produção nacional. Bernardet (2009) aponta alguns motivos dessa tortuosa relação, especialmente no que diz respeito ao filme americano: ao longo de décadas, o mercado interno americano sustentou e pagou o custo médio dos filmes norte-americanos, possibilitando assim que as produções já chegassem ao Brasil com seus gastos amortizados.

Enquanto isso, os filmes brasileiros têm que arcar não somente com os custos de comercialização, mas também pagar a totalidade de sua produção. No saldo final da balança, o custo do filme americano para distribuição no mercado interno brasileiro saía cerca de 10% a 15% do custo médio total de um filme brasileiro. O filme americano ainda tinha a vantagem de ser um produto já testado em outros países: já se sabia a que público e a que salas os filmes seriam mais adequados.

Em relação à hegemonia exercida por meio de variados instrumentos de pressão econômica, os Estados Unidos contam ainda, no caso brasileiro, com um aspecto peculiar de nossa cultura:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. (GOMES, 1996, p. 90)

Assim, a cinematografia brasileira fica refém do cinema estrangeiro, especialmente americano, não só por questões econômicas, mas também culturais. Não só os exibidores e distribuidores priorizam o cinema americano, como o próprio público no Brasil considera o melhor que o nacional. Isso não quer dizer que os diretores e produtores não tenham reagido, buscando, nessa “incompetência criativa em copiar”, em uma produção incipiente e de grande dificuldade de penetração no circuito exibidor, conquistar espaço e público.

Um dos primeiros momentos de ruptura da hegemonia do cinema estrangeiro no Brasil aconteceu no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1940 e 1950. As chanchadas, também chamadas de *filmusicals* carnavalescos e filmes-revistas, eram produções de grande aceitação popular, que procuravam divulgar a imagem dos ídolos do carnaval e do samba, atraindo filas de espectadores religiosamente fiéis ao seu humor às vezes ingênuo,

às vezes malicioso e trabalhando com o duplo sentido. A origem etimológica da denominação, segundo Augusto (1989, p. 17), vem de “‘porcaria, depois peça teatral sem valor, destinada apenas a produzir gargalhadas’, e pondo assim em relevo sua proximidade com ‘chanchó’, sinônimo de porco e sujo nos países ibero-americanos.” Esse tom depreciativo das chanchadas fica evidente nas críticas que eram feitas às produções, especialmente por jornalistas, que chegavam a reivindicar a intervenção da Censura contra certos filmes.

Protagonizadas por atores como Oscarito, Grande Otelo e Marion, sua dramaturgia, sempre interrompida por números musicais que pouco ou nada tinham em relação com a trama principal, orbitava em torno de quatro estágios, segundo um dos diretores mais reconhecidos do gênero, Carlos Manga:

1) Mocinho e mocinha se metem em apuros; 2) cômico tenta proteger os dois; 3) vilão leva vantagem; 4) vilão perde vantagem e é vencido. Ainda segundo Manga, esse esquema sofria apenas uma alteração notável: quando o mocinho, a princípio sereno e cômico, revelava-se, por força das circunstâncias, um espertalhão. (AUGUSTO, 1989, p. 15)

Entre a troca ou roubo de objetos e identidades, recorrente entre as personagens, e a tematização de assuntos do cotidiano do público de menor poder aquisitivo, acusadas de serem meras cópias mal feitas dos sucessos hollywoodianos, as chanchadas abordavam problemas como “a carestia, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoral, a corrupção política, a indolência burocrática.” (AUGUSTO, 1989, p. 16) Eram produzidas, especialmente até meados da década de 1950, pela Atlântida, uma empresa criada em 1941 e posteriormente adquirida pelo exibidor Luiz Severiano Ribeiro Jr., que garantiu um escoadouro certo para as produções.

É importante destacar que as chanchadas não foram pioneiras na exploração de assuntos ligados ao cotidiano do público. Desde o século XIX, habitava os palcos de nossas casas de espetáculo o teatro de revista, uma revisão dos fatos dos doze meses imediatamente passados, em um tom burlesco a que mais tarde seria acrescentada a crítica desprezível de acontecimentos na esfera da política e a paródia a figuras bem conhecidas do público. Destacavam-se ainda os números musicais e o apelo à sensualidade, especialmente através da presença de atrizes conhecidas futuramente como vedetes – como Wilza Carla, Dercy Gonçalves e Elvira Pagã, entre outras. (VENEZIANO, 1991).

1.2 A trajetória do cinema paulista e a afirmação do cinema nacional

Mas se as chanchadas incentivaram a produção cinematográfica no Rio de Janeiro, em São Paulo é possível observar outra tentativa de industrialização⁵ da produção cinematográfica. Ao chegar a meados do século XX

a capital paulistana perdera o ar acanhado dos anos que viram nascer o Modernismo, momento no qual os imigrantes representavam um terço da população, concentrando-se em bairros preferenciais, conferindo um tom estrangeirado à cidade. Alterava-se o ritmo da vida urbana e a antiga cidade, moldada na dinâmica da economia cafeeira, apresentava-se com renovado layout, pontilhado pelas chaminés. (ARRUDA, 2001, p. 52)

A partir de 1940, São Paulo converteu-se em cenário dos mais diversos empreendimentos e instituições. Entre uma vasta variedade de iniciativas, destaca-se: a criação da revista *Clima*, em 1941, da qual participam Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Antonio Candido, entre outros intelectuais; o surgimento da Livraria Brasiliense, em 1944, onde serão realizadas mostras de artistas modernos; a fundação do MASP, em 1947, por Assis Chateaubriand, o mesmo que promoveria a primeira transmissão de um programa de televisão no Brasil em 1950, na TV Tupi; o início das atividades da Escola de Arte Dramática (EAD), dirigida por Alfredo Mesquita, e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), investimento do diretor das Empresas Matarazzo, Franco Zampari, em conjunto com Francisco Matarazzo Sobrinho, ambos em 1948; a criação, pelo mesmo Francisco Matarazzo Sobrinho, do Museu de Arte Moderna (MAM), cuja primeira exposição foi realizada em 1949; em 1953, a estreia do primeiro espetáculo do Arena. Como destaca Arruda:

Em suma, São Paulo, no período aqui focalizado, assume a proeminência no âmbito da cultura – até então ocupada pelo Rio de Janeiro – ao gestar um padrão cultural diverso. Se os anos 20 e 30 caracterizam-se, de modo geral, pela busca de formas expressivas próprias, o período pós-guerra, em São Paulo, será marcado pelo fortalecimento institucional, pelo mecenato cultural. (ARRUDA, 2001, p. 117-118)

⁵ Entende-se aqui a ideia de uma industrialização do cinema brasileiro, como indicado por Ramos (1995), decorrente de um processo misto, com pequenas empresas manufatureiras, que só utilizam uma verdadeira dimensão industrial, fabril e com maquinaria, na fase de copiagem de um grande laboratório. O processo industrial de uma “linha de produção” não condiz com a prática da realização cinematográfica, em que são estabelecidos nuances diferentes de organização do trabalho.

O cinema fará parte desse panorama cultural e artístico. A incipiente produção paulista, finalmente, marca presença:

Entre 1949 e 1953 criam-se em São Paulo cerca de duas dezenas de companhias cinematográficas e produtoras de filmes. Mas a maioria não vai em frente, exceto três empreendimentos de vulto, sustentados por grupos industriais paulistas: “a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes, que pela primeira vez dariam à crítica de cinema no Brasil a possibilidade de falar em ‘indústria cinematográfica’ sem eufemismos”. (CATANI, 2002, p. 19)

O primeiro e mais famoso desses empreendimentos de vulto foi a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949 e capitaneada pelo industrial Franco Zampari, um empresário e produtor teatral italiano radicado no Brasil, também fundador e diretor administrativo do TBC. Paulo Emílio Sales Gomes (1996) destaca como foram trazidos técnicos da Itália e da Inglaterra, assim como o diretor, roteirista e produtor Alberto Cavalcanti, brasileiro que consagrara sua obra no cinema francês e inglês. Seus estúdios foram construídos em São Bernardo do Campo, a essa altura já se anunciando como um polo industrial do estado. Entretanto, não conseguiu superar as habituais dificuldades na distribuição e exibição. Acabou encerrando suas atividades em 1954, tendo realizado alguns documentários de curta-metragem e 18 longas-metragens (ABREU, 2006). Entre os títulos que foram produzidos, destacam-se *Caiçara* (1950⁶), *Tico-tico no Fubá* (1952) e *O cangaceiro* (1953).

Outro caso relevante foi o da Companhia Cinematográfica Maristela, criada um ano após o início das atividades da Vera Cruz, e procurando inicialmente imitá-la. Segundo Catani (2002), a empresa era propriedade da família Audrá, que já tinha uma considerável fortuna acumulada, proprietária de empresas em outros ramos – a Transportes Maristela S.A., a Companhia Fabril de Juta Taubaté S.A., entre outras. Mário Boeris Audrá Júnior, o Marinho, um paulista neto de italianos, foi quem convenceu a família a adentrar no ramo. A Cinematográfica Maristela contava com cerca de 150 contratados e um forte aparato de produção instalado em grandes estúdios no Bairro de Jaçanã, em São Paulo, totalizando um investimento de quase 30 milhões de cruzeiros. Em uma primeira fase, que vai do final de 1950 a meados de 1951, foram produzidos *Presença de Anita*, *O Comprador de Fazendas*, *Suzana e o Presidente* e *Meu Destino é Pecar*. O retorno financeiro não foi o esperado,

⁶ O ano que se segue aos nomes dos filmes ao longo da dissertação faz referência ao da produção e não da exibição. A maior parte foi consultada no banco de dados da Cinema Brasileira, disponível em <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=p>.

provocando a demissão de aproximadamente cem funcionários. (CATANI, 2002)

Como observa Abreu (2006), mesmo que tenham sido infrutíferas as tentativas de industrialização no cinema paulista durante as décadas de 1940 e 1950, esses empreendimentos jogaram luzes sobre um setor praticamente inexplorado, incentivando posteriormente a emergência de vários produtores independentes. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes, esse período da cinematografia paulista foi rico, especialmente por sua repercussão: o cinema brasileiro passou a ser assunto entre intelectuais, artistas e empresários, diferentemente do que acontecia nas décadas anteriores. O aumento da produção também foi constante, chegando a se estabilizar em torno de mais de trinta filmes anuais.

Segundo Souza Pinto (2001), o início da década de 1960 foi promissor para o reconhecimento do cinema brasileiro no panorama internacional, representando um momento único de sua cinematografia. Parte de um contexto turbulento, de intensa rivalidade política entre a direita e a esquerda, os defensores da "democracia norte-americana" e do socialismo – fosse este inspirado pela revolução soviética ou pela revolução cubana de 1959 – os primeiros anos da década de 1960 também marcam um otimismo diante do destino do Brasil, de promessas de desenvolvimento e de diminuição das desigualdades sociais, fosse através das reformas de base de João Goulart (1961-1964) – que pretendiam, entre outros pontos, promover a reforma agrária contra o grande latifúndio - ou de reminiscências do desenvolvimentismo defendido por Juscelino Kubitschek (1956-1961).

O tempo parecia de mudanças, e o cinema brasileiro via surgir nesse horizonte cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, que procuravam, cada um a sua maneira, construir uma nova linguagem e, sobretudo, uma nova postura diante dos problemas sociais do país. Nascia o cinema novo, importante movimento cinematográfico que, inspirado pela literatura brasileira dos anos 1920 e 1930, procurava trazer o “povo” para as telas, representá-lo em seu sofrimento e em sua força, com propósitos claramente de contestação social, como veículo da Revolução. A partir de alguns títulos, em especial *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra, o cinema novo foi reconhecido pela crítica nacional e internacional, especialmente a europeia, como relevante contribuição para a cinematografia brasileira e mundial, apesar de sua difícil penetração no circuito de distribuição e exibição.

João Silvério Trevisan, diretor do filme *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1971) reforça em entrevista para esta pesquisa como o cinema novo virou sinônimo de cinema brasileiro para a crítica estrangeira:

João Silvério Trevisan: Tudo que não tivesse a grife do cinema novo não interessava. Então meu filme, por exemplo, foi recusado várias vezes. Um crítico americano que estudava cinema novo, o Robert Stam, que era meu amigo, detestou o *Orgia*, quando levei uma cópia em 16 mm do filme em ocasião de minha viagem para os Estados Unidos. A referência deles era o cinema novo. Um crítico italiano que viu o meu filme aqui em São Paulo, em uma projeção especial para ele em um festival qualquer, não tinha qualquer outra referência do cinema brasileiro senão o cinema novo, e achou que o meu filme era uma cópia do Pasolini.

Enquanto o cinema novo surgiu no Rio de Janeiro e na Bahia, em São Paulo, com o fechamento dos grandes estúdios paulistas, quem se destacou no panorama cinematográfico a partir de 1950, embora de proposta nitidamente divergente, foi Mazzaropi (CAMARA, 2006). Ator que iniciou sua carreira nos estúdios da Vera Cruz (participando, entre outras produções, da comédia *Sai da frente* – 1951), Mazzaropi estabeleceu uma carreira duradoura no cinema também como produtor e diretor, impondo-se por duas décadas, à revelia dos críticos, como um dos cineastas de maior produção no panorama nacional. Tudo isso graças à ampla aceitação e reconhecimento conquistado junto ao público, em filmes de propósitos nitidamente comerciais, abordando, especialmente por meio de seu personagem, *Jeca* as dificuldades dos caipiras recém-chegados nas grandes metrópoles. Fazem parte de sua cinematografia como produtor *Chico Fumaça* (1958), *Jeca Tatu* (1959), *Tristeza do Jeca* (1961), *Um caipira em Bariloche* (1973), *O Jeca macumbeiro* (1975), *Jecão, um fofoqueiro no céu* (1977), *Djeca e seu filho preto* (1978), *A Banda das Velhas Virgens* (1979) e *O Jeca e a égua milagrosa* (1980), entre uma trintena de filmes (CÂMARA, 2006).

Mas Mazzaropi não era o único que trabalhava com o cinema em São Paulo, mesmo em meio às dificuldades econômicas do setor. A partir do fim dos grandes estúdios paulistas, os profissionais de cinema da cidade passaram a se concentrar, ainda no início da década de 1960, em diversos pontos de encontro. Primeiramente no Honório Martins, tradicional locador e provedor de equipamentos, na rua Rego Freitas, durante o dia. À noite, havia a migração para um bar chamado Touriste, perto da Biblioteca Municipal. Logo depois, eles passaram a se concentrar em outro bar, o Costa do Sol, na Rua Sete de Abril, perto da Sociedade dos Amigos da Cinemateca (que originaria a Cinemateca

Brasileira) e dos Diários Associados. Daí em diante, cada vez mais produtores, diretores e técnicos passaram a frequentar um quadrilátero no centro da cidade, conhecido também por ser zona de meretrício. Tratava-se da *Boca do Lixo*, conhecida nacionalmente também como “Boca do Cinema, ou simplesmente a Boca” (SIMÕES, 2007, p. 188).

1.3 Origens da Boca do Lixo

Segundo o crítico e jornalista Alfredo Sternheim (2005), que dirigiu e trabalhou em produções da região, a Boca do Lixo era um pólo de produção cinematográfico, localizado nas ruas do Triunfo, Vitória, dos Gusmões e dos Andradas, localizadas no centro de São Paulo. A origem da denominação, inicialmente pejorativa, é policial, referindo-se a ruas onde predominava a prostituição barata nas grandes metrópoles. De fato, a partir de 1950, muitas das prostitutas que trabalhavam em bordéis no Bom Retiro foram expulsas da região por decreto do então governador Lucas Nogueira Garcês. A partir de então, elas começaram a frequentar essas e outras ruas da Luz, investindo em homens que estavam em trânsito por São Paulo, geralmente a trabalho, e se hospedavam naquela região. O que atraía esses turistas era a proximidade em relação às estações de trem Luz e Júlio Prestes, além de uma estação rodoviária, construída posteriormente, na Praça Júlio Prestes, e que atendia todos os ônibus intermunicipais e interestaduais.

Foi essa mesma proximidade que atraiu, primeiramente, as distribuidoras de filmes, tanto nacionais como estrangeiras. Segundo Sternheim, já no final da década de 1950 e meados da década de 1960, empresas como a Columbia, a Paramount, a Art Filmes, a Fama Filmes, a Paris Filmes e muitas outras grandes distribuidoras estavam instaladas lá. E isso porque o ponto era estratégico para o escoamento das cópias dos filmes para as salas de cinema, representando um ganho em termos financeiros e de tempo: bastava um indivíduo com um carrinho de mão para levar ou buscar uma cópia nos pontos de partida e chegada.

Foram essas mesmas razões estratégicas que atraíram também as produtoras para a Boca. Como atesta Anibal Massaini Netto, um dos principais produtores e diretores da região:

O cinema, ou melhor, a indústria cinematográfica veio se estabelecer aqui, na rua do Triunfo, em função exclusiva das estações ferroviárias e da rodoviária. A grande proximidade entre os dois pontos facilitava o escoamento de toda a produção cinematográfica via transporte rodoviário, principalmente, e por trens, com rapidez e eficiência. Um filme nacional também podia, naquela época,

estrear em cem cidades brasileiras ou mais, em funcionalidade dos meios de transporte. (STERNHEIM, 2005, p. 17)

Tratava-se, portanto, de uma região estrategicamente bem localizada, e que passou gradativamente a concentrar diversos empreendimentos do setor cinematográfico. Nesse percurso, algumas produtoras e distribuidoras foram pioneiras. Foi o caso da Cinedistri, fundada em 1949 por Oswaldo Massaini, ex-funcionário de distribuidoras como a Columbia Pictures, a Distribuidora de Filmes Brasileiros e a filial paulista da Cinédia, empresa criada pelo produtor carioca Adhemar Gonzaga para lançar as chanchadas cariocas. Nos primeiros anos de atividade, a Cinedistri limitou-se a ser apenas distribuidora. Sua passagem para a produção principiou-se a partir da associação de Massaini ao filme carioca *Rua sem Sol*, dirigido por Alex Viany, em 1953.

Em 1956, a Cinedistri já estava instalada na Boca do Lixo, geralmente associando-se às chanchadas cariocas dirigidas por Watson Macedo, como *Depois eu Conto* (1956) e *Rio Fantasia* (1957). Em 1956, a empresa participou da comédia paulista *Uma Certa Lucrecia*, dirigida por Fernando de Barros, com Odete Lara e Dercy Gonçalves. Já em 1957, Massaini investe na produção de *Absolutamente Certo*, primeiro longa-metragem de Anselmo Duarte, ao mesmo tempo em que amplia suas atividades como distribuidor, concentrando-se nos mais diversos gêneros cinematográficos.

É nesse contexto que Massaini alcança talvez o ponto máximo de sua carreira, quando produz o filme *O Pagador de Promessas*, dirigido por Anselmo Duarte e premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1962. Fato extraordinário e conquista única para a afirmação do cinema brasileiro, já de repercussão internacional, elevando Massaini a um dos mais respeitáveis produtores paulistas do período.⁷

Outro produtor pioneiro na Boca foi Augusto Cervantes, um espanhol radicado em São Paulo, que iniciou seu contato com o setor cinematográfico como ator, no final da década de 1950, adotando o nome de Augusto Pereira. Associou-se logo em seguida a José Mojica Marins na Apolo Cinematográfica, pela qual começa a atuar como produtor no faroeste *Sina de Aventureiro* (1957) e no melodrama *Meu destino em suas mãos* (1961), ambos sob a direção de Mojica. A parceria continuaria em outras produções, como em *À*

⁷ Um fato curioso indicado por Sternheim é que o troféu da premiação de Cannes foi entregue a Massaini, e não ao diretor Anselmo Duarte, como habitualmente acontecia nas premiações do festival na época. Isso aponta para um aspecto que futuramente será central nos filmes da *Boca do Lixo*: a centralização e importância do produtor, em detrimento do diretor do filme, no esforço de realizar uma produção rentável, contínua e de grande retorno de público.

meia-noite levarei tua alma (1964), o primeiro filme do personagem Zé do Caixão, criação de Mojica, e em dois outros filmes com o mesmo personagem, *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1966) e *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1967), todos dirigidos por Mojica. Cervantes instalou-se na Boca do Lixo desde o final da década de 1960, tornando-se um produtor respeitado no polo de produção através da empresa Maspe Filmes, pela qual produziu desde o faroeste *Meu nome é Tonho* (1969), dirigido por Ozualdo Candeias, até outros tantos títulos como *A virgem e o machão* (1973), dirigido por José Mojica Marins; *Como consolar viúvas* (1975), também dirigido por Mojica; *Mulher, mulher* (1980), direção de Jean Garret; *O sexo nosso de cada dia* (1981), direção de Ody Fraga; e *Senta no meu que eu entro na tua* (1984), também dirigido por Ody Fraga.

O próprio José Mojica Marins merece destaque já nesses primeiros anos, em que participou como ator – segundo Sternheim (2005), ao longo de sua carreira na Boca, ele atuou em mais de 40 produções – e como diretor – de acordo com o autor, mais de 30 títulos, dos mais diversos gêneros. Vale destacar, além dos filmes com a personagem Zé do Caixão, sua criação mais famosa e reconhecida, a comédia erótica *A Virgem e o Machão* (1973); o filme de terror *Exorcismo Negro* (1974); o drama *Mundo – Mercado de Sexo* (1979) e o filme de sexo explícito *24 Horas de Sexo Ardente* (1985), que dirigiu sob o pseudônimo de J. Avelar.

Outro nome que já desponta no final da década de 1960 é Antonio Polo Galante, egresso da Maristela, nela exercendo as funções de faxineiro, eletricista e auxiliar de câmera. Em 1968, associa-se a Alfredo Palácios, importante produtor egresso da mesma companhia, e funda a Servicine – Serviços Gerais de Cinema. Nela inicia sua carreira de produtor, em que se destaca ao estipular como critérios de realização cinematográfica os baixos custos financeiros, os prazos curtos de filmagem e, principalmente, a resposta de público e de mercado. Sua empresa procurou atender a vários segmentos de mercado, com filmes de gênero – de cangaço, sertanejos, comédias, melodramas – marcados pelo crescente apelo erótico. Utilizando-se de sociedade com exibidores e distribuidores, a Servicine produz, de 1969 a 1975, diversos títulos, dos quais se destacam: *O cangaceiro sanguinário* (1969); *As gatinhas* (1970); *Sertão em festa* (1970); *Ipanema toda nua* (1970);

Rogo a Deus e mando bala (1972); *Os garotos virgens de Ipanema* (1973)⁸; *As cangaceiras eróticas* (1974).⁹

Cabe destacar ainda o caso do cineasta Ozualdo Candeias, que segundo Teles (2009) começou a frequentar a Boca quando buscou recursos de finalização e distribuição para seu primeiro longa-metragem, *A margem* (1967). Seu cinema, que se estruturou em torno da música caipira e das relações de trabalho no campo e nas cidades, tinha uma linguagem peculiar, abordando sujeitos considerados marginais como mendigos, prostitutas, punhuistas, travestis, violeiros e deficientes físicos.

É interessante observar que o cineasta tinha ainda uma outra particularidade: na Boca do Lixo, além de articular a produção de seus filmes e servir de mão-de-obra para outras produções, ele tinha uma preocupação também de registrar os sujeitos e as pessoas ligadas às atividades cinematográficas que por ali circulavam. Dirigiu assim o álbum-reportagem *Uma Rua Chamada Triumpho*, composto de unicamente de fotografias; os documentários *Uma Rua Chamada Triumpho 1970/1971* e *Bocadolixocinema ou Festa na Boca* (1976); e o longa-metragem *As Bellas da Billings* (1987), abordando tanto os profissionais de cinema como os grupos marginais que vivenciavam aquele espaço. (TELES, 2009)

Pouco a pouco, com suas primeiras empresas produtoras instaladas, a Boca do Lixo passa a “exercer seu magnetismo” (ABREU, 2006, p. 27), atraindo todo o tipo de pessoa ligada às atividades cinematográficas. Mas foi a partir de 1966 que houve um ponto de inflexão nessa trajetória: trata-se da criação do Instituto Nacional de Cinema (INC)¹⁰ pelo governo Castelo Branco, já depois do golpe Estado de 1964, pelo Decreto-Lei n. 43, de 18 de novembro de 1966 (ABREU, 2006).

⁸ *Os garotos virgens de Ipanema* foi uma comédia erótica, de direção de Osvaldo de Oliveira, que abordava os desentendimentos entre pai e filho e a iniciação sexual na adolescência, seguindo as principais convenções do gênero. O curioso é que, de forma atípica, o filme teve sua carreira comercial suspensa pela Censura, sendo proibido na íntegra em todo o território nacional, juntamente com outros 9 filmes, a maioria estrangeiros e sem ligação com a comédia erótica (SIMÕES, 1999). O caso foi abordado em *A censura ao cinema no Brasil e os percalços de Os Garotos Virgens de Ipanema*, artigo de minha autoria junto com o prof. Dr. Antonio Reis Junior e aprovado para publicação na revista Comunicação Midiática (Unesp).

⁹ É curioso notar como os filmes sertanejos tiveram destaque nos primeiros anos de atuação da Servicine. Tratava-se de produções cujos temas eram regionais, de caipiras do sudeste, com público certo nas cidades do interior e na periferia das grandes cidades. *No Rancho Fundo* e *Luar do sertão*, ambos dirigidos por Osvaldo de Oliveira – um dos parceiros recorrentes de Galante – apresentavam uma estrutura básica de comicidade e romantismo envolvida por canções, aproximando-se da forma do filme musical. Nesses e em outros filmes similares, observam-se a participação de duplas sertanejas da época como *Tônico e Tinoco* e *Tião Carrero e Pardinho*.

¹⁰ Segundo Ramos (1983) o INC foi uma autarquia federal responsável pela legislação, fomento e fiscalização das atividades cinematográficas em todo o território nacional, criando instrumentos de intervenção no mercado que viriam a se aperfeiçoar com o tempo, como a implementação do prêmio adicional de bilheteria, cujos valores variavam de 5% a 20% da renda líquida faturada pela produção durante os dois primeiros anos de sua carreira comercial, entre outras medidas.

Entre as medidas aplicadas pelo órgão, a principal que favoreceu o aumento da produção da Boca do Lixo foi o estabelecimento e fiscalização de uma política de cota de telas, que destinava 56 dias de obrigatoriedade de exibição para o filme brasileiro, os quais foram distribuídos em 14 dias por trimestre, a partir de 1967.¹¹ O estabelecimento dessa medida, cujas origens são anteriores ao golpe de estado de 1964, garantiu que a produção da Boca do Lixo aumentasse consideravelmente, uma vez que foi criada uma demanda por parte das salas de exibição.

Segundo Abreu (2006), por volta de 1967-1968, estudantes, cinéfilos, cineclubistas, jornalistas, profissionais e candidatos a profissionais passaram a frequentar o bar Soberano, localizado na rua do Triunfo, número 145. Cineastas e críticos como Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet, Carlos Motta e Alfredo Sternheim conviviam com técnicos, produtores, diretores e demais trabalhadores da indústria cinematográfica. Sternheim dá seu testemunho: “nesse sentido, era possível encontrar um eletricista tomando café ao lado de um intelectual como Paulo Emílio Salles Gomes e de um cineasta, como o inglês John Schlensinger (...)” (STERNHEIM, 2005, p. 21).

Na prática, o bar Soberano era uma “mistura de restaurante, escritório, agência de empregos” (ABREU, 2006, p. 27). Por ele também circulavam aspirantes a atrizes, atores e técnicos de cinema, além de estudantes com projetos ambiciosos. Havia um ambiente propício para o desenvolvimento de novos projetos, como atesta João Callegaro, um dos frequentadores da Boca e diretor de *O Pornógrafo* (1970) : “se a sua ideia fosse minimamente comercial, você conseguia um apoio de produção. Os custos eram baixos e os produtores, picaretas e ingênuos. Se vislumbrassem uma pequena possibilidade de lucro, investiam. Pouco, mas investiam.” (STERNHEIM, 2005, p. 29).

¹¹ Segundo Bernardet (2009) a política de cota de telas é anterior ao INC e existiu sob diferentes configurações. A intervenção estatal no plano da exibição dos filmes brasileiros principiou-se em 1923, no governo de Getúlio Vargas, em que se tornou obrigatória a projeção de um filme de curta metragem nacional em cada sessão de um longa. Em 1939, exigia-se a exibição de pelo menos um filme de ficção de longa metragem nacional por ano em cada sala; em 1946, três filmes nacionais; em 1951, o critério é modificado, e passa a ser obrigatória a exibição de um filme nacional a cada oito estrangeiros; em 1959, há novas modificações, e a cota de telas passa a ser de 42 dias anuais.

Figura 1: bar Soberano, principal ponto de encontro da Boca do Lixo. Fonte: < <http://bandidoemarginal.blogspot.com.br/2007/06/bar-soberano.html>>. Acesso em 31 mar. 2012.

1.4 O cinema marginal: alegorias de um país em crise política

Devido a esse ambiente favorável a novos investimentos, o já citado João Callegaro e outros jovens recém-saídos da Escola Superior de Cinema São Luiz, como Rogério Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha* – 1968, *A Mulher de Todos* - 1969), Carlos Oscar Reichenbach (*Lilian M: Relatório Confidencial* – 1974), João Silvério Trevisan (*Orgia ou o homem que deu cria* – 1971¹²), Carlos Ebert (*República da Traição* – 1970), entre outros, começaram a realizar, mediante formas cooperativas de produção, filmes de inspiração na *nouvelle vague* e no cinema B americano, procurando um contraponto ao cinema novo. Tratava-se de um movimento denominado *cinema marginal*, também chamado de *cinema de invenção* pelo crítico Jairo Ferreira (ABREU, 2006, p. 36), *cinema marginalizado*¹³, *udigrudi*¹⁴, *undergroud*, *subterrâneo* ou ainda *tupiniquim*, com manifestações em estados

¹² Apesar de João Silvério Trevisan e Carlos Ebert terem dirigido apenas um longa-metragem cada um, seus filmes são considerados por Carlos Reichenbach como aqueles cujas proibições pela Censura federal encerraram o ciclo do cinema marginal. Essa é a razão pela qual suas obras estão discriminadas acima.

¹³ Marginalizado se refere ao fato da maior parte dos cineastas não ter optado pela marginalização do circuito exibidor, ao contrário do que a designação “cinema marginal” pode dar a entender.

¹⁴ O termo foi cunhado por Glauber Rocha, e se refere pejorativamente à influência do cinema *underground* americano no cinema marginal.

como o Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia¹⁵.

O longa-metragem *As libertinas* (1968), filme de três episódios co-dirigido por Antonio Lima, Carlos Reichenbach e João Callegaro, foi o primeiro projeto realizado pelo grupo. De acordo com Abreu (2006), o filme já trazia uma atitude de provocação estética e política, explorando temas como a violência, a avacalhação, a ironia e o deboche, de um lado; de outro, trazendo também certos elementos que fundariam futuramente a *comédia erótica*, especialmente a presença do humor, de mulheres bonitas e de ênfase no erotismo. O longa-metragem tinha divulgação apoiada em frases promocionais apelativas, como atesta o seguinte trecho transcrito por Abreu:

Um filme SEXO de João Callegaro (sexo-diretor), Carlos Reichenbach (sexo-diretor) e Antonio Lima (sexo-diretor) (...) Três sexo-histórias: a primeira sobre sexo; a segunda sobre sexo, a terceira sobre sexo (...) Todos gostam da beleza! Todos apreciam a ousadia! Todos vão gostar de... *As libertinas*”. (ABREU, 2006, p. 35)

Figura 2: cartaz de divulgação do filme *As libertinas*.
Fonte: Cinemateca brasileira.

¹⁵ Outros nomes de importância do cinema marginal são Andrea Tonacci (*Bang Bang* – 1971), Júlio Bressane (*Matou a Família e foi ao Cinema*, 1969), Neville De Almeida (*Jardim de Guerra*, 1968), José Agrippino de Paula (*Hitler Terceiro Mundo*, 1968), Luiz Rosemberg Filho (*O Jardim das Espumas*, 1970) e André Luiz Oliveira (*Meteorango Kid*, 1969). A designação de marginal é controversa, e se refere ao filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias, que é apontado por Ramos (1987) como deflagrador do movimento, apesar de Xavier (2012) considera-lo de proposta divergente dos demais. O próprio Candeias, segundo Teles (2009), rejeitava sua inclusão tanto a esse movimento como ao cinema que seria rotulado de pornochanchada, como será visto logo adiante.

Observa-se no cartaz do filme uma característica em comum com os cartazes das comédias eróticas, como veremos adiante: a centralidade da mulher. As atrizes das produções eram o verdadeiro chamariz dos filmes, daí o destaque que elas tinham na concepção da publicidade dos longas-metragens. Esse cartaz, entretanto, tem suas particularidades: as mulheres que nele são apresentadas quase não se diferenciam entre si. A mesma expressão de apatia parece se multiplicar em diferentes versões, de diferentes cores, acessórios e algumas pequenas variantes no visual. Embora várias mulheres estejam representadas, elas parecem formar um só ser, não só pela semelhança que têm entre si, mas pela contiguidade que apresentam no quadro – uma espécie de tecido parece surgir a partir dos fios de cabelo pretos que se unem de forma abstrata.¹⁶

Outro filme importante nesse movimento foi *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, o primeiro longa-metragem que abordou a Boca do Lixo como personagem, e que marca uma transição para outros procedimentos éticos e estéticos, que não mais propostos pelo cinema novo. Nessa atitude de busca da transgressão através do deboche, da ironia e de elementos da contracultura, o filme se aproximava, na opinião de Reichenbach, de outros movimentos artísticos, anunciando mudanças que estavam surgindo no panorama cultural da década de 1970:

Tem tudo a ver com o Tropicalismo e o teatro do Zé Celso. A música, o teatro, os filmes, vinham de uma censura, uma repressão muito grande, e neste momento trocam, a meu ver, a subversão da música de protesto, do Cinema Novo, do Teatro Opinião, pela transgressão. Assumir a proposição do Hélio Oiticica: seja bandido, seja herói. Assumir a Boca do Lixo, normalmente. No Tropicalismo, assumir o cafonismo, a barbárie... Quem assumiu a Boca foi a minha geração. Era um lugar neutro e libertário. (ABREU, 2006, p. 36)

Em entrevista para esta pesquisa, João Silvério Trevisan destaca as diferenças entre os filmes do cinema marginal e do cinema novo:

João Silvério Trevisan: Bem, a primeira coisa que aparece aí é a recusa do cinema novo em incorporar São Paulo. Cinema novo era a reunião de cineastas da Bahia e do Rio de Janeiro, cariocas e bahianos, que, com muita dificuldade, permitiam a entrada de invasores, mesmo os diretores que só faziam cinema em São Paulo não entravam no cinema novo (...) porque a cidade projetava para eles a imagem da Vera Cruz, que eles detestavam até os últimos fios de cabelo. (...)

¹⁶ Todos os cartazes de filmes que serão mostrados no decorrer do trabalho serão brevemente analisados, uma vez que fazem parte do nosso objeto de pesquisa – de alguma forma, eles também passavam pela Censura, assim como as produções a que fazem referência. Entretanto, não se chega a elaborar propriamente uma metodologia para tal fim, uma vez que essas análises não são o foco principal do trabalho.

Porque a Vera Cruz era ligada a um cinema hollywoodiano, tinha uma pretensão de cinema industrializado nos moldes de Hollywood, nos moldes do cinema americano, e o cinema novo queria inovar, com a linguagem inclusive.

Mas não era só a presença de São Paulo que marcava a diferença entre o cinema marginal e o cinema novo, na tentativa deste movimento de fugir de um cinema industrial. Trevisan destaca como, ao mesmo tempo em que eram herdeiros do cinema novo, eles se sentiam pertencentes a outra geração de cineastas, com propostas ideológicas divergentes:

João Silvério Trevisan: (...) além da divergência geracional, havia uma divergência política muito séria. Nós não acreditávamos que o cinema devesse se tornar a vanguarda da Revolução. Por um motivo simples: nós todos éramos muito politizados, mas não achávamos que o cinema tinha essa força. Não era a vocação do cinema. E era uma pretensão do cinema novo, que na verdade não conseguia sequer uma comunicação com o público. Porque os filmes, se chegavam aos espectadores, eram fracassos de bilheteria, quando chegavam. Nós fazíamos uma crítica severa ao cinema novo, que estava muito mais voltado para um público de festivais internacionais do que propriamente para um público brasileiro.

Ao mesmo tempo em que o cinema já não era considerado “vanguarda da Revolução”, surgiam outras questões e influências:

João Silvério Trevisan: (...) nós tínhamos uma perspectiva que de um modo ou de outro estava ligada à contracultura. Que o cinema novo não tinha chegado até lá. A contracultura era uma coisa de 67, 68, e o cinema novo não só não aceitou, como não tinha chegado, do ponto de vista estético ou ideológico, até a contracultura. E nós já tínhamos toda a contracultura na bagagem. Por exemplo, a questão da droga é típico da contracultura.

As diferenças foram marcadas não só pela rivalidade entre os cineastas, como acontecia, segundo Trevisan, entre Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, mas nas narrativas dos próprios filmes. Assim, em *Orgia ou o Homem que Deus Cria*, Trevisan cita diretamente um filme de Glauber:

João Silvério Trevisan: (...) a relação que o cinema marginal tinha com o cinema novo na verdade era umbilical, e nós queríamos cortar essa relação. Nós queríamos a morte do pai. Daí porque o *Orgia* tem toda essa referência ao pai. Começa com a morte do pai. O pai, ali, era o Glauber Rocha, o cangaceiro grávido era uma gozação ao cangaceiro do Glauber Rocha no *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1963), tanto que eu dei ao meu ator a mesma marcação que o Glauber deu ao Othon Bastos, no *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que era uma marcação meio brechtiana (...) só que o meu personagem era um cangaceiro que carregava uma bandeira com o símbolo da Volkswagen, fazendo uma gozação ao Santo Sebastião, do *Deus e o Diabo*, e ele estava grávido, fazendo uma gozação do cinema do Glauber Rocha.

Esses diálogos, dentro da cinematografia brasileira, se deram em um contexto de intensas transformações políticas, com o golpe de estado de 1964 e o consequente reposicionamento de cineastas diante das desigualdades sociais do país. Ismail Xavier demonstra, em seu trabalho *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (2012) como essa cinematografia brasileira mais engajada acabou internalizando a crise política através de alegorias:

O contexto de rápidas transformações culturais e estéticas nos anos 60 marcou um cinema que internalizou a crise política da época na sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe, não como uma teleologia do progresso técnico-econômico ou da revolução social, nem como promessa de estabilização de uma cinematografia no médio ou longo prazo, muito menos como sugestão de contato com uma transcendência capaz de definir um campo de esperanças. Está implicada na posição de cineastas uma postura crítica a uma ordem social que inclui um controle do imaginário e das formas de representação exercido pela indústria cultural. (XAVIER, 2012, p. 13)

Como destaca o autor, o quadro do final dos anos 1960 é marcado por rupturas, tanto políticas como estéticas, com um nacionalismo totalizante que perdurou como uma estrutura imaginária de referência em grande parte da cinematografia de meados dos anos 1950 até o golpe de estado. Nacionalismo que pode ser encontrado, por exemplo, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme que entende o tempo como dotado de finalidade e esperança, encarando o oprimido como portador de uma vocação para a liberdade a partir de seu próprio passado de desigualdade.

O nacionalismo se encontra dissolvido, assim, na medida em que passamos de uma “estética da fome” para uma “estética do lixo”, com filmes que, através de estruturas agressivas e beirando ao expressionismo, passaram a ter a ênfase na condição de subdesenvolvido como um elemento recorrente. Cria-se também um espaço para o humor, opondo-se a um cinema novo até então sisudo e de intuito pedagógico, culminando na ironia e acidez de um cinema sem esperanças e cada vez mais distante de um encadeamento narrativo nos moldes do cinema clássico hollywoodiano. Descontínuos e fragmentados, os filmes do cinema marginal buscam uma outra forma de organizar o tempo interno aos acontecimentos e personagens, tal como destaca o autor, comparando a cinematografia dos anos 1960 com a produção industrial:

(...) a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para atingir o *telos* (fim), coroamento orgânico de todo um processo. Vigente na narrativa clássica, o esquema teleológico tem um momento peculiar de crise no cinema dos anos 60, quando as narrativas aparentemente se “desorganizam”, provocando reações de desagrado porque “inconclusivas”. (XAVIER, 2012, p. 34)

Tem-se assim narrativas descontínuas, que procuram tencionar o espectador, agredi-lo. Entre a moldura nacional das questões e o empenho estético de vanguarda, Xavier reconhece uma dialética de totalização e fragmentação na própria dinâmica da alegoria: personagens e situações lacunares e fragmentadas, que se referem a outras situações “fora de cena”, muitas vezes a questão nacional colocada como totalidade. O espectador tem, assim, um ponto de ancoragem no qual preencher o significado da história, especialmente nos filmes do cinema novo do final dos anos 1960, como *Macunaíma* (1969) e *Brasil ano 2000* (1968). Essa ancoragem, entretanto, não se apresenta de maneira clara, na medida em que as narrativas se tornam mais fragmentadas. Esse é o caso de filmes como *Bang Bang* (1971), de Andrea Tonacci, ou mesmo de *Terra em Transe* (1967), longa-metragem de Glauber Rocha que não apresenta mais o intuito pedagógico claro de sua obra até 1964.

É importante notar que alguns dos espaços em que se desenrolam os acontecimentos das histórias nessa cinematografia também são alegóricos, apresentados como microcosmos mais ou menos fechados. São os casos de Eldorado (*Terra em Transe*), Me Esqueci (*Brasil ano 2000*) e da própria Boca do Lixo (*O Bandido da Luz Vermelha*). Outras vezes, o espaço apresenta certos traços distintivos que podem propor significados, como os vazios em *Bang Bang* e *O anjo nasceu*.

A fragmentação, a ironia e a acidez marcam, entretanto, mais o cinema marginal, que em sua vertente paulista se concentrou em filmes de teor “cafajeste”, como o já citado *As Libertinas* ou ainda *A Mulher de Todos* (1969), longa-metragem de Rogério Sganzerla que tem como protagonista Ângela Carne e Osso, uma mulher viciada em sexo que trai o marido na *Ilha dos Prazeres*. A alegoria ao “jeitinho brasileiro” fica mais clara com a valorização da boçalidade das personagens, explícita nas atitudes de Ângela e seu marido.

Por fim, há que se observar que o cinema marginal superou, segundo Ismail Xavier, a dicotomia que polarizava o cinema novo entre um cinema de autor e um cinema de indústria, elevando a chanchada carioca a uma referência cultural legítima, mobilizando um arsenal kitsch nacional dos meios de comunicação e incorporando as cidades em suas narrativas, como disse claramente Trevisan a respeito da incorporação de São Paulo nos

filmes da Boca do Lixo no período. Nas palavras de Xavier:

Uma das dimensões desse processo de revisão foi a da superação de um nacionalismo organicista que fazia de um conceito vago de raízes o motivo positivador da tradição popular e montava um esquema dualista que opunha a autenticidade rural (folclore enraizado) e a descaracterização urbana (esfera da mercadoria internacional). Tal superação permitiu flagrar o Brasil na cidade e a cultura dos meios de comunicação, de modo a redirecionar a discussão de temas como o da identidade nacional, dentro de estratégias variadas que guardavam em comum a crítica ao ufanismo oficial e seus emblemas de exaltação patrioteira. (XAVIER, 2012, p. 47)

Dentro desse quadro de mudanças, algumas são sintomáticas e direcionam os filmes para um outro horizonte ideológico, com a abordagem de temas como a sexualidade, o corpo, as mudanças do papel da mulher na sociedade, a dissolução da família tradicional, a tortura, o abjeto e a presença de personagens imorais. São recorrentes ainda personagens em tom animalesco, que rastejam, emitem grunhidos e não tem o menor senso de pudor.¹⁷ A auto-ironia também está clara: “(...) seus integrantes diziam fazer filmes ‘impuros e pretenciosos’, ou ainda estar buscando aquilo que o povo brasileiro espera de nós desde a chanchada: fazer do cinema brasileiro o pior do mundo.” (RAMOS, 1987, p. 41)

Esses e outros aspectos, como veremos adiante, terão repercussões também no cinema de pretensões mais industriais da Boca do Lixo, embora inseridos em uma narrativa de tempo e espaço mais homogêneos. A sexualidade, a presença do deboche, da auto-ironia e do abjeto, a dissolução da família tradicional e até ocasionalmente a tortura foram tematizados, não sem ambiguidades e contradições, no cinema de alguns dos diretores e realizadores posteriores do polo de produção.

Devido às dificuldades com os exibidores – especialmente a partir do advento dos filmes em cores, que deixavam pouco atraente as produções em preto-e-branco – e às imposições da Censura - que chegou a impor severos cortes para filmes como *Orgia ou O Homem que Deu Cria* e *A Mulher de Todos* – o cinema marginal acabou se dissolvendo, e seus integrantes tomando rumos diversos. Dentre seus membros na vertente paulista, um dos únicos que permaneceria na Boca do Lixo seria Reichenbach, atuando como diretor de fotografia e diretor.

Mas, além do cinema marginal, outros produtores permaneceram atuando na região,

¹⁷ Assim, em *Orgia ou o Homem que deu Cria*, Trevisan coloca como uma de suas principais personagens uma travesti vestida de Carmem Miranda; inclui planos de personagens com as nádegas descobertas viradas para a câmera; apresenta muitas personagens que mal sabem falar, emitindo sons estranhos e incompreensíveis – como o intelectual, interpretado por Jean Claude-Bernardet, que diz palavras ininteligíveis e acaba se enforcando.

e a Boca do Lixo foi caminhando cada vez mais no sentido de ser o centro do cinema paulista. Nesse processo, começaram a se instalar gráficas e outros serviços terceirizados da distribuição e da produção. Como descreve Simões (1984), além de produtoras menores, que abriam e fechavam depois de realizarem um único filme, inúmeras outras empresas passaram a gravitar em torno da Boca, como agência de modelos, escolas de interpretação, empresas de divulgação e até uma editora – a MEK, que publicava textos baseados no roteiro de sucessos de bilheteria, além da revista *Cinema em close up*, especializada em produções da Boca.

Mas outro fator foi indispensável para seu crescimento: a explosão da *pornochanchada* no Rio de Janeiro.

1.5 O fenômeno do erotismo no cinema brasileiro

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 provocativos marca a cinematografia brasileira da década de 1970 e se principiou a partir do fenômeno das *pornochanchadas*, filmes brasileiros baseados no erotismo capazes de trazerem multidões aos cinemas (ABREU, 2006). Como diz um depoimento anônimo extraído do trabalho de Seligman (2000, p. 13), “em vez de sexo e ação, a insinuação do sexo e a gozação. Era uma câmara nas coxas, uma ideia sem-vergonha na cabeça e muita, muita mulher pelada na tela.”

O período foi tão promissor em termos de produção para o cinema brasileiro, que este chegou a ocupar 29% do mercado cinematográfico em 1979, com uma quantidade de 104 filmes lançados, segundo consta em quadro apresentado por Ortiz Ramos (1983, p. 136). Números impressionantes, se comparados com os 18 filmes brasileiros que se tem registro em 1963, conforme outra relação (RAMOS, 1983, p. 35)¹⁸. Notáveis também são os dados relativos à bilheteria: *O Bem Dotado Homem de Itu*, dirigido por José Miziara e lançado em junho de 1978, chegou a alcançar o número de 2.409.162 espectadores¹⁹; *Amada Amante*, dirigido por Cláudio Cunha e lançado em julho de 1978, alcançou

¹⁸ Como o próprio autor salienta, não há indicação na fonte da qual os dados foram extraídos 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. Dados retirados por Ortiz Ramos de ARAKEN, C. Pereira Jr., *Cinema brasileiro 1908-1978*, Vol. 1, Ed. Casa do Cinema, Santos, 1979.

¹⁹ Esse e todos os outros dados relativos à quantidade de espectadores e à data de lançamento dos filmes foram retirados de tabela disponível no site da ancine: <<http://www.ancine.gov.br/>> e anexada à dissertação.

2.610.538 espectadores.

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*, elas foram realizadas 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. 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); *Adultério à brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969); *Os paqueras* (Reginaldo Faria, 1969); entre outros títulos. Segundo Abreu, ao conciliar sexualidade e comédia,

esses produtos conseguiram manter um diálogo efetivo com o público, que, nesse momento, incluía uma ‘nova juventude’ – uma faixa de consumidores, por assim dizer, surgidos da onda de movimentos jovens que se sucederam desde os anos 1950 (*rock, pop, pop art, hippie*, contracultura, movimentos contestatórios ao *establishment* etc.) -, integrada por jovens de todas as camadas sociais (...) (ABREU, 2006, p. 139)

Esse movimento jovem que é destacado por Abreu em parte reflete o contexto da década de 1960, em que uma sexualidade mais livre passou a ser reivindicada por determinados setores da sociedade, especialmente os movimentos estudantis. Um exemplo disso, e talvez o mais emblemático, seja o dos estudantes franceses que, em maio de 1968, enfrentaram a polícia em protesto contra o fechamento da universidade Sorbonne, em Paris. Através de frases como “A imaginação ao poder”, “É proibido proibir”, “Abaixo a universidade” e “Abaixo a sociedade espetacular mercantil”, em protestos cuja repercussão alcançou diferentes países como a Espanha, a Alemanha, a Iugoslávia e a Polônia, os estudantes reivindicavam uma nova sociedade, contrapondo ideias avançadas sobre a educação, a sexualidade e o prazer.²⁰

Começa-se também nessa época a questionar o papel da mulher na sociedade e o direito que teria ao prazer sexual. Sem dúvida, essa reivindicação teria encontrado menos espaço se não tivesse sido lançada, em países da Europa, na Austrália e no Brasil, em 1961, a pílula anticoncepcional, que permitiu à mulher exercer uma sexualidade mais livre e com

²⁰ Informações disponíveis em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u396741.shtml>>. Acesso em 25/07/2012.

menos riscos de fecundação indesejada.²¹ No mercado editorial, reflexos disso podem ser vistos na edição de junho de 1967 da revista *Realidade, A mulher brasileira, hoje*²², com reportagens que abordaram o corpo feminino, a existência de mães solteiras e a atuação da mulher no mercado de trabalho. Em setembro de 1973, é lançada nas bancas a revista NOVA, primeira publicação no Brasil voltada para assuntos relacionados ao crescimento pessoal da mulher na faixa de 20 a 30 anos²³, que em seu primeiro número tratava de assuntos como: “101 maneiras de um homem agradar você”, “Você é sensual - um teste insinuante”, “Explore as vantagens de morar sozinha” e “Toda mulher pode sentir prazer no amor, Você também”²⁴.

A pílula também teve seus reflexos nos movimentos de esquerda, como atesta Ricardo Zarattini, ex-guerrilheiro e militante político, em entrevista para esta pesquisa:

Ricardo Zarattini: Aqui no Brasil, as primeiras a usarem a pílula foram as mulheres de esquerda. E muitas companheiras da resistência armada. Foram as primeiras, porque você ficar grávida, em plena resistência armada, era o pior do mundo. Então você não tenha dúvida, o pessoal abraçou com tudo. Teve a pílula, teve também questões culturais...

Na televisão, telenovelas como *Beto Rockfeller* (Tupi, 1968) e posteriormente outras produções da TV Globo se afastaram de uma versão denominada por Lopes (2003) de *fantasirosa*, também conhecida como *mexicana*, que procurava se manter distante do comentário social e político, não admitia o humor e não estabelecia relações diretas com sua contemporaneidade.

Essa ênfase na representação de uma contemporaneidade sucessivamente atualizada é visível na moda, nas tecnologias, nas referências a acontecimentos correntes. Mas é visível também na maneira como o amor, o sentimento, o romance e a relação homem-mulher foram representados nas novelas dos anos 70 em diante. (LOPES, 2003, p. 25)

A mesma TV Globo estrearia posteriormente, em 1980, o programa *TV Mulher*, voltado para a mulher das grandes metrópoles e apresentado por Marília Gabriela e Ney Gonçalves Dias, em que se destacou a partir de 1983 o quadro *Comportamento sexual*,

²¹ Dado retirado de: <http://semprematerna.uol.com.br/bagagem-materna/50-anos-da-pilula-anticoncepcional>. Acesso em 28/06/2012

²² Disponível na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes.

²³ Informações retiradas de: < http://www.projektoradix.com.br/arq_artigo/XI_01.pdf >. Acesso em 25/07/2012.

²⁴ Retirado de: < http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=5465:sexualidade-feminina-na-revista-nova-nos-anos-70&catid=36&Itemid=127 >. Acesso em 25/07/2012.

apresentado por Marta Suplicy, cujo intuito era comentar a evolução do perfil da mulher brasileira.²⁵

No teatro, destacava-se, no que tange à abordagem da sexualidade, o Teatro Oficina, reconhecido grupo teatral fundado em São Paulo em 1958, que entre muitas outras peças encenou *O Rei da Vela*, adaptação de texto de Oswald de Andrade, marco do tropicalismo, e cujo cenário contava com “um boneco gigante com um pau enorme que, em determinado momento da peça, erguia-se ereto, apontava para o público e, ao som de tiros de canhão, emitia uma luz chocante.” (NANDI, 1989, p. 84).

Diante de todo esse contexto, nota-se que o tema da sexualidade estava em alta, tanto em produções mais contestadoras como comerciais. A comédia erótica surge nesse turbilhão de mudanças, apesar de Seligman (2000) apontar que, até 1972, a maioria dos filmes priorizava o humor, muito mais do que a sexualidade, que era apenas sugerida. Esse humor estava baseado em fatos cotidianos do Rio de Janeiro e do país, fazendo desfilar pela tela atrizes e atores conhecidos pelo público por meio da televisão, com piadas pueris, trocadilhos maliciosos e algumas insinuações eróticas.

É importante reforçar a ideia de que essa ebulição comportamental e sexual não foi um fenômeno apenas brasileiro. De certa forma, o fenômeno da pornochanchada parece se assemelhar a outro “movimento” cinematográfico espanhol, denominado *destape* (HIDALGO, 2007). Seus filmes, de intuito claramente comercial, exploravam de forma análoga a nudez (preferencialmente feminina). As produções eram modestas e as atrizes que atuavam eram decadentes, prevalecendo a comédia entre as produções. A designação do movimento foi cunhada por Ángel Casas, jornalista musical que alcançaria um notável sucesso ao final da década de oitenta com o programa de televisão *Un día es un día*, no qual ao final se incluía um *strip-tease* diante da câmera. Isso tudo aconteceu durante os anos 1970, quando a Espanha vivia o período de transição para a democracia, com a morte do ditador Franco em 1975.²⁶

Não foi só na Espanha que filmes com elementos eróticos predominaram durante as décadas de 1960 e 1970. Na realidade, como aponta Sohn (2008), tanto o cinema como a publicidade e os cartões postais tiveram um papel decisivo a partir da primeira guerra

²⁵ Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-249786,00.html>. Acesso em 25/07/2012.

²⁶ Entretanto, enquanto desfilavam na tela atrizes como Teresa Gimpera – *Más fina que lãs gallinas* (Jesus Yaguë, 1976) - e Emma Cohen – *Cuentos Eróticos* (Juan Tébar, 1979) – o cinema espanhol sofria censura rígida, inclusive com sequestro de negativos, como aconteceram com os filmes *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró, e *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel. (HIDALGO, 2007)

mundial (1914-1918) para a normalização das atitudes e dos comportamentos amorosos, apresentando em cena beijos na boca cheios de paixão e lascívia.

Abreu (1996) destaca como já no início da história do cinema foram rodados filmes de sexo explícito, chamados de *Stag Films* ou *Dirty Movies*, com cenas de cinco a sete minutos e exibidos de forma clandestina em pequenas salas para um público masculino. Após os anos 1930, quando o cinema americano passou por um período forte de autocensura com relação às questões sexuais, a década de 1940 viu serem projetados os *exploitations*, filmes baratos que emulavam o cinema da época, com planos mais aproximados e uma nudez ainda velada.

A partir de 1960, filmes como *A colecionadora* (Éric Rohmer, 1967) apresentam os amores conjugados de uma mulher comum, e outros como *Domicílio conjugal* (François Truffaut, 1970) a infidelidade sem culpa das personagens. Abreu (1996) destaca o filme *The Immoral Mr. Teas* (1959), de Russ Meyer, como o primeiro que levou o sexo e o nudismo para o centro da narrativa cinematográfica. Na história, compartilha-se com Mr. Teas seu poder incomum de enxergar as mulheres nuas com uma visão de raio-x adquirida acidentalmente.

A indústria dos filmes pornográficos principia com o surgimento dos *soft porns*, como a série *Schoolgirls Reports*. Sohn destaca como o ano de 1975 foi um divisor de águas no caso francês:

O ano de 1975 assinala uma virada, visto que os filmes eróticos representam um quarto das entradas e que o primeiro filme pornográfico francês *Exhibition* é classificado, com 600.000 espectadores, entre os dez filmes mais vistos. Quanto a *Emmanuelle*, totaliza, entre junho de 1975 e julho de 1976, dois milhões de entradas. (SOHN, 2008, p. 115)

Cineastas mais contestadores também investiram em filmes marcados pelo erotismo, procurando abalar os tabus sexuais. Um exemplo é o filme *Belle de Jour* (A Bela da Tarde, 1967), dirigido por Luis Buñuel, cuja história trata de uma jovem e entediada esposa (Catherine Deneuve) que diante de sua incapacidade de compartilhar uma intimidade física com seu marido e das fantasias que elabora envolvendo sadomasoquismo, escravidão e dominação, decide se tornar uma prostituta nas tardes da semana. Ou *L'Ultimo Tango a Parigi* (Último Tango em Paris, 1972), drama de Bernardo Bertolucci cuja história trata da anônima relação que Paul (Marlon Brando) e Jeanne (Maria Schneider) compartilham em

um apartamento de Paris, culminando com a morte de Paul após ter revelado sua identidade.

Ao mesmo tempo em que toda essa ebulição comportamental fervilhava no mundo e nas telas dos cinemas, o Estado no Brasil procurou, principalmente a partir do final dos anos 1960, centralizar a produção cinematográfica. Como indica Ortiz Ramos (1983), em 1969 foi criada a Embrafilme, uma sociedade anônima cuja quase totalidade do capital social era pertencente à União e ao INC. Inicialmente responsável pela promoção de filmes brasileiros no exterior, além de um sistema de financiamento da produção, a Embrafilme contava com recursos oriundos da exploração do filme estrangeiro no mercado nacional, e foi criada com o objetivo claro de, juntamente com a atuação do INC, centralizar o processo da criação de uma indústria de cinema no país.

A Embrafilme, por sua vez, estava inserida em um quadro maior de atuação da ditadura militar. Junto com a repressão política que se delineou, especialmente após a promulgação do AI5²⁷, procurou-se desenvolver os meios de comunicação em seus mais diversos setores. O fonográfico, por exemplo, atinge o final da década de 1970 como o sexto do mundo; o televisivo também se destaca, com a implementação das redes nacionais e da televisão em cores. (RAMOS, 1987) Segundo Miceli (1984, p. 10), o número de aparelhos de televisão saltou de 600.000, em 1960, para 18 milhões no início dos anos 1980.

Junto com esse crescimento dos diversos ramos da indústria cultural, a proporção de bens simbólicos produzidos dentro do território nacional foi se consolidando e expandindo, como comprovam alguns dados extraídos do trabalho de Miceli:

A programação nacional veiculada pelas emissoras de televisão no país responde atualmente por quase 75% das horas de emissão semanal, tendência que se firmou desde fins da década de 70. A proporção de títulos de livros de autores nacionais no conjunto da produção editorial passou de 54,3% em 1973 para 70,1% em 1981. (...) A proporção de discos e cassetes de música popular brasileira passou de 63% em 1977 para 69,5% em 1980, enquanto o total de unidades veiculando música popular internacional baixou de 35,4% para 28,9% no mesmo período. (MICELI, 1984, p. 5-6)

²⁷ O Ato Institucional n. 5 foi o quinto de uma série de decretos emitidos pelo regime militar após o golpe de Estado de 1964. Dando poderes extraordinários ao Presidente da República (na época, o general Costa e Silva) e ao poder Executivo, o “golpe dentro do golpe” permitia o recesso do Congresso Nacional via decreto (como foi efetivamente feito por quase um ano), a suspensão de direitos políticos de quaisquer cidadãos e a cassação de mandatos eletivos federais, estaduais e municipais (SKIDMORE, 1988). O AI5 é um marco da repressão mais violenta do regime e data do mesmo período de reformulação e militarização dos órgãos de censura pelo governo (1967-1968).

Enquanto isso, há uma gradativa expansão da indústria cinematográfica, que dobra sua presença no mercado e expande sua produção. Surge a partir daí um conjunto de medidas que tentam redirecionar, por meio de uma ação racionalizada e planificada, o processo cinematográfico. Diante disso, fica claro que a intenção do Estado é a de investir pesadamente na produção e na expansão da presença do cinema brasileiro no mercado. Ao mesmo tempo, começava a *década de cada um*, marcada pela falta de coesão dos movimentos culturais (SELIGMAN, 2000). A respeito da década de 1970, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade declarou:

o movimento cultural que existe hoje no Brasil caracteriza-se pela inexistência de um sentido coletivo capaz de generalizar propostas e unificar propósitos. Daí deriva a anemia e debilidade de quase tudo quanto se faz hoje no Brasil em termos de cultura. (RAMOS, 1983, p. 103)

Ramos observa como o governo, de um lado, destinou a infraestrutura econômica ao capital internacional, empurrando o Brasil para o fenômeno do *milagre econômico*: grandes investimentos internacionais e industrialização, beneficiada pela entrada do capital estrangeiro, ao custo da extensão fenomenal da miséria, principalmente nas grandes cidades e na área rural. Trata-se de uma *modernização conservadora*, como apontado pelo sociólogo Marcelo Ridenti (2000), em que o desenvolvimento econômico, além de ser restrito a determinados setores da sociedade, não trouxe uma contrapartida de direitos políticos aos cidadãos, em uma sociedade que de 1950 a 1970 passou de majoritariamente rural para urbana, com todas as consequências que essa mudança acelerada poderia acarretar.

1.6 O paquera entra em cena

Foi nesse contexto que se desenvolveram as primeiras comédias eróticas, cujos principais realizadores foram Pedro Carlos Rovai, da Sincro Filmes, e Reginaldo e Roberto Farias, da RFFarias, mesclando uma série de influências de diferentes procedências. A começar, segundo Abreu (2006), pelas comédias italianas maliciosas e divididas em episódios, como aquelas estreladas pelo ator Lando Buzzanca (*Divórcio à Italiana*, 1962; *Seduzida e Abandonada*, 1964; *Os Intrépidos Homens e Seus Calhambeques Maravilhosos*, 1969), e de considerável retorno de público. Como observa Simões (1984),

esses filmes já traziam em seus enredos personagens invariavelmente envolvidos com a recuperação da honra perdida, a eventual impotência sexual e outros tipos de obstáculos e impedimentos que se interpõem à frente do garanhão obcecado com a conquista amorosa.

Outras formas tradicionais de entretenimento popular brasileiro, advindos dos espetáculos mambembes, dos circos, do teatro de revista e das chanchadas, também acabaram sendo incorporadas. Adicionadas às cenas de perseguição e ao humor, estruturava-se um enredo padronizado, com elementos, situações e histórias conhecidas do público, sempre orbitando em torno das conquistas amorosas e sexuais. As personagens também eram fixas: o herói, geralmente representado pelo *conquistador* ou *paquera*, capaz de tudo para conseguir conquistar as mulheres ao seu redor; a mocinha/heroína, representada pela *virgem*, por quem o herói se apaixona; o vilão - representado pelo marido traído, por exemplo - que a todo custo tenta impedir o *paquera* de conquistar as mulheres ao seu redor, entre elas a *virgem*; por fim, um personagem cômico, geralmente um homossexual, que auxilia o herói a ficar com a heroína no final da trama.

Dessa forma temos, de um lado, a presença contundente do humor, especialmente em expressões de duplo sentido e “baixo calão”, gradativamente empregadas com maior recorrência e apoiadas sobre uma estrutura dramática conhecida do público; de outro, a abordagem de temas relacionados à sexualidade e à relação conjugal, como infidelidade, virgindade e o desquite.

Comparando as pornochanchadas com as chanchadas cariocas das décadas de 1940 e 1950, Abreu observa que se as chanchadas se continham em uma ingenuidade maliciosa, interrompendo o fluxo da narrativa para apresentar um número musical, as pornochanchadas não só introduziam intenções mais explícitas, como também interrompiam o fluxo da narrativa, mas para apresentar cenas de sexo ou de exposição do corpo feminino. Considerando uma dessas interrupções dramáticas típicas da pornochanchada no filme *Pensionato de Mulheres*, dirigido por Clery Cunha, em que uma cena de assalto em desenvolvimento é praticamente esquecida enquanto a câmera percorre o corpo de uma jovem em sono profundo, Simões pontua:

A ideia de prejuízo dramático tem valor relativo, pois contém certa dose de arbitrariedade ao não reconhecer a existência de um estatuto próprio da produção erótica no que diz respeito ao foco da atenção, aquilo que está mobilizando a emoção do espectador. A partir do momento em que a pornochanchada volta-se preferencialmente a um tipo de consumidor – o homem adulto de baixa renda/de formação educacional precária - é inevitável que a câmera assuma as prerrogativas de um olhar clínico masculino que se toma como generalizado. Se

no filme de Clery Cunha a câmera insistisse em acompanhar a ação do gatuno estaria traindo certos preceitos do gênero erótico, e não seria surpreendente que o próprio ladrão fizesse um pedido à câmera: “não perca tempo comigo, focalize a moça na cama. É ela que você tem que mostrar”, exatamente como ocorre em *O pesadelo sexual de um virgem* (1976), de Roberto Mauro, em que o protagonista se volta para a platéia e diz que o diretor do filme deve ser homossexual porque, ao invés de mostrar a mulata exuberante, fica perdendo tempo com o personagem do padeiro português. (SIMÕES, 2007, p. 185)

Mas é importante salientar um ponto: as pornochanchadas pouco tinham relação com os filmes conhecidos como *pornôs*, os de sexo explícito, cuja entrada no mercado de exibição data do início da década de 1980. Os títulos das comédias eróticas, na realidade, eram muito mais uma provocação para atrair o público do que um indicativo do enredo e do conteúdo dos filmes.

Em comum com as chanchadas das décadas de 1940 e 1950, as comédias eróticas também trabalharam de forma recorrente com a paródia, aproveitando-se de títulos de sucesso do cinema estrangeiro, principalmente do norte-americano. Alguns são claros nesse sentido, como *Bacalhau* (Adriano Stuart, 1975, no rastro de *Tubarão*) e *Nos Embalos de Ipanema* (Antônio Calmon, 1978, na esteira de *Os Embalos de Sábado à Noite*); outros, como *Os Garotos Virgens de Ipanema* (1973, Osvaldo de Oliveira), fazem referência não propriamente no título, mas no enredo, baseando-se em filmes estrangeiros de sucesso como *A Primeira Noite de Um Homem* (EUA, 1967). À estratégia de marketing dos títulos, vale ressaltar os cartazes dos filmes, que ocupavam as fachadas das salas de cinema, servindo também como instrumento para a sedução do público.

Ao tratar de temas ligados à sexualidade, em plena efervescência no contexto do surgimento das comédias eróticas, Abreu observa como existia um aspecto *pedagógico* dos filmes, mesmo que não intencional:

(...) podemos supor que os espectadores (...) retirassem dos filmes mais informações do que se possa imaginar, visando ao “entendimento” de suas pulsões, ou neles tenham encontrado canais de libertação psicológica ou, no mínimo, diversão lúdica em que se reconhecessem como seres eróticos. De todo modo, como entretenimento de massa, os filmes precisariam mostrar, mesmo que através de um jogo de espelhos, alguma coisa das reais experiências e necessidades de seu público. (ABREU, 2006, p. 155)²⁸

²⁸ A respeito desse ponto, é pertinente a colocação de SIMÕES (1984), frequentador de algumas salas de cinema em que as comédias eróticas eram habitualmente lançadas em São Paulo, de que era frequente a empatia gerada entre filme e público, especialmente na utilização de recursos sonoros e do emprego de expressões de duplo sentido. Diferentemente de outras salas da época, frequentadas pela classe média e por setores conservadores, salas como o Marabá recebiam um público que não tinha o menor pudor em conversar, rir e se solidarizar publicamente com os personagens que estavam na tela.

No sentido de entender a empatia entre público e comédia erótica, Simões (1984) pontua:

Como naquele papo de bar, com aquelas velhas piadas recicladas e relatos de conquistas, atribulações com maridos e pais enraivecidos, a pornochanchada exige, de quem se dispõe a assisti-la, uma adesão incondicional, liberta de critérios como veracidade (para efeito dos papos de boteco) ou de verossimilhança (para os filmes). (SIMÕES, 1984, p. 122)

É importante destacar que as tramas das comédias eróticas eram, em sua grande maioria, extremamente moralistas. Como aponta Seligman, a virgindade da mocinha podia ser motivo de riso e disputa dentro da trama, mas era guardada até o final para ser entregue solenemente ao mocinho. As personagens que praticavam adultério podiam até ser engraçadas durante um tempo, mas acabavam se arrependendo e se dando mal no final da trama. Os *malandros* e *paqueras*, depois de aprontar durante todo o filme, encontravam um rumo e uma relação estável. Com relação aos homossexuais, estes ocupavam unicamente o papel cômico no enredo, auxiliando o mocinho a ficar com a mocinha. Simões (1984) também observa o caso das desquitadas, cuja única contribuição à trama era decorrente da ênfase e frequência com que se mostravam disponíveis ao ato sexual.

Não é sem motivo que a personagem homossexual fosse recorrente em grande parte das comédias eróticas, visto que nelas é travada a todo instante “uma luta imaginária e infinitamente repetida contra a insegurança sexual, o fantasma da impotência” (BERNARDET, 2009, p. 208), tema central desses filmes para o autor. Tanto a mulher virgem e submissa como o homossexual afeminado tem o papel central na narrativa de reconhecer no *macho* a virilidade e a atração sexual, sempre colocada à prova nas mais diferentes situações.

É em uma relação sexual quantitativa entre as personagens de muitos filmes, em que o *macho* com mais poder é aquele que tem relações com mais mulheres, que Avellar (1979-1980) encontra também uma representação da luta pelo poder entre os indivíduos, inclusive entre os gêneros masculino e feminino. O sexo seria uma relação sádica, onde a satisfação só é possível na medida em que um dos parceiros consiga vencer seu inimigo e dominá-lo, exercendo poder sobre ele das mais diversas formas. Segundo o autor:

No mundo das pornochanchadas o que existe mesmo é lugar para os fortes, e o sexo é simplesmente a linguagem usada para levar até a plateia o apelo por uma luta individual, descomprometida com o que quer que seja. (...) O ato sexual é uma demonstração de força e implica necessariamente a vitória de um sobre o outro: o sedutor come a virgem, a velha prostituta come o donzelo. (AVELLAR, 1979-1980, p. 76)

Entretanto, é importante que se relativize a posição de Avellar: essa relação de poder e dominação não se encontra de maneira igual entre a vasta produção que é genericamente chamada de pornochanchada. *A Virgem e o Machão* (José Mojica Marins, 1973), por exemplo, apresenta uma disputa central: entre o protagonista, um médico recém-chegado em uma cidade do interior, que consegue conquistar boa parte das mulheres casadas com as quais se encontra, e seus respectivos maridos, que tentam em vão capturá-lo, em uma agitada cena de perseguição. O *machão* demonstra sua superioridade e sai ileso; entretanto, não domina os outros *machos* através da força ou de uma relação violenta e sádica, como quer Avellar, mas sim de forma bem humorada e descomprometida. Esse já não é o caso do filme *Mulher, mulher* (1979), de Jean Garret:

Neste filme se encontra uma cena bem mais grosseira do que qualquer cena de uma pornochanchada anterior, aquela em que a mocinha surra o empregado a chicotadas, obriga-o a deitar-se no chão, e senta sobre ele para fazer sexo, sem permitir que ele levante a mão para tocá-la sequer. E, noutros momentos, a mocinha vive cenas de homossexualismo com uma menina que encontra na praia, se entrega a um amigo por imposição do marido, mata um dos amantes com dois tiros de revólver, se diverte em queimar o corpo do amante na praia, e deseja ardentemente o seu cavalo. (AVELLAR, 1979-1980, p. 92)

Outro tipo de relação ainda pode ser encontrada no filme *Internato de Meninas Virgens* (Osvaldo de Oliveira, 1977), conforme descreve Simões (1984):

“(...) A prisão, que é um elemento tradicionalmente deformador, fica transformada aqui em agente formador. É nela que a heroína adquire consciência do mundo e desenvolve seu espírito combativo, tornando-se um verdadeiro anjo vingador (...). Acaba sendo a prisão o que há de mais leve no filme; os castigos parecem ser medonhos apenas verbalmente, o trabalho é quase apazível: catar milho e colher banana (...)” Apesar de inspirado nos filmes alemães de tradição sadomasoquista que proliferaram nos anos 60 e 70, este *Internato*(...) nunca reproduz toda a atmosfera tensa inerente às obras do gênero. O resultado final (...) é um produto híbrido, senão contraditório. (SIMÕES, 1984, p. 51)

Devido a essa diversidade de propostas, todas de uma maneira ou de outra pautadas no sexo e na exposição do corpo feminino, é possível que o mesmo Jean-Claude Bernardet, antes referindo-se ao sexo da pornochanchada como uma luta individual e egoísta, desse o seguinte depoimento para Abreu:

O que eu detectava como sendo posições muito moralistas me desagradava. Cheguei a fazer algumas pequenas experiências com pessoas, tipo operários. Passava os filmes – pornochanchadas – e depois conversávamos, para ver o que estavam apreendendo. Eles estavam apreendendo coisas que eu não estava. E as que eu apreendia eles interpretavam diferentemente. Girava em torno de sexo e comportamento. Nós tínhamos uma tendência a ver nos filmes atitudes muito

moralistas, com valores até retrógrados. Eles viam como libertação sexual, escapar a um moralismo, escapar das tensões. (ABREU, 2006, p. 155)

Além de enfatizar certo lado “pedagógico” das comédias eróticas, Bernardet identificava diferenças entre títulos e realizadores do gênero. Assim, em *Ainda agarro essa vizinha* (1974), ele destaca, junto com a estrutura dramatúrgica habitual da comédia erótica, uma situação concreta vivida pelo público, diferentemente de outros filmes do mesmo período. Seligman também identificou situações semelhantes, criadores de uma ligação entre público e filme: se o *malandro* já aparecia nas chanchadas cariocas, sua atualização, o *paquera*, enfrenta seus desafios em meio ao caos da urbanização e das grandes metrópoles brasileiras, como São Paulo e Rio de Janeiro.

Não é sem motivo que um dos temas recorrentes das comédias eróticas eram as dificuldades com as quais os indivíduos do interior se deparavam ao se mudarem para as grandes cidades²⁹: obstáculos desse gênero estabeleciam uma relação com a realidade de parte dos espectadores dos filmes, especialmente aqueles oriundos do nordeste, que também se deparavam com dificuldades de adaptação semelhantes. O mesmo acontecia com o teatro de revista, que apresentava como personagem recorrente o *caipira*, “com um tipo físico próprio, roupas e linguagens caricaturados e um modo de andar que já se revelava engraçado (...)” (VENEZIANO, 1991, p. 131) Mesmo que com grande dificuldade em lidar com a modernidade, as peças valorizavam sua esperteza e sabedoria intuitiva, possibilitando a ele contornar os desafios com os quais se deparava.

Por outro lado, Bernardet também observa como a comédia erótica debochava de certos meios sociais, especialmente dos escritórios para os quais parte do público dos filmes trabalhava. Da mesma forma, mesmo que no final da trama a virgem ficasse com o mocinho, não deixa de ser curioso que ao longo de todo o enredo essa mesma virgindade fosse ridicularizada e colocada mesmo como algo “fora de moda”. É justamente nessa ambiguidade que opera a comédia erótica: escrachada de um lado, moralista e simplificadora de outro, ela promovia para Bernardet uma espécie de libertação momentânea através do riso, que permitia suportar e confirmar as diversas formas de restrição sexual vividas pelo público. Nas palavras do autor:

²⁹ Como é possível observar, por exemplo, nos filmes *Amada Amante* (Cláudio Cunha, 1978) e *O Bem Dotado Homem de Itu* (José Miziara, 1978), ambos da Boca do Lixo.

A alusão ao proibido sexual não tem nenhum efeito realmente libertador, já que ele se dá num quadro de valores que alimentam a restrição (a família, o machismo etc). A pornochanchada é parte intrínseca dos mecanismos sociais de repressão sexual. (BERNARDET, 2009, p. 207).

Essa posição é endossada por Domingos de Oliveira, realizador carioca que dirigiu filmes como *Todas as Mulheres do Mundo* (1966) e *Deliciosas Traições do Amor* (1973):

(...) esse tipo de cinema satisfaz apenas a repressão sexual do brasileiro, que é uma criança neurótica, sexualmente falando. As comédias eróticas funcionam do mesmo modo que dizer palavrão na sala de aula e fazer pipi no tapete. São valores desse tipo. Se o cinema fosse um lugar claro, a comédia erótica não existiria. O riso da comédia erótica é um riso no escuro. (ABREU, 2006, p. 164)

Neste trabalho entende-se que a comédia erótica se situava justamente no meio do caminho entre uma crítica debochada da realidade e uma forma de repressão sexual; uma maneira de transgressão social e política (não intencional), ao mesmo tempo que moralista e restritiva para o público feminino e homossexual. Essa ambiguidade que permeia as produções é fruto do contexto histórico conturbado em que as comédias eróticas se desenvolveram: elas são o reflexo de uma sociedade que adere e ao mesmo tempo se afasta de uma sexualidade mais livre; em que o sexo é uma arma política contra o decoro e os bons modos, ao mesmo tempo submisso a essa moralidade que se tenta transgredir; em que é possível fazer filmes que tematizem questões sexuais, mesmo que restritas pela Censura, em meio a uma ditadura militar que paulatinamente se arvorava contra os direitos dos cidadãos. Em meio a esse caldeirão de mudanças, parece que o principal objetivo da comédia erótica, de uma maneira geral, é a reafirmação do masculino em uma sociedade em que as mulheres progressivamente vão alcançando certas liberdades e poderes.

Data desse contexto de afirmação do gênero a entrada dos produtores, diretores e técnicos da Boca do Lixo na realização das comédias eróticas. Entretanto, com o passar do tempo, seus filmes exploraram diferentes gêneros cinematográficos, do faroeste ao drama, passando também pela comédia³⁰. Coerente com as demandas da época, praticamente todos esses filmes continham doses de nudez feminina, insinuações de sexo, voyeurismo, sensualidade e outros ingredientes que compõem o erótico. Foi também nessa época, segundo Abreu (2006), que a comédia erótica passou a ser chamada de *chanchada erótica*,

³⁰ Alguns títulos eróticos da Boca que foram lançados no início dos anos 1970: *No Rancho Fundo* (1971, comédia musical), *Cio...Uma Verdadeira História de Amor* (1971, drama), *Rogo a Deus e Mando Bala* (1972, faroeste), *Sinal Vermelho: As Fêmeas* (1972, policial), *A Noite do desejo* (1973, drama), *Os Garotos Virgens de Ipanema* (1973, comédia), entre muitos outros. Todas as datas e gêneros foram retirados de STERNHEIM, 2005.

denominação que evoluiu finalmente para *pornochanchada*, em circulação pela imprensa por volta de 1973. A palavra agregava o prefixo *porno* – sugerindo conter pornografia – ao já conhecido termo *chanchada*, oriundo da produção carioca dos anos 1940 e 1950. (ABREU, 2006, p. 140).

Mais do que ser um indicativo do gênero dos filmes, *pornochanchada* indicava um rótulo pejorativo, depreciativo, ofensivo, na medida em que acabou tendo seu uso indiscriminadamente usado para designar toda a produção nacional que tivesse algum tipo de apelo erótico e fosse destinado a um público “menos exigente”, fosse o filme uma comédia, um drama, um faroeste ou um policial. Nesse caminho, ele se configura muito mais como um *abrigo* de gêneros, cujo “critério básico de inclusão era o desenvolvimento de roteiros com ênfase em situações eróticas e na exibição das formas femininas.” (ABREU, 2006, p. 140). A produção da Boca do Lixo, mesmo que diversa em termos de gêneros, realizadores e acabamento técnico, acabou se confundindo com *pornochanchada*. Era o “pessoal da *pornochanchada*” (ABREU, 2006, p. 140).

Não é sem motivo que esse termo, carregado de forte estigma, surgiu para designar essa produção erótica. Ao mesmo tempo em que era sucesso de público, a *pornochanchada* suscitou abaixo-assinados e revolta de setores da população que acusavam o cinema erótico 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). Ocupam páginas dos jornais nomes como *Cruzada Cristã Contra a Pornografia*³¹, *Liga de Defesa da Família*³², *Federação das Associações Gaúchas dos Antigos Alunos Maristas*³³ e *Senhoras de Santana*³⁴. 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,

³¹ 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.

³² OUTRA liga contra a pornografia. O Estado de São Paulo, São Paulo, 07 de agosto de 1981, p.22.

³³ LEITÃO pede atenção a pornografia. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1981, p. 8.

³⁴ MAIS uma campanha contra a pornografia. Jornal da Tarde, São Paulo, 05 de agosto de 1981, p. 15.

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 1981³⁵, ameaçava sem pudor explodir salas de cinema, caso o governo não tomasse providências para proibir os filmes eróticos³⁶. Avellar cita outro caso:

A briga, num certo momento, aí pela metade de agosto de 1975, chegou a um ponto aparentemente insustentável quando o Deputado Ary Kffuri, da Arena do Paraná, propôs a cassação de cineastas, em atendimento a uma reivindicação da União Cívica Feminina Paranaense. (AVELLAR, 1979-1980, p. 67)

Na crítica, Alfredo Sterheim observa, em depoimento dado ao programa *Boca do Lixo: a Bollywood Tropical*³⁷, como os filmes do polo de produção eram estigmatizados, sempre rotulados de “porno-alguma-coisa”, às vezes sem ao menos terem sido assistidos. A exceção que deu foi para alguns poucos críticos que teriam uma visão mais ponderada: Miguel Pereira, Ely Azeredo, Rubem Biáfara (O Estado de São Paulo) e Bruna Beiquerute (Jornal da Tarde). Além deles, destaca-se no programa ainda a revista *Cinema em Close-up*³⁸, especializada em produções da Boca, e a coluna de J Santana no jornal Notícias Populares, *Por dentro da Boca*.

Como se vê, o repúdio à *pornochanchada* persistiu ao longo do tempo. Por outro lado, era recorrente o argumento, presente em depoimentos dados à revista *Cinema em Close-up*³⁹, de que, apesar da queda de qualidade técnica das produções e da falta de recato e polidez de muitas personagens, a *pornochanchada* combatia a hegemonia do cinema estrangeiro, garantindo espaço para a produção brasileira no circuito exibidor.

Tanto que Claudio Cunha, diretor e produtor atuante na região, aponta no programa do canal Brasil como as multinacionais estavam preocupadas em preservar seu espaço nas salas de exibição, em detrimento da lei de obrigatoriedade e do espaço garantido à

³⁵ O HOMEM que quer queimar as bancas. Jornal da Tarde, São Paulo, 23 de julho de 1981, p. 16.

³⁶ 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.

³⁷ Retirado do episódio *Assim era a pornochanchada*, transmitido no dia 26 de novembro de 2011 no canal Brasil.

³⁸ Há uma coleção de exemplares disponíveis para consulta na Cinemateca Brasileira.

³⁹ Ver O QUE REPRESENTA a *pornochanchada* para o cinema brasileiro? *Cinema em Close-up*, São Paulo, v. 02, n. 13, p. 44-47, 1977.

produção brasileira. Encontraria assim, segundo ele, como aliados a Censura e a mídia, que estigmatizava as produções. O diretor José Miziara inclusive chega a acusar empresas norte-americanas de presentear críticos com garrafas de vinho, garrafas de whisky e passagens para os Estados Unidos para que abordassem os filmes de maneira pejorativa, rotulando todos de pornochanchada.

1.7 A Censura

É importante destacar que nesse período a Censura já tinha passado, segundo a pesquisadora Leonor Souza Pinto (2001), por mudanças significativas em seus quadros funcionais, com a ocupação de seus cargos diretivos por generais e coronéis, além de sua sede ter sido transferida para o prédio da polícia federal em Brasília. A criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), futuramente denominado Divisão de Censura de Diversões Públicas, data do início de 1946, já com a queda do Estado Novo, através do Decreto nº 20.493, que vigorará por mais de vinte anos após sua publicação. A partir desse momento, nenhum filme poderia ser exibido ao público sem a avaliação da obra por censores, que emitiriam através de pareceres suas considerações e um certificado de aprovação. (MARTINS, 2008) O cinema foi incluído na categoria de *diversões públicas* na qual estavam também o teatro e a televisão. (FAGUNDES, 1974).

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 ou em sequências inteiras do filme, as segundas proibiam qualquer exibição, sem direito a modificações, no território nacional (FAGUNDES, 1974). A Censura ainda restringia o público por faixa etária, além de emitir selos como *Boa Qualidade e Livre para Exportação*, que podiam limitar territorialmente o acesso das obras.

Entre os critérios para a incidência de cortes, figurava um grupo referente ao confronto de princípios éticos, nos quais se inseria a inclusão de palavras e imagens que ofendessem a moral e o decoro público. Os critérios, que passavam ainda por outros dois grandes grupos – a instigação contra a autoridade e o atentado à ordem pública, de um lado, e a oposição aos direitos e garantias individuais, de outro – passavam por fatores tão ambíguos como a presença de elementos capazes de gerar angústia ou ofensivos a alguma religião. (FAGUNDES, 1974). Simões (1999) destaca ainda como a vigilância sobre esses

critérios era ampla, abrangendo de um livro ou filme a transmissões de alto-falantes em pracinhas do interior.

Dentro desse quadro, mesmo que à revelia de certos setores que reivindicavam uma atuação mais firme diante das comédias eróticas, esses filmes geralmente eram liberados pela Censura para maiores de 18 anos, com poucos cortes em palavrões e cenas de exposição do corpo feminino.

1.8 O auge da Boca do Lixo: primeira metade da década de 1970

Foi a partir da entrada da Boca do Lixo na produção das comédias eróticas que se iniciou o período denominado por Abreu (2006) de *ciclo da Boca do Lixo*, cuja duração atravessa os anos de 1970 a 1982, e cuja produção chegou a figurar como mais da metade da produção nacional anual de longas-metragens. Foi durante essa época que a Boca praticamente centralizou a produção cinematográfica paulista, tornando-se referência, se não de qualidade, pelo menos de uma indústria de cinema no país. Uma forma de indústria controversa, atuando com filmes de baixo orçamento e condições de produção precárias, mas realizando através desses filmes tanto o contato com um vasto público, por meio de expressivas bilheterias, como uma produção contínua de longas-metragens. Não é sem motivo que a Boca do Lixo já foi comparada à Hollywood⁴⁰, e mesmo à Bollywood⁴¹. Mesmo considerando todas as suas especificidades e limitações, o pólo de produção foi o mais próximo de uma indústria de cinema que existiu no Brasil.

Como disse o produtor Galante: “eu vou dizer o que era o cinema da Boca do Lixo. Todo mundo desempregado, desesperado. Fazendo aquilo que pode. Com uma arriflex nas costas, um tripé velho, e três refletores. E um filme com 15 latas, 12 latas, 13 latas, de mil

⁴⁰ Nuno César Abreu (2000, 2006) faz essa comparação. Nesse sentido, é sintomático que Rodrigo Montana, um assistente de produção da *Boca* que criou a Associação *São Paulo, a Cidade e o Cinema*, dedicada à memória da *Boca do Lixo* e ao auxílio de toda espécie aos profissionais de cinema, tenha afirmado em reportagem para o SESC que pretendia construir um “calçadão da Broadway Paulistana”, com estátuas, chafariz, placas com nomes importantes da sétima arte, museu, biblioteca e sala de exibição. Disponível em: <
http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=175&Artigo_ID=2624&IDCategoria=2669&reftype=1&BreadCrumb=1>. Acesso em 11/04/2012.

⁴¹ A comparação é feita em um documentário dividido em partes, exibido na programação do Canal Brasil em 2011, denominado *Boca do Lixo: a Bollywood Tropical*. Disponível em: <
<http://canalbrasil.globo.com/programas/boca-do-lixo/videos/1684220.html>>. Acesso em 11/04/2012.

pés. Essa era a Boca do Lixo.”⁴² Miro Reis, maquinista e técnico de efeitos especiais, completa: “Aqui era a Meca. (...) você encontrava grupo caipira. Gente de circo, aqui. Gente de cinema, gente de teatro, era tudo aqui. A famosa Boca do Lixo era aqui. O pessoal vinha do Rio de Janeiro lançar um filme, era aqui. Não tinha outro lugar para ir.”

Uma primeira fase se delineou durante os anos 1970 e 1975, em que se consolida uma política de produtores – agentes do processo econômico de um polo de produção insipiente e precário, mas de grande atividade, impulsionado pela entrada do exibidor/distribuidor no investimento dos filmes. Estruturou-se uma cadeia produtiva contínua, com uma quantidade de filmes crescente. Nesse contexto, a Boca do Lixo deslanchou “a toque de caixa e a todo vapor” (ABREU, 2006, p. 43), produzindo o *similar nacional* dos filmes de gênero e enfrentando as produções estrangeiras; ocupando com essa produção um significativo espaço no mercado exibidor.

Os produtores da Boca do Lixo eram figuras centrais de um processo econômico que envolvia a produção, a distribuição e a exibição de filmes. Os exibidores, tendo que preencher os dias da cota de tela a que eram obrigados a cumprir mediante severa fiscalização, passaram a investir nos próprios filmes que seriam exibidos. Formava-se assim uma corrente rara na história do cinema brasileiro, em que o exibidor determinava, segundo critérios de faturamento, demandas de determinados gêneros de filmes que estavam em falta, ou aceitava propostas que já estavam orientadas. Os produtores executavam o projeto, buscando todos os tipos de investidores, comprimindo a aplicação dos recursos e conferindo ao filme um custo benefício que possibilitasse o reinvestimento em outros filmes, garantindo a continuidade da produção. Essa convivência entre produtor e exibidor/distribuidor seria aprimorada ao longo dos anos 1970, tornando algumas produtoras em uma espécie de fornecedores de filmes de encomenda. Caso do já citado Antonio Polo Galante, que esclarece no seguinte depoimento a Abreu alguns pontos de seu modo de produzir:

⁴² Os dois depoimentos foram fornecidos ao documentário O GALANTE Rei da Boca. Direção: Alessandro Gamo, Luís Rocha Melo. Disponível para download em <<http://www.filestube.com/39d605bfa8ea71ec03ea,g/Galante-O-Rei-da-Boca-documentario-da-Boca-do-Lixo.html>>. Acesso em 29/07/2011. 2003, 50 min., colorido.

Eu sou um produtor bem-sucedido, os meus filmes todos dão resultados, porque eu tenho um esquema diferente de produzir. Eu nunca produzo sozinho. Eu produzo o filme com meu dinheiro e vendo 50% ao exibidor pelo custo da produção. Aí ele me paga a produção e 50% é dele. Já começo outro filme com esse dinheiro e com o lançamento garantido. (ABREU, 2006, p. 52)

Em outro depoimento a Inimá Simões, Galante explicaria melhor esse aspecto:

Eu tenho um certo crédito porque eu entrego filme no prazo marcado, contrato profissionais responsáveis, pago à altura do que pedem e tenho filme pronto para o dia que ele precisa cumprir o decreto. Esse é o meu sucesso. 50% é Galante; quem paga a minha produção é o exibidor. (SIMÕES, 1981 apud ABREU 2006, p. 52)

Como observa Simões (1999), inversamente ao que acontecia nos anos 1960, quando o diretor-autor centralizava boa parte do processo de criação, durante os anos 1970, com o crescimento do espaço do filme brasileiro e o incentivo a uma produção em cadeia que tivesse ampla resposta de público, foi a figura do produtor que começou a alcançar destaque, inclusive na publicidade dos filmes. Essa é uma característica que, se já existia na produção carioca, encontrou ampla aceitação na Boca, onde os produtores coordenavam os projetos de longas-metragens, captavam os recursos, administravam, investiam e negociavam, configurando-se como os principais responsáveis pela circulação de capital e crédito, e mesmo pelo investimento em meios de produção – câmeras, material de iluminação, maquinaria e pequenos estúdios.

Isso não quer dizer que os artistas e técnicos, entre eles o diretor, não tivessem importância na realização dos filmes. Como veremos adiante, muitos foram os diretores que se destacaram e imprimiram sua marca nas produções da Boca. O produtor, entretanto, era aquele responsável por assegurar a continuidade da produção e a ligação com os setores da distribuição e exibição, muitas vezes contratando os diretores a partir de determinado argumento ou demanda. Essa dinâmica entre produtores e diretores foi abordada por João Silvério Trevisan:

Caio Lamas: E era comum essa oposição entre diretor e produtor na Boca?

João Silvério Trevisan: No meu caso foi, mas veja só: a Boca só sobreviveu porque havia um ponto de contato entre produtores e diretores. O que significa que, em geral, os diretores tinham que contemplar os projetos dos produtores. Os produtores, em geral, tinham muito pouco dinheiro, porque não havia nenhum subsídio da parte do governo, da Embrafilme por exemplo, era dinheiro totalmente privado, de empresários ou os assim chamados empresários, porque eles eram todos, ou quase todos, de baixo nível do ponto de vista da profissionalização empresarial. (...) Então o que norteava o cinema da Boca era a necessidade de fazer sucesso a qualquer custo.

Esses empresários que Trevisan destaca eram investidores geralmente alheios ao mundo do cinema: comerciantes, fazendeiros, pequenos industriais, donos de postos de gasolina e de pequenos bares participavam da produção em troca de parcelas do lucro do filme ou de agradecimentos nos créditos. Isso acontecia muitas vezes com prefeituras do interior, que forneciam hospedagem, alimentação e transporte em troca de agradecimentos nos letreiros, algumas cenas que destacassem as belezas naturais e a exibição de obras que de alguma forma fizessem referência à administração local.

Um exemplo dessa inserção comercial pode ser visto no filme *Os segredos das massagistas* (1977), dirigido por Antonio B. Thomé e produzido por Cassiano Esteves. Como destaca o autor:

(...) é usada a casa (Instituto) de massagem do grupo Dr. Newton Ribeiro: mostrando a fachada, a portaria, a marca do grupo e, finalmente, a câmera entra na casa, onde o ambiente é acolhedor e de bom gosto. De repente, a narrativa é suspensa e entram na tela imagens (de um outro filme!) de uma cerimônia de entrega de um prêmio pelo Dr. Newton, proprietário do Instituto em que se dá a ação do filme. (ABREU, 2006, p. 201)

Como se pode observar, nem sempre a inserção publicitária dos investidores dos filmes era feita coerentemente com a narrativa.

Todo esse quadro de diminuição dos custos favorecia o lucro dos filmes, que alcançavam dados impressionantes. Caso, por exemplo, do filme *Mulher, Mulher*, direção de Jean Garrett e produzido por Manuel Augusto Sobrado (Cervantes), que rendeu, em menos de um ano, 25 vezes mais do que seu custo, 2 milhões de cruzeiros (SIMÕES, 1981, p. 22). Ou dos filmes que Galante produziu na segunda metade da década de 1970, filmados em ambientes “cercados”, onde mulheres seminuas confinadas são tratadas com sadismo e violência. Títulos dessa leva, como *Presídio de mulheres violentadas* (1976), tinham uma relação custo-benefício altamente favorável: 300 mil em custos para 6 milhões em faturamento (SIMÕES, 1981).

Assim, realizar filmes na Boca do Lixo poderia ser algo muito lucrativo. Esse dado é importante, na medida em que explica a grande quantidade de produtoras que começou a abrir na região no início da década de 1970, geralmente realizando poucos filmes e depois encerrando suas atividades. Aos produtores, bastava exhibir aos investidores os mapas de rendimento dos filmes, apresentar uma atriz sedutora, ceder participações, buscar financiamento pelas vias mais diversas, e conseguir assim chegar às telas.

É curioso notar como os trabalhadores da Boca aproveitavam gêneros já existentes e aceitos pelo público, respeitando as regras já demarcadas, mas criando o *similar nacional* dos filmes. Como observa Simões (1984), com títulos como *Sob o domínio do desejo* (Tony Vieira, 1973), *O exorcista de mulheres* (Tony Vieira, 1974) e *Rogo a Deus e Mando Bala* (Osvaldo de Oliveira, 1972), a Boca do Lixo se tornou praticamente o único centro de produção de filmes de faroestes para o circuito exibidor do período, quando as produções norte-americanas do gênero passaram a chegar em menor quantidade e a demanda das salas ainda era significativa. Essa demanda também acontecia por parte de empresas distribuidoras que, devido à impossibilidade de importar certos filmes problemáticos para a Censura, recorriam aos produtores nacionais, na tentativa de criar, da mesma forma, um *similar nacional* das produções.

A Boca do Lixo, a partir do começo da década de 1970, consolidava-se cada vez mais como um centro comercial de produção. Seus realizadores nunca investiram diretamente em uma política autoral (de diretores), preocupando-se mais em se adaptar como fornecedores de produtos, para atender às demandas do público/mercado. Nesse contexto, o desejo de fazer um filme com perspectivas mais pessoais por parte de um diretor implicava sensibilizar produtores a investir, na expectativa de lucro. O faturamento era o melhor crítico da Boca, e rendia tanto capital quanto respeitabilidade no meio profissional. João Silvério Trevisan destaca o caso de Carlos Reichenbach:

João Silvério Trevisan: (...) Mesmo os diretores que trabalharam lá, e que poderiam ter algum tipo de intervenção criativa, como era o caso do Carlos Reichenbach, tinham que se submeter a certas exigências. Por exemplo, o Carlão teve que fazer filme, eu acredito que mais de uma vez, dentro de casa ou na praia. Aí aproveitava uma casa emprestada na praia, ou uma casa do próprio produtor no interior, e filmava-se ali. Essa era uma exigência do produtor para que o roteiro seguisse essas orientações. É claro que dentro deste parâmetro, você podia filmar o que você quisesse.

O que implica dizer que, apesar dessas restrições econômicas, ainda poderia haver alguma liberdade criativa para os diretores.

Não só os filmes deveriam atender às demandas do mercado e de público – daí a inclusão do erotismo em todos os gêneros possíveis de filmes - como deveriam ser de baixo custo, rentáveis e filmados rapidamente. Os produtores eram fundamentais nesse processo, na medida em que negociavam os salários dos técnicos e da equipe, buscavam investidores e estipulavam o tempo de filmagem e de pós-produção. Sternheim (2005) destaca o caso de Galante:

Os filmes tinham que ser feitos em prazos curtos e com pouco negativo, que era o item mais caro de uma produção. Para se ter uma ideia, um dos filmes foi rodado com 18 latas grandes (300 m), em apenas três semanas. A edição final precisava ter, no mínimo, 8 latas. Ou seja, na média, uma cena só podia ser repetida duas vezes e meia (STERNHEIM, 2005, p. 26)

Um caso citado por Abreu (2006, p. 95) a respeito do filme *Bandido, a fúria do sexo* (1978), de David Cardoso: o roteiro foi escrito por Ody Fraga em 8 dias, e o filme rodado em 13. Outro caso representativo é novamente o de Antonio Polo Galante, que produziu 23 filmes entre 1976 e 1982, chegando a rodar de sete a oito filmes em 1978-1979, uma média muito alta para a produção brasileira (ABREU, 2006, p. 195).

Não se pode deixar de notar uma precariedade, estrutural na primeira metade da década de 1970 na Boca, que é referente não somente ao baixo orçamento e rapidez dos filmes, mas em relação a garantias mínimas de trabalho, como no caso dos técnicos, que ficavam a maior parte das vezes sem nenhum tipo de amparo trabalhista, assinando contratos em branco. Alguns chegavam a ter 30 anos de serviço, contando experiências anteriores nos finados grandes estúdios paulistas, e não podiam sequer recorrer a serviços de aposentadoria – além de serem submetidos a uma rígida hierarquia, a ponto de ficarem com os piores hotéis durante as filmagens. Trevisan observa:

João Silvério Trevisan: (...) os técnicos, por exemplo, ficavam girando em torno dos possíveis projetos para obter trabalho. Eram quase todos desempregados, permanentemente desempregados. Eles só tinham um emprego quando aparecia um filme. Terminava esse filme, eles ficavam ali, na boca, na “butuca”, vendo qual o próximo projeto em que eles poderiam se enquadrar. E ganhando uma miséria, obviamente, porque o nível financeiro dos produtores da *Boca* era baixíssimo, eles tinham pouquíssimo dinheiro, e pagavam pouquíssimo, portanto.

Nesse quadro de instabilidade, o bar Soberano se transforma definitivamente em uma agência de empregos informal. Por ele passam tanto mulheres que querem alcançar o estrelato, atendendo a anúncios de jornal e praticamente pagando pela sua participação, como técnicos que vêm ou de estúdios fechados, como a Vera Cruz e a Multifilmes, ou de emissoras de TV. Havia ainda aqueles que, por ser mão de obra barata, formam-se técnicos da noite para o dia. Como diz Marcos Rey: “(...) Muito forasteiro entrou no Soberano para comprar cigarro e acabou faturando um cachê numa ponta. Bastava dobrar a esquina da Boca para ter *physique du rôle...*” (SIMÕES, 1981, p. 25).

Com relação às atrizes, Simões (1981) destaca o caso de *Tráfico de Fêmeas*, filme dirigido por Agenor Alves que, apesar de ter sido lançado em 1980, sintetiza o amadorismo

que perpassava a seleção de atrizes para algumas produções, especialmente na primeira metade da década de 1970. O anúncio da produção diz: “O elenco feminino deste filme foi formado com estudantes universitárias que nunca participaram de filmes, mas desempenharam seus papéis, tão perfeitos como as grandes atrizes.” (SIMÕES, 1981, p. 33). Essas “estudantes universitárias” são o típico caso de mulheres atraídas por anúncios convidativos publicados em jornais, no caso oferecido pela produtora Astron Filmes, que se apresenta oferecendo oportunidades para ingresso na carreira artística através do cinema. As interessadas pagaram uma matrícula, as fotos de que necessitavam para um estudo pormenorizado de seu tipo físico e finalmente desembolsaram mais algum dinheiro na sua formação de atriz. Para se transformar, ao invés de estrela, em mão-de-obra gratuita, contribuindo para reduzir ainda mais os custos da produção.

“Feitos pela vida, formados pela técnica” (ABREU 2006, p. 54), os profissionais que ingressavam na Boca tinham uma particularidade em relação a outras tentativas de criação de um cinema industrial no Brasil: a grande maioria era egressa dos mesmos estratos socioeconômicos que o público das produções, e mais, do mesmo gênero. Eram pessoas do sexo masculino, com baixo poder aquisitivo e frequentemente semi-alfabetizadas, ou alfabetizadas apenas com primeiro grau⁴³. Eles frequentavam a Boca não para discutir o cinema como linguagem, compreendê-lo, mas para trabalhar na produção e nas filmagens, agindo sempre a partir das demandas do mercado.

1.9 O cinema estrangeiro como referência

O único fio condutor que ligava a produção de vários diretores e produtores da Boca do Lixo era o apelo erótico, presente do drama ao melodrama, da comédia ao filme de época. O sexo, assim, era elemento central na busca de expressivas bilheteria. Sobre essa variedade, é possível distinguir, segundo Abreu, uma gradação de produtores da Boca do Lixo que vai de um polo mais elitizado e em constante intercâmbio com profissionais de outros estados, como a Cinedistri de Osvaldo Massaini, até empresas que se pautavam em filmes de pior acabamento técnico e orçamentos mais reduzidos, como a Servicine de

⁴³ De acordo com depoimento dado por João Silvério Trevisan ao documentário O GALANTE Rei da Boca. Direção: Alessandro Gamo, Luís Rocha Melo. Disponível para download em < <http://www.filestube.com/39d605bfa8ea71ec03ea/g/Galante-O-Rei-da-Boca-documentario-da-Boca-do-Lixo.html>>. Acesso em 29/07/2011. 2003, 50 min., colorido.

Alfredo Palácios e Antonio Polo Galante.

A influência do cinema estrangeiro, seja através da paródia ou da apropriação de elementos narrativos de determinados gêneros, é uma recorrente também em boa parte da produção. Em alguns casos, delineava-se uma atitude radical de apropriação do estrangeiro, como pode ser observado no longa-metragem de faroeste *Rogo a Deus e mando bala* (1972), cujos créditos são propositadamente apresentados “em inglês”, como nos faroestes italianos típicos da época, mas revelando através dessa atitude sua evidente falsificação:

Roteiro, fotografia e direção: O. Oliver (Oswaldo de Oliveira)
 Montagem: Syl Reynolds (Sylvio Renoldi)
 Música: Francis Decalfine (Francisco Decalfine)
 Intérpretes: Mark Wayne (Marcos Miranda), Veronica Teijido, George Karan, Marlen Kos (Marlene Costa), Ian Syl (Itamar Silva), Walter Seyssel (...)
 (ABREU, 2006, p. 64)

Essa influência, espontânea ou não, do cinema estrangeiro e especialmente americano sobre grande parte dos filmes da Boca do Lixo não deixa de ser paradoxal diante das acusações apresentadas anteriormente de que eram as multinacionais encarregadas das produções americanas que queriam prejudicar a imagem dos longas-metragens oriundos da Boca, juntamente com setores substanciais da crítica.

É interessante notar que a referência ao cinema estrangeiro não era uma exclusividade da Boca do Lixo. Outra manifestação cultural que também recorria a ele era o circo-teatro, aproveitando-se de filmes de sucesso para parodia-los e tomando-os como modelo para a busca de um figurino mais requintado e uma iluminação mais bem trabalhada. (JUNIOR, 2011) Até mesmo sua divulgação serviu como matriz, como aconteceu no caso de Antenor, proprietário do Circo-Teatro Rosário, que apresentava *trailers* de suas peças – a apresentação de uma cena completa de uma peça que seria apresentada em breve – e mesmo *avant premières* para autoridades e imprensa. (JUNIOR, 2011, p. 133) Juntamente com o rádio, o cinema estrangeiro serviu de subsidio para a elaboração de espetáculos que conseguissem atrair o gosto popular através de elementos simbólicos já hegemônicos em termos de entretenimento.

1.10 A segunda metade da década de 1970

Um segundo período do *ciclo da Boca do Lixo* apontado por Abreu é o de 1976 a 1982, em que o polo de produção, já conhecido como uma “linha de montagem” de filmes eróticos, tende a concentrar tanto o capital como a produção; os filmes hierarquizam-se e as diferenças qualitativas entre produtores se torna mais evidente; novos produtores e investidores ganham notabilidade; um conjunto de práticas de produção comum, já em construção na primeira metade da década de 1970, é sistematizado; a Boca, enfim, alcança o seu auge, sendo responsável por uma quantidade espantosa de produções dentro do montante de filmes nacionais lançados, bem como alcançando bilheteria significativa.

Um quadro relevante para o esclarecimento da participação da Boca do Lixo no montante da produção nacional se encontra no trabalho de Abreu (2006, p.186-187) e está reproduzido logo abaixo:

QUADRO 1
FILMES PRODUZIDOS (1966-1983)

ANO	Nº DE FILMES ¹	EMBRASILFILME	BOCA DO LIXO
1966*	30		
1967	41	—	
1968	47	—	
1969**	46	—	12
1970	83	17	21
1971	94	12	22
1972	70	30	25
1973***	54	25	20
1974	80	38	21
1975 [▲]	89	25	24
1976	84	29	37
1977	73	12	21
1978	100	22	40
1979	96	19	44
1980	103	13	39
1981	80	21	55
1982	85	23	51
1983	84	17	

¹ Algumas fontes contabilizam os filmes *lançados* no ano, o que não necessariamente significa que tenham sido *realizados* neste ano.

Fontes: EMBRAFILME, Departamento de Documentação e Divulgação — Departamento de Pesquisa e Difusão/Informativo SIP INC, revista *Luz e Ação*, 1983, apud Fundação Japão, *O cinema brasileiro: evolução e desempenho*, 1985.

* Criação do INC, em 18 de novembro de 1966.

** Criação da EMBRAFILME, em 12 de setembro de 1969.

*** Em 27 de setembro de 1973, a EMBRAFILME torna-se também distribuidora.

[▲] Em 9 de dezembro de 1975, o INC é extinto, passando à EMBRAFILME e ao CONCINE a responsabilidade pela formulação e execução das políticas financeiras, culturais e de regulamentação e fiscalização.

Figura 3: reprodução de quadro presente no trabalho de Abreu (2006, p. 186-187).

Como é possível observar, a partir de 1976 a Boca do Lixo já produzia mais filmes do que a Embrafilme; em alguns anos, chega a corresponder a 40%, mesmo a 50% da produção nacional. É importante destacar que, de acordo com Miceli (1984), embora o cinema estivesse em declínio como atividade econômica, especialmente após o crescimento do número de aparelhos de televisão durante toda a década de 1970, a quantidade de espectadores para as produções cinematográficas nacionais não decaiu tanto:

Embora tenha declinado a frequência ao cinema no país, a exemplo do que vem sucedendo em outros países onde os gastos domésticos com consumo cultural levam vantagem crescente sobre as despesas com espetáculos fora de casa, o número de espectadores de filmes nacionais vem se contraindo com menor intensidade do que a audiência de filmes estrangeiros. Grandes sucessos de bilheteria como os filmes do grupo cômico Os Trapalhões, destinados ao público infantil, os carros-chefes da florescente indústria nacional de fitas pornográficas e alguns filmes “sérios” de intenso apelo erótico sem dúvida contribuíram para tal resultado. (MICELI, 1984, p. 5-6)

Dessa forma, segundo quadro integrante do trabalho do autor (MICELI, 1984, p. 28), em que são contabilizados os números de espectadores de filmes nacionais e estrangeiros em 1000 espectadores, encontramos uma diferença gritante: se em 1977 havia 50.938 espectadores para filmes nacionais, em 1982 esse número decresceu para 44.965. Em contrapartida, os filmes estrangeiros tiveram 157.398 espectadores em 1977, em comparação com os 82.948 espectadores de 1982: uma diferença de quase 50%. Que essa manutenção do número de espectadores dos filmes nacionais tenha acontecido justamente no período de maior produção da Boca do Lixo dentro do montante de filmes brasileiros parece uma prova da importância do polo de produção para a estruturação de uma indústria de cinema no Brasil.

Nesse contexto, consolidam-se elementos de um certo estilo de filmes da Boca já em desenvolvimento na primeira metade da década: “um título apelativo que muitas vezes não tem nada a ver com a trama do filme; um *plot* inspirado em algum filme, livro ou assunto que traz alguma polêmica; a produção em associação com distribuidores e a filmagem em tempo recorde.” (ABREU, 2006, p. 99), juntamente com a predominância de filmes oriundos não da comédia erótica, mas do gênero policial, em que pese a importância da mistura entre violência e erotismo, cenas de ação e exposição do corpo feminino.

Assim, a “chanchada meio pornô” (AVELLAR, 1979-1980, p. 71) vai passando progressivamente a apelar mais ao sexo do que ao humor, como, aliás, já se praticava na Boca, com produções cada vez mais ousadas.

1.11 Produtores e diretores da rua do Triunfo

Alguns nomes se destacam no panorama do polo de produção já no início da década

de 1970.⁴⁴ Caso de Aníbal Massaini Neto, filho de Oswaldo Massaini, produtor e proprietário da produtora e distribuidora Cinedistri, a primeira a se instalar na rua do Triunfo. Criado nos escritórios do pai, Aníbal Massaini Neto acompanhava os movimentos da produção cinematográfica desde a adolescência. Começou a trabalhar como gerente de produção nos filmes dirigidos por Carlos Coimbra – *O santo milagroso* (1966), *Cangaceiros de Lampião* (1966), *A Madona de cedro* (1968), entre outros. Foi ainda produtor executivo do filme *Corisco, o Diabo Loiro* (1969), também de Coimbra, antes de se aventurar na produção da comédia erótica *Lua de mel e amendoim*, co-produzida pela Sincrocine de Pedro Carlos Rovai, o diretor de sucessos como *A Viúva Virgem* (1972), e lançada em agosto de 1971, conquistando o público de 1.413.830 espectadores⁴⁵. Antecedendo a estreia do filme, foram distribuídas porções de amendoim japonês numa embalagem em que era reproduzida a foto do cartaz. O anúncio do filme que circulava nos meios de comunicação referia-se “à malícia das comédias italianas, à classe das comédias americanas e ao humor bem brasileiro” (ABREU, 2006, p. 44), recorrendo ao cinema estrangeiro como garantia de qualidade: os italianos entram com a malícia, os americanos, com a classe e os brasileiros, com o humor.

Com isso, Massaini Neto foi um dos pioneiros a investir na comédia erótica no contexto da Boca do Lixo, estreando na direção em *A infidelidade ao alcance de todos*, lançado em agosto de 1972, com co-direção de Olivier Perroy e roteiro de Lauro César Muniz, importante dramaturgo da televisão e do teatro. No ano seguinte, produz, dirige e roteiriza, junto com Adriano Stuart, *A super fêmea*, filme estrelado por Vera Fischer, uma sátira ao mundo da publicidade que lhe valeria alguns prêmios pela produção⁴⁶. Assumindo as funções executivas da Cinedistri, em 1974 ele ainda produziria a comédia erótica *As delícias da vida*, dirigido por Maurício Rittner e também estrelado por Vera Fischer; *O exorcismo negro*, com José Mojica Marins/Zé do Caixão, aproveitando o sucesso de *O*

⁴⁴ No panorama de diretores, produtores e demais profissionais a ser delineado, alguns como Ozualdo Candeias, Tony Vieira, Fauzi Mansur, Alfredo Sternheim, Clery Cunha, Claudio Cunha, Luiz Castellini e Guilherme de Almeida Prado, apesar de terem sua importância na cinematografia da Boca do Lixo, não foram explorados neste trabalho por não apresentarem obras incluídas nos filmes a serem analisados, como será exposto no segundo capítulo. Para saber mais a respeito desses diretores, recomenda-se a consulta ao trabalho de Abreu (2006).

⁴⁵ Dados retirados de tabela disponível no site da Ancine: <<http://www.ancine.gov.br/>> e anexadas ao relatório.

⁴⁶ É interessante notar que *A super fêmea* foi um dos filmes do produtor que mais sofreu com a Censura. Segundo ele mesmo aponta para Abreu (2006, p. 45) o filme chegou a receber 23 cortes. Entretanto, não conseguimos saber maiores detalhes, justamente porque o processo de censura do filme não está presente no site do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988 (<http://www.memoriacinebr.com.br/>).

exorcista; em seguida, retorna à comédia erótica com *Cada um dá o que tem* (1975), filme em três episódios.

Entre o universo de produtores da Boca do Lixo, certamente um dos de maior renome é José Darcy Cardoso, o David Cardoso, conhecido pelo título de *rei da pornochanchada*. Talvez esse diferencial se dê por ter sido ele também diretor e especialmente ator em grande parte de seus filmes, além de muitas outras produções do cinema e da televisão.

David Cardoso nasceu na cidade de Maracaju em 1943, na época pertencente ao Mato Grosso (hoje Mato Grosso do Sul). Segundo a biografia escrita por Alfredo Sternheim (2004), construiu já na sua infância e adolescência uma grande admiração pelo cinema americano, com destaque para *Mogambo* (John Ford, 1953) e *Trapézio* (Carol Reed, 1956), além de atores e atrizes como Burt Lancaster, Gina Lollobrigida, Clark Gable, Gary Cooper, William Holden, entre muitos outros. Entre os diretores, destaca sua admiração por Billy Wilder (*O Crepúsculo dos Deuses*, 1950). Essa profunda admiração pelo cinema americano fez com que, já na adolescência, ele sonhasse com a carreira de ator em Hollywood, espelhando-se no brasileiro Raul Roulien, ator do cinema brasileiro que participou de filmes como *O Mundo Marcha* (John Ford, 1934).

Cinéfilo assumido, David Cardoso iniciou sua carreira no cinema como continuísta e assistente em *O Lamparina* (Glauco Mirko Laurelli, 1964), filme produzido e estrelado por Mazzaropi, sua maior referência no cinema brasileiro, com o qual trabalharia ainda em *Meu Japão Brasileiro* (1964). Na época, também foi continuísta em *Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri, além de atuar em um pequeno papel, ganhando com isso experiência:

Foi sensacional sair de uma comédia do Mazzaropi e entrar em outro universo profissional, o do Khouri. Era um novo aprendizado. Tinha Norma Bengell, a deusa brasileira do Cinema italiano na época (...) Tinha as filmagens nos estúdios da Vera Cruz, o trabalho do diretor de fotografia Rudolph Icsey com eu havia convivido em *O Lamparina*, mas agora era outro estilo de luz, mais requintado...Tinha o erotismo...(STERNHEIM, 2004, p. 43)

Sua admiração por Mazzaropi, entretanto, seria mais significativa, chegando a compará-lo com outros atores do cinema estrangeiro:

Aprendi bastante com o Khouri, mas aprendi muito mais com o Mazzaropi. A exemplo das chanchadas da Atlântida, ele pegava temas ou fatos da moda e fazia paródia. Em *O Lamparina*, ele aproveitou o cangaço. Em *Meu Japão Brasileiro*, que diz depois, resolveu explorar a colônia japonesa, numerosa em São Paulo e que nunca tinha sido mostrada pelo nosso cinema. Eu não hesito em qualifica-lo

como um gênio do cinema brasileiro. Tinha o Fernandel na França, o Cantinflas no México, o Raul Solnado em Portugal, o Chaplin e o Jerry Lewis nos Estados Unidos. Os reis da comédia. E no Brasil, o Mazzaropi. (STERNHEIM, 2004, p. 47)

Essa admiração tem grande relação com as futuras atividades de David Cardoso como produtor, uma vez que Mazzaropi, como foi visto, se distanciava das produções brasileiras mais críticas e ligadas à vanguarda, procurando um modelo de cinema nos moldes industriais.

Entre muitos outros filmes em que trabalhou como ator, dois de grande destaque em sua carreira de ator foram *A Moreninha* (Glauco Mirko Laurelli, 1970), adaptação do romance homônimo de Joaquim Manuel de Macedo, em que atuou como o protagonista junto com a atriz Sônia Braga; e *Sedução: qualquer coisa a respeito do amor* (Fauzi Mansur, 1974), comédia de época que recebeu prêmios do INC, do Festival do Guarujá e da Associação Paulista dos Críticos de Arte.

David Cardoso também atuou em telenovelas. Começou em 1967, em *O Grande Segredo*, transmitida pela extinta TV Excelsior, com um papel secundário. Também trabalhou em *O Homem Proibido*, transmitida na TV Globo em 1982, e *Uma Esperança no Ar*, uma das primeiras telenovelas do SBT, transmitida nos anos de 1985 e 1986. De todas as produções em que participou, a de maior destaque foi *Cara a Cara*, transmitida pela TV Bandeirantes, em que contracenou com Fernanda Montenegro no papel de Tonho, um fazendeiro rico com quem Regina (Débora Duarte) se casou sem amor para salvar a família de uma crise financeira. (STERNHEIM, 2004).

Entretanto, isso não poderia ser dito a respeito de seu trabalho como produtor. Sempre com tino comercial, David Cardoso criou a Dacar Produções, cujo primeiro filme de sucesso foi *A ilha do desejo* (1975), com um público total de 1.144.160 espectadores⁴⁷. A empresa sempre se concentrou em filmes de forte apelo erótico e títulos provocantes, com uma peculiaridade: não só David Cardoso atuou em grande parte dos filmes, como também sustentou uma autoimagem de mocinho hollywoodiano, com uma narcísica valorização de seu próprio corpo. Um trecho de sua biografia é revelador nesse sentido, quando narra o início de suas atividades na Dacar:

⁴⁷ Dado extraído de tabela disponível no site da Ancine, < <http://www.ancine.gov.br/> > e anexada no final da dissertação.

Precisava fazer um filme. Então, consegui dois sócios: o Gilberto Adrien e o José Olímpio. Eles entraram com 65% do orçamento. E contratei o Ozualdo Candeias para dirigir *Caçada Sangrenta*, mas pedi a ele que fizesse pequenas concessões: explorar o estado do Mato Grosso do Sul e filmar mulheres peladas. Isso era essencial. Estava seguindo a fórmula daqueles filmes que eu via, com o Alain Delon sempre cercado de mulheres bonitas. As histórias sempre eram boladas com esse esquema. Consciente que tinha...E ainda tenho...Um físico bom, me propus a isso: fazer filmes com muita ação e comigo no centro desse universo de mulheres e erotismo. (STERNHEIM, 2004, P. 84)

Nota-se de maneira clara no início do depoimento como funcionava a dinâmica entre produtores e diretores na Boca do Lixo: David Cardoso concedeu um espaço de criação para Ozualdo Candeias, desde que este respeitasse a premissa do local onde as filmagens seriam rodadas e a inclusão de mulheres seminuas.

Muitos foram os títulos que David Cardoso produziu atuando como protagonista, nesse “universo de mulheres e erotismo”. Entre outros, destacam-se *Dezenove mulheres e um homem* (1977), *Bandido! Fúria do sexo* (1978), *Corpo Devasso* (1980), *Pornô* (1981), *As Seis Mulheres de Adão* (1981), *Caçadas Eróticas* (1983), *Tentação na Cama* (1984), além do próprio *A Ilha do Desejo* (1975). Sua participação na cinematografia da Boca do Lixo é marcada por personagens altruístas, que salvam as mulheres da trama de algum perigo externo, geralmente de ordem masculina (*Dezenove mulheres e um homem*, 1976); ou que enfrentam a conduta ambiental predatória (*Desejo Selvagem*, 1979). Típico bom-mocinho hollywoodiano, as personagens de David Cardoso também são sedutoras, atraindo a atenção das mulheres seja por mal entendidos (*O Amante de Minha Mulher*, 1978) ou por seus atributos físicos (*Corpo Devasso*, 1980).

David Cardoso era um caso à parte no contexto da Boca, justamente por ter investido pesadamente não só em sua carreira de produtor, mas também na de ator, sempre sob forte influência dos filmes de ação norte-americanos. A respeito do acionamento específico do erotismo que se vê em seus filmes, Ramos comenta:

Assim, presenciamos em *Amadas e violentadas* um David Cardoso transmutado, sem qualquer timidez, em glamoroso pin-up. Há uma longa sequência em que o ator posa nu de óculos, iluminado de vermelho, para uma fotógrafa e modelo que faz um discurso sobre a beleza da nudez durante a sessão de fotos. A “esteta” vai posar junto com o escritor, respondendo aos desejos do espectador masculino. Mas também não escapa de ser estrangulada por Leandro/David. Em outros filmes do ator (e produtor) se repete a contemplação de seu corpo nu ao lado de atrizes, em poses sempre estudadas. São recorrentes os planos e as fotos de divulgação que mostram David e uma atriz ajoelhadas na cama, em posição perfeita para ressaltar as formas e os músculos. (RAMOS, 1995 apud ABREU, 2006, p. 68)

Figura 4: David Cardoso e o elenco de *A Ilha do Desejo*. Disponível em <http://cidadeaoquem.blogspot.com.br/2010/08/crepusculo-do-macho.html>. Acesso em 15/07/2013.

Figura 5: cartaz de divulgação do filme *Amadas e Violentadas* (1976). Fonte: Cinemateca Brasileira.

Observa-se no cartaz um dos diferenciais recorrentes dos filmes produzidos e ao mesmo tempo estrelados por David Cardoso: a exposição de seu corpo para o olhar da câmera e do espectador. Ambos os modelos estão na mesma distância em relação à câmera, o que parece dar aos dois certo estatuto de igualdade. Não há qualquer referência do local onde estão, nem mesmo sobre onde estão ajoelhados: a centralidade da imagem reside nos corpos destacados pela luz, em posições cuidadosamente ensaiadas e, ao mesmo tempo, contidas. Os dois modelos, apesar de olharem para a câmera, não parecem fazê-lo com o intuito de seduzir o espectador. Posicionando-se friamente diante do olhar do observador, David Cardoso parece oscilar na ambiguidade de um corpo que é exposto para atrair bilheteria, mas cuja exposição também tem um valor independente, em si mesma.

Destaca-se ainda de sua cinematografia o inusitado *E agora, José? – A tortura do sexo* (direção de Ody Fraga, 1979), um filme que aborda a questão do aparelho repressor e da tortura, cujo argumento se refere à prisão de um inocente, motivada por sua amizade com um líder subversivo procurado. Um argumento muito semelhante ao do filme *Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, 1982), de provocação política, mas que, segundo Abreu (2006), passou incólume pela Censura.

Toda essa trajetória, que ainda repercutiria em algumas direções de filmes de sexo explícito (*Viciado em C...*, 1985; *Viciado em C...2*, 1985; *Troca-Troca do Prazer*, 1985; *Sexo Cruzado*, 1986; entre outros títulos) o fizeram um dos produtores e diretores mais atuantes da Boca do Lixo no auge de sua relação com o mercado de exibição.

Outro produtor de destaque, Antonio Polo Galante, um dos pioneiros da Boca do Lixo com a empresa Servicine, abre na segunda metade da década de 1970 outra empresa – a “Produções Cinematográficas Galante” – e investe em uma estrutura que lhe possibilita filmar de seis a sete filmes por ano: um estúdio, camarim, restaurante, refletores, câmeras e outros equipamentos necessários à filmagem. Sempre buscando os mais baixos custos, Galante produz uma série de longas-metragens focando em situações que envolvem mulheres encarceradas, violência física e uma ou no máximo duas locações. Realiza, assim, os títulos *Internato das meninas virgens* (1977, 920.067 espectadores⁴⁸), *Presídio de mulheres violentadas* (1977, 851.118 espectadores), *Escola penal de meninas violentadas* (1977, 648.544 espectadores) entre outros, que se configuram como típicas produções B, sem maiores pretensões artísticas e narrativas, e circulando em salas de menor porte.

⁴⁸ Todos os dados relativos à bilheteria nesse parágrafo foram retirados de tabela disponível no site da ancine, <http://www.ancine.gov.br/>, anexada ao final do relatório.

Ao mesmo tempo, Galante deu oportunidade para Reichenbach, um dos diretores remanescentes do cinema marginal no final da década de 1960, retomar o seu trabalho na direção. Na Boca, Reichenbach atuava principalmente como diretor de fotografia, trabalhando em produções de diferentes orçamentos e com diretores de tendências e competências diversas.

Em 1979, Reichenbach lança com Galante *A ilha dos prazeres proibidos*, um filme policial-erótico que narra a história de uma mulher pertencente a uma organização de extrema direita que é mandada a uma ilha para matar dois prisioneiros políticos, um anarquista e um teórico de linha reichniana. Segundo o próprio diretor, tratava-se de uma história de exilados políticos, uma resposta ao filme *Mulher de todos* (1970), do também diretor do cinema marginal Rogério Sganzerla – um roteiro que celebrava o sexo tribal, o chamado “amor livre”, sem limites e transgressor. Reichenbach procurou subverter boa parte das convenções da pornochanchada, como ele mesmo diz em depoimento:

O resultado que esse filme teve é que foi muito maluco. Você não pode subestimar o público. Pensar que ele não vai entender. Uma das coisas que me fez fazer *A ilha dos prazeres proibidos* foi exatamente isso (...) a ideia era pegar aquele repertório e subverter, como um tipo de cultura juvenil, um filme alienado. Por que não?

Porque a pornochanchada, naquele momento, era racista, preconceituosa, reacionária e misógina. Então, por que não fazer alguma coisa para subverter isso? A ideia é essa. Tem de criar um *frisson* no cinema. (ABREU, 2006, p. 101)

Observa-se, portanto, um longa-metragem de pretensões políticas, que encara a própria questão sexual como emanada do poder. O que também demonstra que, por trás das limitações econômicas e da exigência de conquistar o público, havia espaço em algumas produções da Boca para a elaboração de filmes de crítica à sociedade. *A ilha dos prazeres proibidos* fez, segundo Abreu (2006, p. 101), 3,5 milhões de espectadores⁴⁹, e foi vendido para toda a América Latina. Seu sucesso garantiu a permanência da parceria de Galante e Reichenbach, que ainda realizariam *O império do desejo* (1978) e *Paraíso proibido* (1980), ambos os filmes seguindo a mesma linha do anterior, com uma série de referências políticas e cinematográficas. Em 1979, o diretor ainda realizaria *Amor, palavra prostituta*, um filme com produção de Jean Garret e Cláudio Cunha, e que ficou interditado na Censura por dois anos, sob alegação de defender a liberação do aborto (Abreu, 2006).

⁴⁹ Esse dado contradiz outra informação, presente na tabela das maiores bilheterias brasileiras disponível no site da ancine (<http://www.ancine.gov.br/>), de que o filme teve apenas 745.294 espectadores. Como não temos acesso à metodologia de coleta de dados da Ancine, nem mesmo a de Abreu, não se sabe por que essa diferença foi tão expressiva.

Outro diretor com o qual Galante trabalhou na produção a partir do final da década de 1970 foi Walter Hugo Khouri. Referência de qualidade do cinema paulista, Khouri já havia firmado uma sólida carreira como diretor, delineando um estilo com elementos recorrentes: poucas personagens, pertencentes ao mundo da burguesia; densidade psicológica; ênfase na solidão e vazio existencial. Iniciou sua carreira como assistente de Lima Barreto, em *O cangaceiro* (1953), ainda nos estúdios da Vera Cruz.

Criticado pelas esquerdas como realizador de um cinema alienado, distante da busca de uma essência do “homem brasileiro”, Khouri firmaria seu estilo em 1964 com *Noite Vazia*, exibido no Festival de Cannes em 1965, em que se notam influências do cinema europeu, em especial do italiano Michelangelo Antonioni e do sueco Ingmar Bergman. Sua extensa cinematografia, passando por títulos como *Estranho encontro* (1958), *Na garganta do diabo* (1960), *O corpo ardente* (1965) e *As cariocas* (1966) acabaria abordando também o erotismo, o que talvez tenha atraído Galante para firmar a parceria. Nessa associação, Khouri dirige *O prisioneiro do sexo* (1979) e *Convite ao prazer* (1980), filmes que chegaram a mais de um milhão de espectadores. O diretor também trabalharia com Massaini Neto (que já tinha aberto sua própria empresa, a Cinearte) no filme *Amor estranho amor* (1982), estrelando Vera Fischer, Tarcísio Meira e Xuxa Meneghel (ABREU, 2006).

Uma observação de Abreu (2006) é que Khouri parece ter sido o paradigma do cinema autoral para grande parte dos trabalhadores da Boca, especialmente para os diretores Jean Garret e Ody Fraga, reconhecidos destaques do polo de produção. A atriz Matilde Mastrangi, em depoimento a Abreu, chega até a realizar esse tipo de comparação: “O Khouri escrevia mais ou menos a mesma coisa que o Ody escrevia, só que o Ody levava para o popular e o Khouri queria fazer uma coisa elitizada” (ABREU, 2006, p. 117). Exageros à parte, essa exaltação de Khouri era recorrente entre os trabalhadores da região.

Outro diretor de destaque na Boca do Lixo foi Jean Garret, um português naturalizado no Brasil, cuja formação profissional era em fotografia. Seu primeiro contato com as atividades cinematográficas foi como ator, contrarregra e fotógrafo de cena no episódio *Pesadelo macabro*, do filme *Trilogia do terror* (1968), e em *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1967). Depois, trabalhou como fotógrafo de cena e ator em filmes dirigidos por Ody Fraga, Ozualdo Candeias e Fauzi Mansur, para quem fez ainda assistência de direção em *A noite do desejo* e em *Sedução*. Toda essa experiência, além de ter trabalhado por algum tempo em fotonovelas para a revista *Melodias*, conferiu ao português um

cuidado estético apurado, acima dos padrões da Boca. Preocupado com a elaboração das imagens e dos enquadramentos, procurando compor com rebuscados movimentos de câmera, Garret detinha um capital importante na Rua do Triunfo: sabia trabalhar criativamente em filmes de baixo orçamento e rodagem rápida. O sucesso de *A ilha do desejo*, o primeiro longa-metragem de Garret, fez a parceria entre ele e David Cardoso se repetir no já citado *Amadas e violentadas* (1976).

Se Galante, além de suas eventuais parcerias com diretores reconhecidos, destacava-se fundamentalmente por filmes de grande precariedade técnica, baixo orçamento e alta rentabilidade, outro grupo de realizadores pretendia se aproximar de um público mais exigente, sem perder contato com o cativo. Nele, em que se destaca a produtora Maspe Filmes, Jean Garret teve destaque. Trabalhando ocasionalmente com profissionais oriundos do cinema marginal – Reichenbach na direção de fotografia de *Excitação*, *Mulher, mulher* e *A força dos sentidos*, e Trevisan no roteiro de *A mulher que inventou o amor* – Garret consolidou sua fama de artesão exigente na composição dos enquadramentos e dos movimentos de câmera, com a presença mesmo de planos-sequências, algo incomum dentro da realidade e das limitações da Boca. Outros elementos parecem querer atrair um público de classe média, como a presença na trilha sonora de música erudita e a substituição dos palavrões típicos da produção da Boca do Lixo por um vocabulário mais rebuscado.

Entretanto, como observa Avellar (1979-1980) e Bernardet (2009), tratava-se dos mesmos enredos eróticos, a mesma curiosidade de uma câmera que procura espreitar pelo vão da porta do quarto mal fechada enquanto a mocinha tira a roupa, mas com uma melhor embalagem. Como no caso do filme *Mulher, mulher*:

(...) *Mulher Mulher* propõe uma estrutura dramática extremamente requintada. Parece muitas vezes o filme de um cinemaniaco, de alguém que consumiu em pouco tempo toda a produção contemporânea, aquilo que o cinema moderno experimenta em termos de linguagem, e tenta digerir tudo isto num só filme (...) a mocinha (...) todo instante se veste e se despe, tira a calcinha e bota a calcinha (...) Mas aí, neste gesto tão familiar das pornochanchadas, surge o detalhe revelador dos tempos de agora: a calcinha é prateada e coberta de delicadas plumas e pompons brancos. (AVELLAR, 1979-1980, p. 91-93)

Já existe em *Mulher, mulher*, para além das questões estéticas e de linguagem, uma personagem feminina mais ativa, muito diferentemente das mesmas mulheres que no início da década de 1970 eram submissas aos *paqueras* da comédia erótica. Essa transformação fica patente especialmente nos filmes de David Cardoso, em que uma mulher (muitas vezes

interpretada por Matilde Mastrangi) tem desejos e quer até subverter e se aproveitar da vontade do homem que tenta a seduzir.

Um último nome importante a se destacar dentro desse panorama de profissionais da Boca é Ody Fraga, roteirista e diretor cuja carreira no cinema começou em 1960, como roteirista de *Conceição* (1960), filme dirigido pelo ator Hélio Souto. De 1962 a 1973 trabalhou como roteirista em diferentes emissoras de televisão, em que se destacam as TVs Bandeirantes, Tupi, Record e Cultura, geralmente escrevendo tele-teatros.

Fraga volta à Boca do Lixo em 1973, e se fixa definitivamente por lá. Em um período de quase 15 anos, participou como roteirista e/ou diretor de cerca de 60 filmes, geralmente como trabalhador autônomo (ABREU, 2006, p. 71), em que se destacam títulos como *Macho e Fêmea* (1973), *Adultério, as regras do jogo* (1974) e *O sexo mora ao lado* (1975). Fraga também merece destaque por ser considerado um “trabalhador cultural” da Boca, no sentido de ser apontado por Abreu como uma espécie de ideólogo do cinema ali praticado, resultado de sua vocação como dramaturgo e de sua capacidade de articulação acima da média dos trabalhadores da rua do Triunfo. Uma espécie de liderança informal. Tanto que chegou a escrever um manifesto sobre os últimos anos da Boca, abordado no final deste capítulo.

1.12 As atrizes

É importante observar que a Boca, como qualquer outro tipo de indústria cinematográfica, mantinha um sistema de estrelato (o famoso *star system*) como principal instrumento de sedução do espectador. Nesse sentido, figuram muito mais mulheres do que homens, que com exceção de poucos nomes, como David Cardoso e Tony Vieira, não conseguiam conquistar tanto destaque quanto atrizes de sucesso.

Assim, já figuram nessa primeira metade e, sobretudo, na segunda metade da década de 1970, atrizes da Boca que seriam capazes de trazer público expressivo aos cinemas. Alguns nomes significativos do período foram Helena Ramos (*Pensionato de Mulheres* - 1974; *Mulher, mulher* - 1979 e *Mulher Objeto* - 1981, entre mais de 40 participações), Matilde Mastrangi (*A Noite das Taras* - 1980; *Pornô!* - 1981; *Erótica, a Fêmea Sensual* - 1984, entre mais de 30 títulos); Aldine Muller (*Amadas e Violentadas* - 1975; *O Prisioneiro do Sexo* - 1978; *O Convite ao Prazer* - 1980; entre outras produções), Patrícia Scalvi (*Presídio de Mulheres Violentadas* - 1977; *Reformatório das Depravadas* -

1978; *Corpo Devasso*, 1980 - entre outras produções), Nicole Puzzi (*O Prisioneiro do Sexo*, 1979; *O Convite ao Prazer*, 1980), Neide Ribeiro (*A Ilha dos Prazeres Proibidos*, 1978; *Reformatório das Depravadas*, 1978; *E Agora José? A Tortura do Sexo*, 1979) e Zilda Mayo (*Internato de Meninas Virgens*, 1977; *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, 1978). Atrizes que afirmaram suas carreiras à margem de outros meios de comunicação, como a televisão, trabalhando praticamente de forma exclusiva na Boca.⁵⁰

É digno de destaque também outros atores e atrizes que passaram pelo polo de produção e que depois alcançaram o estrelato na televisão e em outras produções cinematográficas, caso de Vera Fischer (*Sinal Vermelho: As Fêmeas* – 1972; *A Super Fêmea*, 1973; *Anjo Loiro*, 1973), Xuxa Meneghel (*Amor Estranho Amor* – 1982), Nuno Leal Maia (*Anjo Loiro* – 1973; *Cada um dá o que tem* – 1975; *Elas são do baralho* – 1977; *O Bem Dotado – o homem de Itu* – 1978; *Mulher objeto* – 1981; entre muitos outros títulos) e Antônio Fagundes (*Eu faço...elas sentem* – 1975; *A noite das fêmeas* – 1976; *Elas são do baralho* – 1977).

Figuras 6-7: cartaz do filme *A Fêmea do Mar* (1980), com a atriz Aldine Muller, e imagem de Patrícia Scalvi no filme *Noite das Taras* (1980). Disponíveis respectivamente em <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-486865120-dvd-a-fmea-do-mar-1979-com-aldine-muller- JM> e http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/33/Inacio-Araujo-Patricia-Scalvi. Acesso em 15/07/2013.

⁵⁰ Curiosamente, durante toda a nossa pesquisa, não foi encontrada nenhuma mulher que trabalhasse em outra função nas produções que não a de atriz, o que pode sugerir que boa parte dos filmes da Boca do Lixo refletisse uma visão de mundo masculina – e mesmo machista – da realidade.

Figuras 8-9: cartazes do filme *Mulher Objeto* (1981), com a atriz Helena Ramos, e *Erótica: fêmea sensual* (1984), com Matilde Mastrangi. Disponíveis respectivamente em http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/25/ e no banco de dados da Cinemateca Brasileira. Acesso em 15/07/2013.

Segundo depoimento dado por Silvio de Abreu ao programa *Boca do Lixo: A Bollywood Tropical*⁵¹, o *star system* criado na Boca do Lixo não foi planejado:

As grandes estrelas da Boca do Lixo...isso não foi nada preparado. (...) Se viraram as estrelas que viraram, se levavam a multidão que levavam pro cinema, era exatamente pelo carisma de cada uma delas, carisma espontâneo. Elas eram mulheres bonitas, que trabalhavam como modelos, como garotas de televisão, e começaram a aparecer...uma coisa extremamente espontânea, não foi nada montado.

O diretor Guilherme de Almeida Prado é da mesma opinião:

Essas estrelas eram formadas principalmente porque os filmes dela faziam sucesso. Não havia ninguém realmente criando um *star system*, “vou fazer a Helena Ramos uma estrela”. É que de repente ela faz um *Mulher Objeto*, e o filme estoura, e ela fica famosa. A Aldine fez *Ninfas Diabólicas* e ficou conhecida. E aí você chamava elas para fazerem outros filmes nessa linha e elas iam ficando conhecidas do público.

O que reitera, de um lado, o clima de improvisação que existia na Boca do Lixo, além de mostrar o impacto que tinha grande parte dessas produções em termos de público.

⁵¹ Depoimentos extraídos do episódio *Céu de Estrelas*, transmitido no dia 10 de dezembro de 2011 no Canal Brasil.

1.13 O fim de um ciclo: o lançamento dos filmes de sexo explícito

Várias foram as previsões ao longo dos anos 1970, proferidas pela grande imprensa, por críticos e por setores conservadores da sociedade, que apontavam o fim da pornochanchada e do cinema erótico tão logo o interesse pelos temas ligados à sexualidade se esgotasse. Não só isso não ocorreu, como a segunda metade da década de 1970 foi bastante produtiva para a Boca em vários sentidos, como apontado anteriormente. Entretanto, com a virada para a década de 1980, outra conjuntura aparecia na Rua do Triunfo, indicando a concentração do capital e a expulsão do pequeno produtor:

David Cardoso, Cassiano Esteves, os Massaini na Cinedistri, a Titanus (produtora da Fama Filmes), Galante, Cláudio Cunha, Fauzi Mansur, Tony Vieira, Manuel Augusto Sobrado Pereira (MASP Filmes) formam o time sobrevivente no início da década atual. Por caminhos diferentes, encarnando concepções distintas de cinema, foram mais ou menos bem sucedidos, conforme o caso. Concretamente, reuniram condições para continuar ativos. (...) E, ao contrário do que podem supor os autores de tantos necrológios feitos para a pornochanchada, não foi nenhuma reação negativa do público, saturação do sexo, ou qualquer coisa desse tipo que veio determinar o final de uma época. É que o cinema, como outras atividades econômicas, se orienta segundo o modelo concentracionista. E poucas chances restarão ao pequeno produtor (...) (SIMÕES, 1981, p. 22-23)

Na realidade, como aponta Abreu (2006), todo o sistema de produção nacional foi corroído, e a decadência da Boca do Lixo fez parte da decadência de todo o cinema brasileiro, sinalizada pelo enfraquecimento, ao longo da década de 1980, da Embrafilme, e de todo o aparato estatal de apoio ao cinema. Nesse caminho, segundo Abreu (2006) e Sternheim (2005), um fator seria fundamental para a derrocada do polo de produção: a entrada dos filmes de sexo explícito estrangeiros no mercado exibidor.

Essa entrada foi precedida, no início da década de 1980, por dois filmes: *O império dos sentidos*, de Nagisa Oshima (1976), e *Calígula*, de Tinto Brass (1979), que chegam às salas amparados por mandatos judiciais – o sexo explícito ainda era proibido por lei, não cabendo nem à Censura julgá-los – justificando-se por suas qualidades artísticas. Ambos exibiam atos sexuais explícitos.

A partir desse ponto, o mercado exibidor ficou aberto à avalanche da produção pornográfica americana, que rivalizava com o cinema erótico da Boca. Uma verdadeira indústria de mandatos judiciais proliferou entre as distribuidoras, permitindo assim a

exibição desenfreada do sexo explícito. Os filmes eróticos tornam-se cada vez mais ousados, roçam os limites do permissivo, mas não conseguem enfrentar o produto estrangeiro.

Passa-se assim a uma fase de transição do polo de produção ao explícito, especialmente com *Noite das taras* (1980), filme de três episódios produzido por David Cardoso, escrito por Ody Fraga e dirigido por ambos. Num momento de afrouxamento dos fios da Censura, de abertura política, e com o filme de sexo explícito estrangeiro batendo à porta, *Noite das taras* estendeu os limites da exposição do erótico. Aproximando-se do sexo explícito, o filme trabalha com linguagem pesada e enquadramentos ousados, procurando explorar a nudez atraente da atriz Matilde Mastrangi.

Figura 10: fachada do Cine Marabá, com publicidade do filme *A Noite das Taras* (1980). Fonte: <http://astronete.tumblr.com/post/392775828/todas-as-quintas-feiras-no-astronete-cinetrash>. Acesso em 10/12/2011.

Outro caso foi o do filme *Fome de sexo* (1981), dirigido por Ody Fraga,

ainda equilibrando um fio narrativo razoavelmente bem construído, com cenas de sexo explícito que só não mostravam o momento da ejaculação, quebrando, portanto, uma regra do *hard-core* e criando um curioso pornô ‘contido’, talvez pensando em driblar a censura. (RAMOS, 1987, p. 438).

Com o abrandamento da Censura e o desgaste da fórmula da pornochanchada, a média da produção começou a explorar o nu frontal, a simulação mais realista do ato sexual e os detalhes da anatomia. Nesse contexto, surge o primeiro filme pornô brasileiro,

concebido na Rua do Triunfo: *Coisas eróticas*, de Rafaelle Rossi (1982), que também foi amparado por mandado judicial para sua exibição. O filme foi um absoluto sucesso, figurando como a maior bilheteria que a Boca do Lixo teve em todos os seus anos de atuação – 4.729.484 espectadores⁵² – e atraindo outros produtores e diretores para o gênero do explícito.

Os exibidores começaram a exigir cenas de sexo explícito nos filmes, tanto que, segundo Abreu (2006), na esteira de *Coisas eróticas* vieram, nos anos seguintes, cerca de 500 títulos de sexo explícito da Boca. Nota-se que, a partir deste momento, os produtores e diretores divergem: alguns aderem ao explícito, outros não. Os que aderem, fazem-no na maior parte das vezes sob pseudônimo: Fauzi Mansur (Bake, Victor Triunfo, Rusnam Izuaf), David Cardoso (Roberto Fedegoso), José Mojica Marins (J. Avelar), Antonio Meliande (Tony Mel), entre outros. Estrelas como Matilde Mastrangi e Helena Ramos não aderiram ao explícito, nem mesmo nos filmes em que se propunha dublá-las, com a inserção de cenas de sexo com outras atrizes.

Nesse caminho, num jogo entre insinuações de palavras pesadas e uso comercial da Censura, surgiram títulos como *Viciado em C...* (1984), *A B... profunda* (1984), *24 horas de sexo explícito* (1985), *48 horas de sexo alucinante* (1987). Na concorrência com o cinema estrangeiro, explorou-se o limite das perversões e aberrações, culminando com a presença da zoofilia em títulos como *Meu marido, meu cavalo* (1986); *Seduzida por um cavalo* (1986); *Viciadas em cavalos* (1987); *Emoções sexuais de um jegue* (1986); entre muitos outros títulos.

Entretanto, apesar dos esforços, os filmes de sexo explícito brasileiros não conseguiram enfrentar os filmes estrangeiros, especialmente os norte-americanos. As transgressões da produção nacional não tiveram como vencer o tratamento mais bem acabado do produto estrangeiro, ao qual já se atrelava um *star system* apoiado em publicações e em um *marketing* mais eficiente. Cabe aqui lembrar que, durante os anos 1970, a Censura evitou o confronto direto entre as pornochanchadas e as produções estrangeiras, como destaca Guilherme de Almeida Prado:

⁵² Disponível em tabela no site da Ancine - <http://www.ancine.gov.br/> - e anexada no final da dissertação.

Mas existia uma outra questão que também seguiu a Boca do Lixo, que era a Censura. (...) Porque o cinema americano é hegemônico no Brasil, ele manda no Brasil; a gente só consegue entrar nos nichos não-aproveitáveis. (...) Então o cinema brasileiro fazia um cinema que não era tão pornográfico. Ele ia no limite da Censura. Era um cinema que, no fundo, com exceção de alguma comédia italiana, não tinha concorrente. Havia uma fatia ali no mercado que era só do cinema brasileiro, uma fatia erótica, porque o erótico de fora estava muito avançado, não passava pela Censura, ou, quando passava, vinha tão cortado que não sobrava nada. (ABREU, 2006, p. 207)

Esse frágil equilíbrio, portanto, foi rompido com a chegada das liminares que possibilitavam a exibição dos filmes pornô, uma vez que a Censura não podia impedi-los de ocupar as salas, deixando de atuar na manutenção desse “nicho” erótico para o cinema brasileiro.

Evidentemente, como aponta Abreu, outros fatores devem ser considerados na derrocada da Boca: o fim do prêmio adicional de bilheteria e a falta de fiscalização e de cumprimento da lei de reserva de mercado; a inflação galopante do período, com o consequente fim do *milagre econômico* e o arcabouço econômico-financeiro que incentivava a substituição de importações pela produção do similar nacional; o progressivo esvaziamento das salas de cinema, a que se pode atribuir também o substancial aumento do preço dos ingressos; o contra-ataque das grandes distribuidoras americanas, forçando os exibidores a entrar no comércio de liminares contra a lei de obrigatoriedade; o fim da frágil aliança entre produtores e exibidores, que passaram a não mais investir nos filmes.

Entretanto, esse não foi o principal motivo, segundo Ody Fraga, para o esvaziamento da Boca do Lixo. O polo de produção

cometeu (...) um erro que lhe está sendo fatal: não teve sensibilidade nem acuidade suficiente para sentir e reagir ao processo político que se pôs em marcha a partir da grande campanha popular pela anistia. Enquanto a sociedade passou a movimentar-se com rapidez a pornochanchada estagnou como filha expúrea do AI-5. Veio a anistia e vieram no desenrolar do processo outras lutas e conquistas importantes, já entramos na fase final da redemocratização do país com o povo arrombando as últimas portas que abrem para eleições diretas a nova constituição enquanto o cinema da Rua do Triunfo permaneceu o mesmo. (FRAGA, 1984, p.1)

Muitos autores apontam o forte vínculo entre a comédia erótica e público, especialmente no início da década de 1970, com um contexto de intensa urbanização e desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. Passou-se o tempo e esses filmes, bem como os diferentes gêneros produzidos pela Boca, já não tinham o mesmo impacto e nem refletiam mais a realidade do público. O cinema da Boca do Lixo e a pornochanchada

não sobreviveram ao afrouxamento da Censura e ao processo de redemocratização. Ody Fraga completa: “a verdade crua que 1983 gritou para o cinema da Rua do Triunfo foi que o ciclo da pornochanchada estava encerrado.” (FRAGA, 1984, p.1).

1.14 A Boca do Lixo como o lugar do erotismo cinematográfico

Mesmo que fonte de polêmica entre setores da sociedade que buscavam sua interdição, o cinema erótico brasileiro da década de 1970 e início de 1980 teve um lugar de produção e circulação. A Boca do Lixo se configurou como um espaço de produção cinematográfica que chegou a concentrar, na conjuntura histórica dos anos 1970, parte significativa de uma indústria de cinema no Brasil e, sobretudo, em São Paulo.

A questão do espaço aqui parece adquirir uma importância peculiar. Para compreendê-la, o conceito de *lugar antropológico*, cunhado pelo etnólogo francês Marc Augé (1994), é de particular importância. Referindo-se aos territórios estudados pela antropologia, em especial ao território indígena, ele diz:

Reservamos o termo “lugar antropológico” àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a que ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja. (AUGÉ, 1994, p.51)

Esses *lugares* teriam algumas características peculiares:

Esses lugares têm pelo menos três características comuns. Eles se pretendem (pretendem-nos) identitários, relacionais e históricos. O projeto da casa, as regras da residência, os guardiães da aldeia, os altares, as praças públicas, o recorte das terras correspondem para cada um a um conjunto de possibilidades, prescrições e proibições cujo conteúdo é, ao mesmo tempo, espacial e social. (AUGÉ, 1994, p. 52)

Trata-se, portanto, de um espaço que não apenas tem dimensões físicas, mas também sociais, na medida em que os indivíduos se sentem a ele pertencentes, partilhando uma identidade comum com seus outros habitantes e se posicionando dentro dele de determinada maneira. Marcado por centros de interesse, como as praças e os mercados, os itinerários que interconectam esses espaços e seus cruzamentos, o *lugar* de Augé só se

manifesta em determinada delimitação temporal.

A praça do mercado só merece esse título em certos dias. (...) Os locais consagrados aos cultos e às reuniões políticas ou religiosas são apenas por momentos, em geral em datas fixas, objeto de tal consagração. (AUGÉ, 1994, p. 57)

Não se trata, entretanto, de relações passageiras, fugidias ou meramente utilitárias: são laços que constituem os sujeitos e que ocasionalmente se materializam nos espaços consagrados para esse fim. Lugares físico e social, assim, se cruzam, e sempre de um ponto de vista histórico, ou seja, em uma estabilidade mínima no tempo e na história de vida dos sujeitos.

Em oposição ao *lugar*, Augé contrapõe o *não-lugar*, defendendo com isso uma hipótese:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos (...) (AUGÉ, 1994, p. 73)

Os *não-lugares* são, para o etnógrafo, “a medida da época” (AUGÉ, 1994, p. 74), e se configuram especialmente nos aeroportos, grandes cadeias de hotéis, vias rodoviárias, ferroviárias e aéreas, supermercados e demais locais onde o indivíduo que neles circula, em sua solidão, comunica-se de forma “tão estranha que muitas vezes (o *não-lugar*) só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo”. (AUGÉ, 1994, p. 75) Esse é o caso, por exemplo, de turistas que estão mais preocupados em tirar fotografias de si mesmos nos pontos turísticos do que em olhar esses pontos e apreciá-los. O mais importante nessas situações é o que o “indivíduo experimenta como espectador, sem que a natureza do espetáculo lhe importe realmente”. (AUGÉ, 1994, p. 80-81) Frequentemente os *não-lugares* com um único objetivo utilitário em mente, e se tem relação com eles através de um contrato materializado, seja na passagem que se comprou para embarcar no aeroporto ou nos carrinhos que se empurram nos corredores do supermercado. Além disso, comunica-se apenas com letreiros, máquinas e palavras dispostas de maneira prescritiva, proibitiva ou informativa. Como os *lugares*, os *não-lugares* tem uma dimensão física e ao mesmo tempo social, como destaca o autor:

Vê-se bem que por “não lugar” designamos duas realidades complementares, porém distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária. (AUGE, 1994, p. 87)

Parece que a Boca do Lixo, especialmente no final dos anos 1960 e durante toda a década de 1970 e princípios dos anos 1980, configurou-se como um *lugar antropológico* nos termos de Augé. Suas ruas, produtoras, estúdios e demais setores do comércio cinematográfico funcionariam, assim, não como *não-lugares* utilitários, mas como espaços de socialização identitários entre produtores, diretores, técnicos, atores e cinéfilos. Dessa perspectiva, o bar Soberano certamente poderia ser visto como um de seus principais centros, onde sujeitos envolvidos com as atividades cinematográficas estabeleciam suas relações sociais. Parte dessa identidade compartilhada pode ser vista nos poucos filmes que retrataram a Boca como personagem, como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) – ainda que de maneira irônica – e *A Rua Chamada Triumpho* (1971). Trevisan acrescenta:

Caio Lamas: Com relação ao termo, já ouvi palestras, produtores reclamando de *Boca do Lixo*. O que você acha, acha que esse termo é controverso? Depreciativo?

João Silvério Trevisan: Ele é depreciativo, mas o cinema da *Boca do Lixo* ficava na *Boca do Lixo*. Quando se fechavam as portas das produtoras, você imagine a cracolândia. Fecham-se as portas do comércio, e se inicia a atividade da cracolândia. Lá era a mesma coisa, fechavam-se as portas das empresas, e aí começava a prostituição nas ruas. E os hotéis funcionando, obviamente. Havia uma quantidade enorme de hotéis de programa. Prostitutas pelas ruas. Então, era de fato a Boca do Lixo.

Algumas ressalvas devem ser feitas, entretanto, a esse respeito. Ao mesmo tempo em que pode ser considerada como um *lugar antropológico*, a Boca do Lixo poderia ser também um *não-lugar*, se forem considerados aqueles que frequentavam a região com fins meramente utilitários, incluindo os que iam unicamente para usufruir do mercado de prostituição que existia na região.

Como *não-lugar* também podem ser entendidas as salas de cinema em que os filmes

passavam. Salas específicas como o Marabá, o Marrocos e o Metrópole⁵³, seriam espaços autorizados da exibição de um cinema provocativo para os defensores da “boa moral”. Entretanto, pode-se considerar que havia grandes chances de determinadas produções chamarem um tipo de espectador que buscasse no *anonimato* a condição para assistir a filmes considerados indecentes ou de pouca respeitabilidade. Seria configurado assim um *não-lugar*, cuja geometria abrigaria a exibição dos filmes da Boca do Lixo.

A respeito disso, essas salas de cinema eram espaços de relativa tolerância durante o regime. Não é a toa que Ricardo Zarattini, ex-guerrilheiro, militante e um dos 15 presos políticos trocados pelo embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick em 1969, declarou em depoimento para esta pesquisa que era um espectador ocasional dos filmes da Boca no período em que vivia na clandestinidade. A respeito de uma sala que frequentou algumas vezes no centro de São Paulo, teceu o seguinte comentário:

Ricardo Zarattini: Então, a gente via os filmes quando precisava relaxar ou precisava romper uma campana. Campana era quando você era visado, porque algum tira desconfiava de você. Você caminhando pela rua, tinha tira que tinha visto sua fotografia já em alguma lista de procurados. Então na realidade a gente via muito fantasma, olhava um cara e pensava: “aquele cara está olhando para mim, deve ser tira”, e não era, o cara estava olhando outra coisa. Então, eu me lembro bem que teve uma vez que falei: “deixa eu entrar nesse cinema aqui, que pelo menos o cara não vai me perseguir”. Eu entrei, e fiquei sentado, esperando pra ver se o cara ia entrar ou não. Não entrou. E era exatamente nesse local, nesse cinema. Ai eu assisti o filme. Vou falar a verdade, gostei, me relaxou a cabeça, naquela tensão que nós vivíamos, na sobrevivência.⁵⁴

Como contraponto, Zarattini fala de outras salas e sessões que poderiam ser foco de repressão policial, por passarem filmes considerados mais políticos ou com temáticas relacionadas à guerrilha e às esquerdas. Foi o caso do filme *Corações e Mentos* (1974), documentário dirigido por Peter Davis e vencedor do Oscar de melhor documentário em 1975, que traça uma crítica da guerra dos Estados Unidos contra o Vietnã:

Ricardo Zarattini: Então, *Corações e Mentos* (1974), você viu esse filme? Esse filme passou aqui no Brasil, durante a ditadura. Mas foi interrompido, foi retirado de cartaz. E teve sessões que acendiam a luz pra ver se tinha subversivos lá assistindo o filme. Tinham sessões que o Fleury ia pessoalmente fiscalizar, junto com uma turma. E passava olhando todos os caras que despertavam suspeita (...) quer dizer, nós queríamos ver na época, é um filme contra a guerra do Vietnã.

⁵³ Algumas das salas em que foram exibidos os filmes *A ilha dos prazeres proibidos* (1978), de Carlos Reichenbach, e *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira.

⁵⁴ Zarattini não se lembrava no momento da entrevista qual filme e sala de cinema se tratava, mas recordou que assistiu na época a alguns filmes atuados e dirigidos por David Cardoso.

Se mesmo na clandestinidade era relativamente seguro estar na primeira sala apontada por Zarattini, parece-nos um indício da certa tolerância que se dava a esses espaços, *não-lugares* de uma transgressão permitida, desde que circunscrita. Diferentemente de outras sessões, como aquelas em que era exibido o filme *Corações e Mentes*.

Entretanto, é importante observar que, por ser resultado do cruzamento de lugares físicos e sociais, alguns desses *não-lugares* poderiam também ser *lugares*, caso os espectadores nele abrigados se reconhecessem como pertencentes aquele espaço e se identificassem abertamente com os filmes projetados lá, compartilhando essa experiência com outros espectadores. Caberia, assim, delimitar esses espaços, tanto em sua geometria como nas relações sociais nela abrigadas.

Pela Boca do Lixo deste trabalho ser aquela dos produtores, diretores e profissionais de cinema, pode-se considera-la, a título de hipótese, como um *lugar* nos termos de Augé. Razão pela qual, primeiramente, preferimos a designação *Boca do Lixo* ao invés de simplesmente *Boca*: situamos melhor, desse modo, o *lugar* de produção desse cinema. Depois, acredita-se que mais pesquisas sejam necessárias, no intuito de melhor delimitar as marcas do espaço em que seu cinema foi exibido – quais eram as salas de cinema, os horários das sessões e como esses dados mudaram com o passar da década de 1960, 1970 e 1980.

1.15 A Boca do Lixo na contemporaneidade

Aos poucos, a Boca foi se esvaziando. Suas ruas foram adaptadas ao comércio de eletrônicos. Grande parte de seus produtores, diretores e atores abandonou as atividades cinematográficas. Dos anos de agitação e discussões no bar Soberano, sobraram apenas as ruas desertas e o silêncio. E junto com a Boca do Lixo, esquecida pelos críticos, pela academia e pelo público, seu cinema também foi renegado ao esquecimento.

Entretanto, alguns autores, como Abreu (2006) e Seligman (2000) começaram a retomá-lo, sob outro viés, menos pejorativo e estigmatizado. Alguns documentários já foram realizados também nesse sentido, como *O Galante Rei da Boca*, de Alessandro Gamo e Luís Rocha Melo, e *Boca do Lixo: A Bollywood Tropical*, apresentado em partes pelo Canal Brasil em 2011⁵⁵. Uma peça de teatro, Cine Camaleão – A Boca do Lixo,

⁵⁵ A chamada do programa está disponível em < <http://canalbrasil.globo.com/programas/boca-do-lixo/videos/1684220.html> >. Acesso em 10/04/2012.

estreou em setembro de 2011 e finalizou sua temporada em abril de 2012, encenada na sede da Cia. Pessoal do Faroeste, a empresa criadora do espetáculo protagonizado pela atriz Mel Lisboa⁵⁶. Os filmes, de difícil acesso e na grande parte das vezes indisponíveis em cópias comerciais em DVD ou mesmo em VHS, têm em sua maioria os negativos conservados pela Cinema Brasileira, algumas poucas cópias disponíveis em DVD para visitantes. Alguns filmes, inclusive os assistidos para a realização desta pesquisa, são encontradas na programação do Canal Brasil⁵⁷, na internet e no endereço eletrônico de colecionadores⁵⁸.

Consideramos sintomático que poucos trabalhos acadêmicos tenham se debruçado sobre a Boca do Lixo, diante do volume de sua produção e a variedade de produtores, diretores, atores e técnicos que passaram por ela, como pudemos observar no decorrer deste capítulo. Além disso, os poucos trabalhos que tentam compreender o fenômeno do erotismo na cinematografia paulista da década de 1970 o fazem certas vezes sob um viés pejorativo. É assim que Avellar tece a seguinte consideração:

Dedicar tão longo tempo a um produto tão pouco importante, que funcionou só como um reflexo das distorções impostas ao quadro cultural brasileiro no período compreendido entre o endurecimento e o aparente abrandamento da Censura, pode parecer um exagero. Na verdade, em que pesem as pressões, existiram neste mesmo período produções que valem por si mesmas, que atuaram de verdade no quadro cultural do cinema brasileiro com uma proposta nova, com uma ideia que ajudou as pessoas a ver (e a ouvir) com maior exatidão a imagem do país. Mas o conhecimento desta extensa linha de produção que em quase toda a década de setenta esteve entre os filmes mais consumidos, dá a dimensão certa para a avaliação dos outros trabalhos, os significativos. (AVELLAR, 1979-1980, p. 93-94)

Nota-se o tom de arrependimento na fala do crítico, que busca se justificar diante de seus leitores⁵⁹, como se observar essa produção fosse uma perda de tempo, ou antes apenas um meio para compreender os trabalhos supostamente mais significativos do período.

Consideramos essa perspectiva enganosa por muitos motivos. Em primeiro lugar, por dificultar uma visão mais arejada dessas produções, não permitindo encontrar filmes que se destaquem dentro do montante dos longas-metragens do período. Em segundo lugar,

⁵⁶ Dados disponíveis em < <http://vejasp.abril.com.br/teatro/cine-camaleao-a-boca-do-lixo>>. Acesso em 10/04/2012.

⁵⁷ Sessão *Como era gostoso*, de segunda a quinta às 00:15. Endereço eletrônico do programa: < <http://canalbrasil.globo.com/programas/como-era-gostoso/>>. Acesso em 10/04/2012.

⁵⁸ Um blog em que se encontram muitos títulos para venda é o <http://expirados.blogspot.com.br/2009/04/lista-pornochanchada-porno-nacional-e.html>. Acesso em 10/04/2012.

⁵⁹ Incluindo presumivelmente uma parcela de outros críticos e cinéfilos.

por dificultar o entendimento do sucesso de público desse cinema, fato raro dentro da cinematografia brasileira, e que deve ser estudado em conjunto com outras produções que tiveram um retorno similar (as chanchadas, os filmes de Mazzaropi, a cinematografia dos Trapalhões, e mais recentemente filmes como Tropa de Elite e Cidade de Deus). Em terceiro lugar, por desconsiderar a relevância que esses filmes podem ter não do ponto de vista da crítica cinematográfica, mas da história da sexualidade. Enfim, por desconsiderar a importância do estudo do erotismo cinematográfico para a compreensão da Censura, seus mecanismos de coerção e vigilância da produção simbólica.

Em nossos estudos sobre a censura e seu desenvolvimento no Brasil, deparar com uma cinematografia tão vasta como a da Boca do Lixo parece ser extremamente providencial para a compreensão desse mecanismo de poder. Ody Fraga observa, a respeito da indústria de mandados judiciais que possibilitou a entrada dos filmes de sexo explícito no circuito exibidor:

Outro aspecto peculiar desse caso é que a Censura Federal, tão impiedosa, dura e incompreensível no trato com o produtor comum nunca toma nenhuma atitude quando esses filmes são liberados via precários mandados de segurança. Não recorre. Não os contesta. Não articula os canais jurídicos do Ministério da Justiça para submeter tais filmes ao mesmo tratamento que dispensa aos demais produtores brasileiros. (FRAGA, 1984, p. 3)

Apesar de ter sido alvo de críticas de diretores, produtores, atrizes e técnicos oriundos da Boca do Lixo, sabe-se pelo trabalho de Simões (1999) que os filmes paulistas do período sofreram uma relativa tolerância da Censura, se comparado a outras produções dentro da cinematografia brasileira. Na maior parte das vezes, eles sofriam alguns poucos cortes e eram proibidos para menores de 18 anos. Como toda essa produção pôde existir durante a década de 1970, tornando-se gradativamente mais violenta e de apelo erótico crescente, chegando a beirar o sexo explícito, mesmo com a presença da Censura? Por que a Censura tolerou a produção fílmica da Boca do Lixo?

Figura 11: a rua do Triunfo no ano de 1980, já no período final do auge da Boca.
Fonte: SIMÕES, 1981, p. 8.

Figura 12: a rua do Triunfo, em 2012. Praticamente nada restou do que até a década de 1980 era considerado nossa referência (polêmica) de indústria cinematográfica.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Nuno César. *O Olhar Pornô: a Representação do Obsceno no Cinema e no Vídeo*. Campinas, Mercado das Letras, 1996.
- _____. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.
- AVELLAR, José Carlos. *A Teoria da Relatividade*. In: AVELLAR, José Carlos; BERNARDET, Jean-Claude; MONTEIRO, RONALD F. *Anos 70*. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráf. e Edit. Ltda., 1979-1980.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BRAGA, José Luiz. Para começar um projeto de pesquisa. *Revista Comunicação & Educação*, ano X, número 3, set./dez. 2005, p. 288-296.
- CÂMARA, Antonio da Silva. *Mazzaropi e a reprodução da vida rural no cinema brasileiro*. POLITEIA: Hist. e Soc., Vitória da Conquista, v. 6, n. 1, p. 211-226, 2006.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*.
- CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra: A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.
- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do corpo* - vol. 3 - As mutações do olhar: o século XX. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.
- FAGUNDES, Coriolano de Loiola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974.
- FRAGA, Ody. *A "Boca" fala: um quase manifesto*. São Paulo, 1984.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetórias no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HIDALGO, João Eduardo. *O cinema de Pedro Almodóvar Caballero*. 2007. 182 p. Tese de doutorado – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

JUNIOR, Walter de Sousa. *Mixórdia no picadeiro: Circo-teatro em São Paulo (1930-1970)*. São Paulo: Terceira Margem: FAPESP, 2011.

LOPES, Maria Immacolata V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, (26): p. 17 – 34, jan./abr. 2003.

MARTINS, William de Souza Nunes. *As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro: 1970-1980*. Revista IBEROAMERICA global. Vol. 1, N° 1, p. 29-42, fev. 2008.

MICELI, Sergio. *Entre no ar em Belíndia (A indústria cultural hoje)*. Comunicação apresentada no Seminário “Social and Cultural Change in Brazil (1964-1984)”, St. Antony’s College, Universidade de Oxford, 8 a 19 de julho de 1984.

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

O GALANTE Rei da Boca. Direção: Alessandro Gamo, Luís Rocha Melo. Disponível para download em < <http://www.filestube.com/39d605bfa8ea71ec03ea.g/Galante-O-Rei-da-Boca-documentario-da-Boca-do-Lixo.html> >. Acesso em 29/07/2011. 2003, 50 min., colorido.

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

O QUE REPRESENTA a pornochanchada para o cinema brasileiro? *Cinema em close up*, São Paulo, v. 2, n. 13, p. 44-47, 1977.

PINTO, Leonor E. Souza. *Les arts de représentation et leurs rapports avec la censure au Brésil après 1964: Le processus de Roda Viva*, 1997. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >.

_____. *La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964 / 1988*, 2001. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >

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

PORNOCHANCHADA: uma contribuição à compreensão do fenômeno. *Cinema em close up*, São Paulo, v.2, n. 13, p. 48-52, 1977.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968 – 1973)*. São Paulo: editora Brasiliense, 1987.

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.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

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

SIMÕES, Inimá. *O imaginário da boca*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentações Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

_____. *Aspectos do cinema erótico paulista*. Dissertação de mestrado, ECA – USP. São Paulo, 1984.

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

_____. Sexo à brasileira. *Revista Alceu*. Vol. 8, Nº 15, p. 185-195, jul./dez. 2007.

SOHN, Anne-Marie. O Corpo Sexuado. In: COURTINE, Jean-Jacques (org). *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

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

_____. *David Cardoso: persistência e paixão*. São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

TELES, Ângela Aparecida. Cinema, cidade e memória: a rua do Triunfo. *Revista Aurora*, 5, 2009. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/download/4534/3118>.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Capítulo 2

Metodologia

Lopes (1999) argumenta que o saber científico é sempre elaborado por sujeitos, correntes teóricas, disciplinas e paradigmas, e nunca pode ser considerado neutro sob os objetos da realidade sobre os quais se debruça. Partindo da Epistemologia Histórica inaugurada por Gaston Bachelard, ela afirma que “qualquer ciência produz, a cada passo de sua história, suas próprias normas de verdade” (LOPES, 1999, p. 78), o que implica dizer que diversos são os fatores que interferem sobre a prática científica: o contexto histórico e institucional; o paradigma e a visão de mundo do pesquisador; a seleção e aplicação dos conceitos; a formação de hipóteses e as técnicas de coleta de dados empregadas.

Dentro desse quadro, a coerência entre pesquisa e metodologia implica o esclarecimento da perspectiva teórica delimitada, bem como seus pressupostos metodológicos correspondentes. Aqui se delineiam os caminhos através dos quais a investigação se debruça sobre o problema de pesquisa que se pretende elucidar. Isso não quer dizer que exista uma espécie de “manual” rígido de preceitos a serem aplicados em cada pesquisa: os métodos constituem justamente *opções* a serem articuladas pelo pesquisador. “Aqui, método é entendido como um conjunto de decisões e opções particulares que são feitas ao longo de um processo de investigação.” (LOPES, 1999, p. 81)

Diante do histórico traçado até então, entender a relação entre a Censura e o cinema da Boca do Lixo implica algumas questões de ordem teóricas, históricas e empíricas. A partir delas, o trabalho de pesquisa foi dividido da seguinte forma: realização de pesquisa bibliográfica, reconstrução histórica, análise fílmica, pesquisa documental e entrevistas.

2.1 Pesquisa Bibliográfica

As questões teóricas supracitadas dizem respeito ao entendimento do que vem a ser o *erotismo*, a *pornografia* e a *obscenidade*. Autores como Georges Bataille (1987), Nuno Cesar Abreu (1996) e J. M. Coetzee (2008) foram estudados procurando delimitar melhor esses conceitos e diferenciá-los, tendo em vista a linha tênue que muitas vezes os separa. Sempre que possível foi dado destaque às manifestações cinematográficas de cada um deles, procurando ao final enquadrar a cinematografia da Boca do Lixo. O conceito de *trans-*

gressão organizada aparece como ponto nodal: tanto a pornografia como o erotismo são considerados formas circunscritas e delimitadas de transgressão a interditos ligados à sexualidade, criados na tentativa do homem de se afastar do mundo da natureza.

Outra vertente teórica da pesquisa procura, por meio dos autores Michel Foucault (1988) e Pierre Bourdieu (2011), traçar apontamentos sobre a relação entre o poder e a sexualidade na história do Ocidente, debruçando-se sobre conceitos como *dispositivo de alianças* e *dispositivo de sexualidade*. Tratam-se de redes de discursos, instituições, leis e outros elementos linguísticos e não-linguísticos inseridos dentro de estratégias de dominação e produção de conhecimento. Aqui o poder é entendido como uma série de *relações de força*, dependentes de condições históricas e de um incessante incitamento discursivo. Também é abordado como os corpos dos sujeitos estão submetidos a esses esquemas de poder, por meio de sua distinção entre os gêneros masculino e feminino. Dentro desse binômio, a dominação masculina se materializa em uma *construção social* dos corpos que se pretende natural.

Uma última preocupação teórica é referente à censura. Parte-se do pressuposto de que, para compreendê-la, é necessário entendê-la em sua complexidade, como elemento que atravessa as culturas e subjetividades, cuja raiz está no sentimento de ofensa. Seu exercício pelo Estado, dentro dessa perspectiva, é apenas uma de suas instâncias terminais. As principais referências nesta parte são o relatório escrito por Cristina Costa para o grupo de pesquisa Arquivo Miroel Silveira (GRUPO DE PESQUISA ARQUIVO MIROEL SILVEIRA, 2009) e o trabalho de J. M. Coetzee (2008).

Todo esse processo tem o objetivo de construir aquilo que Bourdieu (1999) e Lopes (1999) denominam de ruptura epistemológica do saber científico – ruptura com a denominada sociologia espontânea, ou o senso comum. Para alcançar tal intento é necessário explicitar os pressupostos teóricos, ou seja, os conceitos abordados pelo autor. Tais conceitos são explicitados a fim de romper com a ilusão do saber imediato: fazem parte daquilo que Lopes (1999, p. 106) denominou de problemática da pesquisa, que “vem a ser a visão global do próprio objeto da pesquisa e do domínio científico (disciplina) no qual ela se desenvolve.” As teorias implicadas na explicitação desses conceitos devem ser entendidas como formulações mais gerais e abstratas, a serem aplicadas de forma mais pontual e concreta no objeto de estudo.

2.2 Reconstrução Histórica

As questões históricas citadas anteriormente são referentes à Censura durante os anos da ditadura militar (1964-1985) e suas origens, que remontam ainda ao período colonial da história do país. Primeiramente foi dado destaque à constância da censura moral ou de costumes, presente em trabalhos como os de Cristina Costa (2006) e Mayra Rodrigues Gomes (2008). Em seguida, foi abordada a censura religiosa e monárquica no Brasil, e o fato de que já nos primeiros séculos de sua colonização a censura foi um ato constante na vida do país, com uma perseguição sistemática às manifestações de religiosidade sincrética e popular dos colonos, passando pela rígida condenação de palavras e gestos considerados impróprios e contrários à fé católica. A referência aqui ainda é o trabalho de Cristina Costa (2006).

A seguir, foi abordada a censura no século XX, em que pesa tanto mudanças significativas nas esferas dos costumes e da sexualidade como a predominância da imagem e dos meios de comunicação. A censura ao cinema tem seu início institucionalizado e sistemático durante o Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945), e já apresenta em suas origens critérios centrados no respeito à moralidade, às instituições do Estado e à invasão da privacidade de integrantes da elite econômica e social. Nesta parte, baseia-se sobretudo no trabalho de Inimá Simões (1999).

Por fim, foi abordada a atuação da Censura durante a ditadura militar, tendo como referência os trabalhos de Inimá Simões (1999) e Leonor Souza Pinto (2001). Foram considerados todos os períodos, principiando do governo Castelo Branco (1964-1967), passando pelos anos de chumbo (1968-1974) até o período de distensão política (1974-1985). Sempre que possível, foram abordados casos emblemáticos da censura ao cinema brasileiro, bem como indícios encontrados em alguns documentos da Censura disponíveis no site *Memória da Censura ao Cinema Brasileiro 1964-1988*⁶⁰.

2.3 Pesquisa Documental

Quanto às questões empíricas, parte-se do pressuposto de que, para compreender a atuação da Censura, é material indispensável de análise os seus processos, conservados no Arquivo Nacional em Brasília e disponíveis no site do projeto *Memória da Censura no*

⁶⁰ <http://www.memoriacinebr.com.br/>. Acesso em 24/07/2013.

Cinema Brasileiro 1964-1988. Trata-se de um conjunto de documentos compostos por fichas com informações técnicas das produções, pareceres escritos pelos censores, certificados com a faixa de idade e os cortes impostos às produções, documentos interdepartamentais, entre outros. Neles estão registrados os procedimentos burocráticos e a perspectiva ideológica dos censores, servindo de subsídio para a compreensão da mecânica interna do órgão e dos pressupostos dos técnicos de censura.

Esse conjunto de documentos, entretanto, apresenta muitas vezes lacunas incontornáveis para seu próprio entendimento, omitindo detalhes das histórias e das narrativas que estavam sob seu crivo. Uma análise completa só pode ser feita uma vez que a metodologia abranja primeiramente os filmes, mostrando no final o que das histórias foi cortado, tolerado ou simplesmente ignorado pelo órgão censor.

2.4 Análise Fílmica

Vanoye e Goliot-Lété, em sua obra *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994), exploram os limites de sua metodologia, a postura do analista e os elementos a serem considerados na análise. A respeito da relação entre pesquisador e filme, os autores defendem o aproveitamento das primeiras impressões do analista-espectador, ainda que elas possam ser enganosas se não verificadas posteriormente:

O primeiro contato com um filme, a primeira visão, traz toda uma profusão de impressões, de emoções e até de intuições, se já nos colocamos em uma atitude “analisante”. Ora, não se quer dizer que a análise deve suprimir esses primeiros aportes, que correm o risco de, a seguir, tornarem-se preciosos. De fato, impressões, emoções e intuições nascem da relação do espectador com o filme. (...) Não é possível conduzir, elaborar, uma análise de filme apenas com base nas primeiras impressões. Mas seria errado separar radicalmente o produto da atividade de espectador “comum” da análise. A bem dizer, esse material bruto, resultante de um contato espontâneo, ou, pelo menos, menos *controlado*, com o filme, pode constituir um fundo de *hipóteses* sobre a obra. (VANOYE; GOILOT-LÉTÉ, 1994, p. 13-14)

O que implica em valorizar os próprios sentidos, deixar-se guiar pelo filme, como um espectador que se coloca emotivamente e ao mesmo tempo racionalmente diante da produção simbólica que analisa – um espectador que é tocado, mas que reconhece os elementos que o tocam, submetendo a obra a seus instrumentos de análise, suas hipóteses e teorias.

Se as primeiras impressões devem ser levadas em consideração, a etapa de escrita propriamente dita exige certos procedimentos e precauções. Analisar através de palavras escritas um filme, que é constituído de imagens e sons, implica na desconstrução e reconstrução do objeto-filme, sempre incompleta e privilegiando certos aspectos da representação. Assisti-lo mais de uma vez é importante, na medida em que nossa memória tende a manter vivas, no transcorrer ininterrupto das imagens, aquilo que nos agrada ou que fortalece uma determinada hipótese de trabalho ou impressão de conjunto, em detrimento a outros aspectos. Assim,

o analista deverá estabelecer um dispositivo de observação do filme se não quiser se expor a erros ou averiguações incessantes. Daí a necessidade de aprender a anotar, de se proporcionar, a partir do momento em que se inicia o processo de análise e em que não se é mais um espectador “comum”, redes de observação a serem fixadas e organizadas em função dos eixos escolhidos (privilegiados.) (VANOYE, 1994, p. 11)

Analisar um filme não significa apenas vê-lo e sim, a partir de um processo de descrição e desconstrução, examiná-lo tecnicamente. A análise *trabalha* o próprio filme, reconstruindo-o, e também *trabalha* o próprio espectador ou analista, colocando em prova suas primeiras percepções e impressões.

Basicamente duas são as etapas da análise fílmica. A primeira consiste em, através de uma análise descritiva, decompor o filme em seus elementos constitutivos. “É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’.” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15)

A seguir, trata-se de estabelecer a ligação entre esses elementos isolados, ou seja, compreender como eles se associam em um todo significante, realizando com isso uma outra criação: “É uma ‘criação’ totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista.” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15) Entretanto, é importante notar os limites dessa nova “criação” – seu ponto de partida e de chegada é o filme analisado, nunca superando-o ou criando outros elementos que não lhe sejam constitutivos. Voltar ao filme, depois de reconstruí-lo em análise, é fundamental para verificar se não acabou sendo analisado, por engano, outro objeto⁶¹.

⁶¹ Importante notar que, segundo os autores, essas duas etapas, tanto descritivas como interpretativas não precisam ser necessariamente separadas entre si de maneira linear: elas podem ser empreendidas alternadamente, apela-se a uma quando a outra já se esgotou, inversamente.

Se conservar as primeiras impressões é um ato importante, na medida em que fornece minimamente um conjunto de hipóteses a serem sistematicamente avaliadas, e a atividade do analista e do espectador “comum” não deve ser de todo separada, por outro lado há que se traçar algumas distinções entre ambos. Se o espectador normal é ativo de maneira instintiva, o analista é conscientemente ativo, ativo de maneira estruturada; se o primeiro percebe o filme sem intuito particular, o segundo espereita e procura indícios a partir de uma percepção técnica do filme; se o primeiro deixa-se guiar pelo filme, o segundo submete o filme a seus instrumentos de análise e às suas hipóteses. Acontece no segundo caso, portanto, muito mais um processo de distanciamento do que propriamente de identificação.

Assim, propomos que o analista se instale às vezes, até regularmente, diante do filme ou do fragmento, sem tentar fazer um esforço intelectual particular. Sugérimos a ele que solte as rédeas, que se permita nada buscar, que deixe o filme estabelecer sua lei. Assim, então, ele volta a encontrar uma espécie de disponibilidade e outorga-se a possibilidade de deixar-se surpreender agradavelmente e de conseguir acolher elementos novos que se situam fora de suas projeções e de suas preocupações particulares. (...) Voltar a ser o espectador “normal” por alguns momentos, deixar o filme falar, procurar sem buscar: contemplar sem olhar freneticamente, prestar atenção sem aguçar os ouvidos, estar alerta sem violência. O trabalho opera-se através de uma série de vaivéns. (p. 19 - 20)

Assim, existe um movimento duplo: deixar-se conduzir pelo filme, e também estudá-lo, trabalhar *contra* a sua força hipnótica, implicando perseverança e resistência em relação à sedução operada por ele.

Nesse caminho, com o fim de realizar uma análise do objeto-filme, os autores estabelecem a distinção de alguns termos a serem melhor empregados durante a análise. Trata-se de distinguir narrativa de história-diegesis. A história é o conteúdo narrativo, o significado: o que poderia ser encontrado, por exemplo, em uma sinopse de um filme. Já o termo diegesis, apesar de próximo, é diferente de história e mais abrangente: “designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou ‘pós-supõe’), em todo caso, que lhe é *associado*.” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.40) Ambas as partes dizem respeito, portanto, àquilo que não é especificamente cinematográfico, tendo como contrapartida tudo o que se refere à expressão, que é próprio do meio fílmico, sua materialidade.

Essa materialidade se refere, por sua vez, ao que se denomina de narrativa: a associação entre conteúdo e expressão, “o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada”. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 41) Segundo os autores, uma análise completa de um filme só é possível uma vez que o analista tenha como foco de atenção tanto a história como a narrativa.

O conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar a significação. Não é possível pretender trabalhar sobre o sentido de um filme sem convocar de imediato e em sincronia a história e a maneira. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 42).

Bordwell também é de opinião semelhante, quando trata da análise do estilo no cinema:

O estilo do filme interessa, porque o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas. Sem interpretação e enquadramento, iluminação e comprimento de lentes, composição e corte, diálogo e trilha sonora, não poderíamos apreender o mundo da história. O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós. (BORDWELL, 2008, p. 58)

Autores como Aumont salientam a importância da análise narrativa para a compreensão do filme: “como a ficção só se revela para a leitura através da ordem da narrativa que aos poucos a constitui, uma das primeiras tarefas do analista é descrever essa construção.” (AUMONT, 1995, p. 108)

Por fim, Vanoye e Goliot-Lété salientam como durante a análise é necessário, para além do desenvolvimento de uma postura correta do analista diante de seu objeto, situá-lo em uma história das formas fílmicas, bem como procurar a referência a outros filmes e diretores que possam ser encontrados no filme analisado. Como as obras pictóricas, os romances ou a música, os filmes inscrevem-se em correntes, tendências estéticas e estilos. Assim, no ato da análise de um objeto-filme, é de grande importância situá-lo na evolução das formas, visto que a referência a determinados elementos estéticos e movimentos é recorrente. “Em outras palavras, as formas cinematográficas constituem-se num fundo cultural no qual os cineastas se inspiram, e cabe ao analista explicar os movimentos que dele decorrem.” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 37)

As autoras destacam como, para uma análise completa de um objeto-filme, recomenda-se uma descrição técnica detalhada de todas as sequências que serão analisadas antes de se traçar considerações gerais do filme. Essa descrição mais minuciosa foi feita com um dos filmes analisados nesta pesquisa, *Amadas e Violentadas* (1976), que se encontra em anexo. Para os demais, foram realizadas anotações avulsas, que serviram de subsídio para a elaboração das análises. Além disso, antes da análise propriamente dita foram

incluídos dados técnicos de cada produção, como data de produção, salas de exibição, sinopse, elenco principal, membros da equipe e repercussão na época. Por se tratar de filmes que têm a sexualidade como tema, foi dada especial atenção às cenas de sexo e aos conflitos entre as personagens masculinas e femininas.

2.5 Delimitação da amostra de filmes

Diante da quantidade de filmes produzidos na Boca do Lixo, optou-se como critério para a delimitação da amostra longas-metragens situados em uma fase de transição, o período situado entre os anos de 1976 a 1982, denominado por Abreu (2006) de segunda metade do *ciclo da Boca do Lixo*, ápice do polo de produção em sua relação com o circuito exibidor antes da passagem para os filmes de sexo explícito. Objetiva-se desse modo entender de que forma a Censura encarou a produção desse período, tentando com isso achar subsídios para compreender os motivos que levaram o órgão estatal a tolerá-las. Foram critérios determinantes também a participação de produtores e diretores importantes dentro da Boca em suas equipes; além da disponibilidade de cópias dos filmes para análise, tanto na programação do canal Brasil como no acervo da Cinema Brasileira e da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes, e de seus respectivos processos da Censura no site do projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988*.

Foram escolhidos cinco filmes: *Amadas e Violentadas* (Jean Garret, 1976), *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (Carlos Reichenbach, 1978), *Histórias que Nossas Babás não Contavam* (Osvaldo de Oliveira, 1979), *A Noite das Taras* (John Doo, David Cardoso e Ody Fraga, 1980) e *Mulher Objeto* (Silvio de Abreu, 1981). Além de diversas em termos de diretores e estilos, tais escolhas têm a vantagem de abranger os mais variados gêneros cinematográficos – do policial em *Amadas e Violentadas*, passando pela comédia erótica de *Histórias que Nossas Babás não Contavam*, até o drama em *Mulher Objeto* – e de terem em suas equipes produtores de importância da Boca do Lixo como David Cardoso, Antonio Polo Galante e Aníbal Massaini Neto.

Como é possível averiguar, muitos diretores do polo de produção não foram contemplados. Ozualdo Candeias, Fauzi Mansur, Tony Vieira, José Mojica Marins, Alfredo Sternheim, entre outros, não tiveram lugar na amostra. Isso se deve ao tempo restrito da pesquisa, além da imensa quantidade de filmes oriundos da Boca do Lixo no período deli-

mitado que demandam ainda análise. Assim, outras pesquisas serão necessárias, no intuito de melhor compreender as produções dos diretores supracitados.

2.6 Entrevistas

Por fim, para complementar essas análises foram realizadas cinco entrevistas com pesquisadores e nomes importantes ligados às atividades cinematográficas. A primeira foi Leonor Souza Pinto, pesquisadora da censura ao cinema brasileiro durante a ditadura militar e coordenadora do site *Memória da Censura ao Cinema Brasileiro 1964-1988*. Sua participação foi importante na medida em que contribuiu para o entendimento da censura ao cinema no contexto da ditadura militar, trazendo informações adicionais para a pesquisa.

O segundo foi João Silvério Trevisan, diretor do filme *Orgia ou o Homem que deu Cria*, que teve sua importância na medida em que conheceu os bastidores da Boca do Lixo, além de ter participado do cinema marginal e ter um conhecimento crítico sobre a produção cultural brasileira e a ebulição comportamental das décadas de 1960 e 1970.

O terceiro foi Ricardo Zarattini, ex-guerrilheiro, militante do partido dos trabalhadores (PT) e um dos 15 presos políticos trocados pelo embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick em 1969. Foi escolhido na medida em que assistiu a alguns dos filmes da Boca do Lixo enquanto vivia na clandestinidade no Brasil, e relatou sua experiência na sala de cinema.

Os dois últimos entrevistados foram João Batista de Andrade, importante cineasta paulista, diretor de filmes como *Migrantes* (1973), *Caso Norte* (1977) e *O Homem que Virou Suco* (1980), cuja carreira foi marcada pelos conflitos com a Censura; e Gonçalo Júnior, importante pesquisador do mercado editorial brasileiro, cujo livro *A Guerra dos Gibis 2: Maria Erótica e o Clamor do Sexo* trata, dentre outros assuntos, da censura ao mercado editorial de revistas masculinas como *playboy* e *ele & ela*. Busca-se a partir desse quadro de entrevistados complementar a pesquisa bibliográfica e a análise fílmica com informações relevantes sobre a Censura e o cinema da Boca do Lixo.

Todo esse trajeto foi traçado considerando sempre o problema desta pesquisa: *por que a Censura tolerou a produção fílmica da Boca do Lixo?*

Referências Bibliográficas

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

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

AUMONT, Jacques (org). *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A profissão de sociólogo*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

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: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Palavras proibidas: pressupostos e subentendidos da censura teatral*. São José do Rio Preto, SP: Bluecom Comunicação, 2008.

GRUPO DE PESQUISA ARQUIVO MIROEL SILVEIRA. *Relatório Científico Final: Projeto Temático a Cena Paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP*. São Paulo, 2009. 40 p.

PINTO, Leonor E. Souza. *La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964 / 1988*, 2001. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >

LOPES, Maria Immacolata V. *Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Loyola, 1999.

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

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

Capítulo 3

Entre o prazer e o poder: erotismo, pornografia e transgressão organizada

Com o intuito de expor os pressupostos teóricos da pesquisa relacionados à sexualidade, este capítulo pode ser dividido em duas partes: a primeira foca-se na relação entre sexualidade e poder, passando pelos conceitos de *pornografia*, *erotismo* e *transgressão organizada*. A segunda tenta responder a que tipo de categorias a produção da Boca do Lixo se encaixa. A partir desses conceitos explicitados, a pesquisa avançará na empreitada entre o corpo e o controle, o prazer e o poder.

3.1 Pornografia, interdito e transgressão organizada

Quando fala a respeito do erotismo, Bataille admite um desafio: “(...) a inteligência humana é levada a considerar o que é simples e definível e a negligenciar o que é vago, fugidio e variável.” (1987, p. 48-49). Esse objeto “vago, fugidio e variável” algo remete a outra palavra escorregadia: *pornografia*, conforme se vê em Coetzee (2008):

“La etiqueta ‘pornografía’ amenaza siempre con devorar cualquier representación sexual que alcance cierto grado de explicitud. No hay modo alguno de que cualquier representación – especialmente si comporta el uso de la fotografía – pueda hacerse inmune contra dicha etiqueta.”. (ELLIS apud COETZEE, 2008, p. 37)

O autor completa:

No podemos aspirar a un consenso sobre qué significa ‘lo pornográfico’. En el terreno general definido por la industria de la pornografía y sus tentativas de autolegitimación, por los tribunales que hacen cumplir las leyes sobre obscenidad, así como por instituciones que hacen valer sus propios criterios, y por lo que Ellis (...) denomina “la movilización general de posiciones morales y filosóficas” en cualquier momento social particular, habrá siempre definiciones rivales que luchan por imponerse. (COETZEE, 2008, p. 37)

Entre transgressões e tabus, medos e desejos, a dificuldade de definir o que vem a ser tanto a pornografia como o erotismo provém na realidade de barreiras sociais ligadas à sexualidade. Sobre ela, diversas formas de poder se debruçaram, fosse coibindo-a ou incitando-a. Sobre ela também, diversos tipos de representação se fizeram presentes, desafiando definições prévias ou concepções pré-estabelecidas. Tentaremos delimitar o que

vem a ser tanto o erótico quanto o pornográfico, assumindo o risco de adentrar nesse terreno movediço.

Abreu (1996), em trabalho dedicado à observação da produção e do consumo da pornografia e do erotismo em imagens em movimento, define erotismo como derivado de Eros, deus do amor, do desejo sexual em sentido amplo, e sua origem no início do século XX. Contrapõe-no à pornografia, original do grego *pornographos*, que significa literalmente *escritos sobre prostitutas*: tratava-se justamente da escrita a respeito do comércio sexual. Apesar de ambas se referirem à sexualidade, é difícil para o autor achar uma fronteira definitiva entre elas, na medida em que delimitá-la depende não só de questões narrativas, mas antes da recepção das representações e da fronteira entre o admissível e o inadmissível, variável ao longo da história e das sociedades. Entender a origem da fronteira ao sexo – os interditos que lhe estão vinculados – é parte fundamental para a compreensão das nuances entre erotismo e pornografia.

Segundo Bataille (1987), temos que aproximar dois polos aparentemente antagônicos, mas que são ambos objetos de interditos considerados fundamentais pelo autor: de um lado, a morte, e do outro, a reprodução. Tanto a morte como o nascimento de um novo ser estão ligados ao mundo da natureza, do qual a humanidade tenta se afastar. Não é sem motivo que, para o autor, um dos primeiros sinais da organização de povos considerados arcaicos é o respeito aos mortos e seu sepultamento: essa relação morte/vida

(...) pareceu tão necessária que Aristóteles ainda dizia que certos animais, formados espontaneamente na terra ou na água, nasciam da putrefação. O poder de gerar a partir da podridão é uma crença ingênua que responde ao horror misturado com a atração em nós despertados. Essa crença está na base de uma idéia que herdamos da natureza, da natureza ruim, da natureza *que envergonha*: a corrupção resumia esse mundo do qual nos originamos e ao qual retornamos: nessa representação, o horror e a vergonha se ligavam ao mesmo tempo ao nosso nascimento e à nossa morte. (BATAILLE, 1987, p. 53)

A essa natureza que nos envergonha, segundo Bataille, origina-se um profundo sentimento de *náusea*, *aversão*, *repugnância* ou, como queira Coetzee (2008), *ofensa*. Formou-se, com o passar do tempo, uma certa ligação entre a imundície do corpo, de sua putrefação ligada à morte e, posteriormente, da própria sexualidade. O horror que temos aos mortos, para Bataille, é muito próximo daquele que acabamos desenvolvendo pela sensualidade que qualificamos de obscena. Ambas as manifestações acabam, assim, sendo objetos de interditos introduzidos pelo mundo da razão e do trabalho, na tentativa de afastamento da natureza. No tempo delimitado pelo trabalho, suspende-se temporariamente e artificialmente essa violência elementar através de interditos e tabus.

É preciso deixar claro que, para Bataille, esse *não* veemente e remoto proferido pelo ser humano, em que tentava se fechar ao movimento da natureza, tomou diferentes formas de acordo com as sociedades e culturas. Em suas diferentes manifestações, o autor salienta como os interditos não impedem suas transgressões – frequentemente a transgressão é admitida, até mesmo prescrita. Essa aparente ambiguidade é resultante do caráter irracional dos interditos, mesmo que eles tenham sido fundados no mundo da razão e do trabalho:

No começo, uma oposição tranquila à violência não teria sido suficiente para opor os dois mundos: se a oposição não tivesse ela mesma de alguma forma participado da violência, se algum sentimento violento negativo não tivesse tornado a violência horrível ao alcance de todos, a razão sozinha não teria podido definir com bastante autoridade os limites do deslizamento. (...) Tal é a natureza do *tabu*, que torna possível um mundo de calma e da razão, mas é ele próprio, em seu princípio, um terror que não se impõe à inteligência, mas à *sensibilidade*, como a própria violência o faz. (...) Devemos levar em consideração um aspecto irracional dos interditos se quisermos compreender uma indiferença à lógica que não deixa de lhes estar ligada. (BATAILLE, 1987, p. 60)

A “indiferença à lógica” do interdito fica clara, por exemplo, na existência da guerra. Embora o tabu do homicídio seja recorrente, isso não impediu de existirem inúmeras guerras ao longo da história das civilizações. Fica evidente também que estamos falando novamente de uma violência. Entretanto, uma violência exercida por um ser suscetível de razão. Em outras palavras, a guerra é uma violência *organizada*: ela responde ao projeto pensado dos que a dirigem. Está sujeita, além disso, a regras:

Não se trata de liberdade: em *certo momento e bem nesse momento, isto é possível*, tal é o sentido da transgressão. Desde que se cria um primeiro limite, pode-se deflagrar o impulso ilimitado à violência: as barreiras não são simplesmente abertas, pode ser até necessário, no momento da transgressão, afirmar a sua solidez. A preocupação com a regra é às vezes maior na transgressão: pois é mais difícil limitar um tumulto uma vez começado. (BATAILLE, 1987, p. 61)

Restrita, controlada, mas também violenta e explosiva, a *transgressão organizada* forma com o interdito um conjunto que define a vida social. Sua frequência e regularidade não invalida a firmeza intangível do interdito: ao contrário, ela é seu complemento esperado.

Tanto o erotismo quanto a pornografia, em suas diferentes manifestações, são formas de transgressão organizadas. Existem, portanto, apoiados por interditos e regras

sociais referentes à disciplina do sexo em diferentes sociedades.⁶² Daí a posição de Abreu, que atribui tanto ao erotismo quanto à pornografia uma espécie de revelação da sexualidade que não deveria ser exposta. Portadoras de segredos, tão temíveis como atraentes de serem desvendados. O *obsceno* é uma chave fundamental para sua compreensão, cuja terminologia Abreu (1996) encontra na obra do médico e psicólogo Havelock Ellis: “obsceno é 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). Portanto, colocar em cena algo que deveria estar fora dela, através da transgressão às regras sociais, que passa a ser encarada, dessa forma, como elemento estrutural do obsceno.

Transitando entre o permitido e o não-permitido, o tabu e a transgressão, a obscenidade, como salienta Coetzee (2008), não é sinônimo de pornográfico: cenas de evisceração, por exemplo, podem ser consideradas obscenas, mas não pornográficas, por não se referirem diretamente à sexualidade. 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.

La obscenidade tiene una clase particular de impacto en el sujeto ofendido: produce repugnancia, escándalo o asco (aunque, como señala Feinberg, paradójicamente los materiales obscenos pueden ser al mismo tiempo atractivos). (...) Max Scheler señala que detrás del acto obsceno hay un impulso constituyente que busca el sentido de la vergüenza o el pudor de otras personas con el fin de violarlo en beneficio de sus propios fines. (COETZEE, 1996, p. 37-38)

Dessa forma, a obscenidade traz consigo sempre um elemento de ofensa, de escândalo, de rompimento com o pudor e a moralidade. De outro lado, ela fascina e seduz. Essa relação ambígua é, para Bataille, constitutiva da oposição entre o mundo *profano* – o do trabalho e dos interditos – e o mundo *sagrado* – o do desejo e das transgressões - do qual fazem parte as festas, os deuses, as religiões e o sexo. O interdito que designa negativamente a coisa sagrada – no sentido apontado pelo autor - não tem só o poder de nos dar um sentimento de medo e terror, mas também o de fascinação e devoção. Romper as fronteiras sociais é sedutor, nessa linha divisória entre o temor e o desejo.

Como uma das formas de expressão da obscenidade e da transgressão, a pornografia procura a todo instante os interditos e tabus, justamente com o fim de seduzir

⁶² Esses interditos e regras, de acordo com a perspectiva de Foucault (1988), têm por objetivo tornar os corpos dóceis, submetendo-os a um regime disciplinar de discursos, instituições e vigilância, tornando-os funcionais a certas estruturas sociais.

os sujeitos e intensificar os desejos referentes à sexualidade nela representados. Dessa maneira, toda forma de restrição que lhe é imposta – inclusive pela Censura – pode ser apropriada com o fim de intensificar os desejos que ela busca satisfazer. Ao falar sobre a legislação referente à obscenidade, MacKinnon indica que ela na maior parte das vezes tem a mesma temática subjacente que a pornografia:

Desde un punto de vista superficial, ambas involucran la moralidad: normas creadas y transgredidas con el fin de lograr excitación sexual. En realidad, ambas tienen que ver con el poder...Parece esencial para el disfrute excitante de la pornografía que esta, en cierta medida, vaya contra las normas, pero nunca sea verdaderamente inasequible ni verdaderamente ilegítima...La legislación sobre obscenidad contribuye a que la pornografía siga siendo sexy. (FU apud COETZEE, 1996, p. 88)

Assim, a própria legislação que trata diretamente da obscenidade ou da pornografia, limitando-lhes, pode servir como forma de intensificar os desejos que circulam ao redor da sexualidade e sua representação.

As tentativas de limitar e circunscrever a sexualidade no Brasil foram recorrentes, como mostra, por exemplo, Rago (2008) a respeito da prostituição em São Paulo no início do século XX. Foram diversas as tentativas de disciplinar tal atividade, fosse restringindo o comércio do prazer a um espaço determinado da cidade isolado do mundo exterior, limitando os horários em que as prostitutas pobres poderiam aparecer publicamente ou enquadrando a prostituição nos moldes da relação conjugal monogâmica. Para a autora, encarava-se a prostituição como um mal necessário a ser tolerado, controlado e subjugado aos preceitos da razão e da violência policial.

Onívora, faminta, a pornografia se apropria de tudo aquilo que pode para aumentar o desejo sexual – ou a promessa de satisfazê-lo – sejam as leis ou os tabus, respeitando, no caso de sua expressão audiovisual, determinadas convenções e regras criadas por uma indústria que a produz e veicula. É uma forma, portanto, de transgressão organizada. Isso não quer dizer necessariamente que os tabus se percam ou se tornem cada vez mais rarefeitos conforme sejam transgredidos pela pornografia. Ao analisar os entraves judiciais para que *O Amante de lady Chatterley* (*El amante de lady Chatterley*), novela de autoria do escritor britânico David Herbert Lawrence, pudesse ser publicada na íntegra, Coetzee observa:

Según la interpretación que yo le doy, *El amante de lady Chatterley* es un relato sobre la transgresión de fronteras; fronteras sexuales y fronteras sociales sexualizadas. Sus tensiones específicas y su fuerza dramática dependen, por lo tanto, de la viabilidad continuada de los tabúes. El tabú es una condición

necesaria de sua existência. La economía sexual de los amantes, la economía dramática del relato, incluso las ganancias o pérdidas del libro publicado, dependen de la vitalidad de los tabúes. (COETZEE, 1996, p. 81-82)

O que implica dizer que sem os tabus e as regras sociais a serem rompidas as representações da obscenidade, em especial a pornografia, não teriam o impacto e a vitalidade que lhe são típicos. Isso fica claro, como vimos, na posição de Bataille: interdito e transgressão são, na realidade, dois lados de uma mesma moeda.

A pornografia, como veiculadora do obsceno referente à sexualidade, é para Coetzee uma forma de guerra: explosiva, violenta, é capaz de transmitir, em sua qualidade crua e selvagem, a verdade demoníaca do desejo. Abreu destaca como a ela é creditado o pressuposto de ser capaz de provocar os impulsos sexuais de quem as usufrui. Ambos concordam ao afirmar que a pornografia, quando apresenta certo grau de relações sexuais explícitas – especialmente em sua manifestação audiovisual – acaba caindo no vazio, ou antes, a uma negação do próprio desejo. Isso porque o desejo, na realidade, seria da ordem da sugestão e da insinuação, muito mais do que da revelação absurda e escancarada⁶³.

E o que seria, então, o erotismo? Para Bataille, primeiramente o que define o erotismo – aqui entendido de maneira ampla, não apenas como uma simples representação da sexualidade – é uma procura psicológica independente do fim encontrado na reprodução. Uma consequência direta do paradoxo *descontinuidade/continuidade*.

A reprodução, por ser o oposto do erotismo, acaba sendo a chave para sua compreensão – visto que a definição de Bataille delimita o erotismo a partir de sua negação, do que ele *não* é. A reprodução coloca em jogo seres *descontínuos*, ou seja, seres que são distintos entre si, assim como são distintos daqueles que os geraram. Todos os acontecimentos de sua vida – seu nascimento, sofrimento, alegrias e morte – são vividos exclusivamente por ele mesmo, por mais que eles suscitem o interesse de outros. Todo ser vivo, por mais simples e ínfimo que seja, vivencia sua existência no *dentro*, enquanto os outros, que lhe são externos, olham-no unicamente *de fora*. Essa distinção é irredutível e marca a existência de um abismo, uma *descontinuidade* entres os diferentes seres.

Entretanto, a *continuidade* existe em certos momentos da existência dos seres vivos. Para explicar seu argumento, Bataille recorre à reprodução assexuada dos seres mais elementares, em que uma célula divide-se, em um ponto do seu crescimento, em dois

⁶³ Razão pela qual, para Coetzee, a pornografia na contemporaneidade se apresenta de maneira periférica se comparada à publicidade, que tem uma amplitude social maior, entre outros motivos, justamente por saber trabalhar de maneira mais hábil com a insinuação do desejo e do sexo.

núcleos, resultando de um ser dois diferentes e descontínuos. Esse momento de desaparecimento do primeiro ser marca o paradoxo descontinuidade/continuidade:

Somente, em um ponto da reprodução, houve descontinuidade. Há um ponto em que o *um* primitivo transforma-se em *dois*. Desde que há dois, há de novo descontinuidade de cada um dos seres. Mas a passagem implica entre os dois um *instante* de continuidade. O primeiro morre, mas aparece *em sua morte* um instante fundamental de continuidade de dois seres. (BATAILLE, 1987, p. 13-14)

A violência que marca essa passagem – e também integra a utopia do erotismo – não faz parte apenas da reprodução dos seres assexuados: embora em outros termos, Sigmund Freud (2011) argumenta que uma criança apenas consegue distinguir-se do mundo externo a ela uma vez que o seio da mãe lhe seja negado, causando-lhe desprazer e obrigando-a a gritar e chorar para pedir pela mãe ausente. Rompe-se assim com um sentimento de integração – ou, como queira Bataille, *continuidade* - entre criança e o mundo externo, representado pela mãe.

Dessa forma, descontinuidade e continuidade marcam, de diferentes maneiras, a nossa existência, embora a nossa descontinuidade e solidão em relação ao mundo exterior seja muito mais duradoura. Nessa oposição, encontra-se a essência do erotismo. “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida.” (BATAILLE, 1987, p. 15). Simultaneamente, temos o desejo angustiado de fazer durar o máximo possível nossa condição de perecimento e descontinuidade, e mantemos uma obsessão constante de uma continuidade primeira que nos una a outro ser. O desejo erótico é esse desejo de união com as coisas do mundo, do qual uma de suas ramificações é a paixão, vivida como experiência (ou utopia) de uma continuidade entre os seres que estão apaixonados um pelo outro.

Como argumenta Abreu, os conceitos de erotismo e pornografia parecem ser complementares, contidos um no outro. Ao erotismo é deixada uma porta aberta ao sentimento amoroso, embora em situação urgente e extrema. À pornografia se supõe uma capacidade (ainda que limitada) de provocar os desejos sexuais de seus consumidores através da transgressão. Como salienta Sontag:

(...) o erotismo vive sua plenitude no domínio da fantasia e se realiza plenamente no terreno da ficção. O exagero pornográfico, por vezes, prenuncia o erótico, e talvez seja melhor compreendido se referido ao universo da imaginação, onde o excesso pode se constituir na essência de sua mensagem. (SONTAG, 1987 apud ABREU, 1996, p. 20)

Esse excesso da pornografia parece bastante próximo à violência da natureza descrita por Bataille, o que tende, enfim, a aproximar novamente esses dois conceitos à transgressão organizada aos interditos e tabus relacionados ao sexo.

Por procurar transgredir a moral, a pornografia é sua inimiga e aliada por excelência. Inimiga porque procura transgredi-la; aliada porque sem a moral e o tabu não teria como provocar seus consumidores, seduzi-los através da exposição dos corpos. E como as fronteiras entre pornografia e erotismo nunca são precisas, ambas as manifestações da sexualidade acabam sendo controversas e tencionando os limites sociais. Nesse espaço conflituoso entre o tabu e sua transgressão, a pornografia e, em certa escala, o erotismo, atuam justamente contra as representações que respeitam a família e os denominados “bons costumes”.

3.2 O sexo como objeto de saber

Entretanto, não foi só através das transgressões organizadas e das interdições que o poder se manifestou sobre o sexo na história do Ocidente. Ele atuou também como produtor seja do desejo ou do conhecimento. É o que indica Michel Foucault (1979), no que denomina de aspectos *positivos* do poder:

Pois se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalcamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível de desejo – como se começa a conhecer – e também a nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz. (FOUCAULT, 1979, p. 148)

O que implica, segundo o autor, não só em estudar um saber útil ao exercício do poder, como o da psiquiatria, mas também em pensá-lo como uma *relação de força*, procedimentos estratégicos desenvolvidos em uma luta entre adversários, em uma espécie de jogo pela dominação. É o que aconteceu com o caso da vigilância sobre os corpos nas sociedades ocidentais: diante do perigo da masturbação, cujo princípio data do século XVIII na Europa, instaurou-se uma perseguição dos corpos e uma constante vigilância sobre a sexualidade das crianças. Entretanto, essa mesma sexualidade vigiada produzia ao mesmo tempo a intensificação do desejo de cada indivíduo por seu próprio corpo. Diante desse contexto:

O corpo se tornou aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as instâncias de controle. A revolta do corpo sexual é o contra-efeito desta ofensiva. Como é que o poder responde? Através de uma exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos... Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: “Fique nu, mas seja magro, bonito, bronzado!”. A cada movimento de um dos dois adversários corresponde o movimento do outro. (FOUCAULT, 1979, p. 147)

Temos em Foucault uma concepção de poder que não o entende como meramente repressivo, nem tampouco estático, mas em constante relação de força com seus adversários: mais do que ser da posse de alguém, ele é exercido de forma contínua e instável, não apenas pelo Estado, mas em sua própria *capilaridade*, na extensão do corpo social como um todo.

Não se trata, entretanto, de dizer que a dimensão do poder referente à lei seja inexistente. Toda essa ordem da mutilação e da polaridade lícito/ilícito, sobre o qual os interditos e os tabus se apoiam pertence a uma concepção de poder denominada por Foucault (1988) de *jurídico-discursiva*, baseada em um modelo essencialmente jurídico, centrado no enunciado da lei e no funcionamento da interdição. A esse poder corresponderia um *dispositivo de aliança*, um sistema de matrimônio, fixação e desenvolvimento dos parentescos, transmissão dos bens e dos nomes, que teria como símbolo o sangue, tanto no que representa para a hereditariedade e reprodução como para a violência e a repressão.⁶⁴

Dentro desse dispositivo, estrutura-se um sistema de regras a respeito do permitido e do não permitido; o que se torna pertinente de ser preservado é o vínculo entre parceiros com *status* definido; todos os mecanismos de controle se voltam para a transmissão das riquezas e o momento decisivo da reprodução. As relações sexuais que fugirem desse objetivo último, portanto, tornam-se ilegítimas. Foucault indica como a concepção *jurídico-discursiva* entende que os efeitos do poder sobre o sexo seriam distribuídos do mesmo modo em todos os níveis, tanto em suas decisões mais globais como em suas intervenções capilares e individualizadas; e que, sobretudo, ele agiria unicamente sob um viés negativo e repressivo sobre o sexo, condenando-o tanto à inexistência como ao silêncio. Daí que falar sobre ele, retirá-lo de seu aprisionamento incondicional, acabou sendo tarefa de toda uma corrente discursiva, capaz de ver nesse ato uma forma de

⁶⁴ Segundo Agamben (2009), o *dispositivo* de Foucault se trata de uma rede que se estabelece entre discursos, instituições, leis, edifícios, proposições filosóficas e outros elementos linguísticos e não-linguísticos. Resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber, além de estar inserido em estratégias de objetivos concretos.

resistência e articulação política.

Entretanto, essa concepção não explica o interesse minucioso da Igreja em saber, através da confissão, os detalhes da vida sexual de seus fiéis. Nem mesmo os múltiplos espaços e ritos, tanto em instituições psiquiátricas como escolares, em que se permitia falar do sexo em demasia – a sala de aula, o dormitório, a visita ou a consulta. Foucault critica a concepção *jurídico-discursiva*, chegando a incluir a própria discussão sobre o sexo dentro de uma mesma forma de poder que fez dele um objeto de recorrente incitação. Antes de ser condenado a uma forma *negativa* de poder, o sexo teria virado objeto de incitação crescente.

Essa incitação discursiva do sexo já pode ser vislumbrada a partir da evolução da pastoral católica e do sacramento da confissão, no século XVI. Junto com o policiamento da linguagem e o pudor das palavras, a confissão anual passou a ter seu ritmo acelerado, impondo regras cada vez mais meticulosas no exame de si mesmo. Grande parte das penitências passa a se concentrar nos pecados da carne, em todas as suas manifestações possíveis: pensamentos, desejos, imaginações voluptuosas, deleites. Todos esses elementos devem entrar, e em detalhe, no jogo da confissão. Segundo essa nova maneira de se confessar, a tendência é fazer da carne a fonte de todos os pecados, deslocando o momento mais importante do relato do ato em si para a inquietação do desejo. Diante dessa inquietação que atinge a todos, frequentemente de difícil formulação, incitou-se a formulação de uma vigília eterna sobre si mesmo. Procurando dessa forma formular, a partir do desejo, em suas mais finas ramificações, um discurso para si mesmo e para o confessor, que passaria a assumir diferentes papéis com o passar dos séculos: do padre ao pedagogo e ao psiquiatra. Como descreve Segneri, em trecho transcrito por Foucault:

Examinai, portanto, diligentemente, todas as faculdades de vossa alma, a memória, o entendimento, a vontade. Examinai, também, com exatidão todos os vossos sentidos... Examinai, ainda, todos os vossos pensamentos, todas as vossas palavras e todas as vossas ações. Examinai, mesmo, até os vossos sonhos para saber se, acordados não lhes teríeis dado o vosso consentimento... Enfim, não creiais que nessa matéria tão melindrosa e tão perigosa, exista qualquer coisa de pequeno e de leve. (FOUCAULT, 1988, p. 25-26)

Objetivava-se, dessa maneira, produzir efeitos específicos sobre o desejo: efeitos de domínio e de desinteresse, de um lado, mas também de reconversão espiritual, de retorno a Deus – retorno esse possibilitado pelo caminho da confissão.

Essa mesma técnica foi apoiada e relançada por outros mecanismos de poder que fizeram do discurso sobre o sexo um elemento fundamental para seu próprio

funcionamento. Foi assim que se principiou, a partir do século XVIII, uma forma de análise meticulosa da sexualidade, classificando-a, especificando-a, contabilizando-a. Era preciso compreendê-la, inseri-la no campo da racionalidade, superando a barreira entre o lícito e o ilícito, o permitido e o ofensivo. Os discursos sobre o sexo, portanto, estiveram inseridos não só nos circuitos “ilícitos” e clandestinos, mas também no próprio campo de exercício do poder oficial. Uma incitação institucional a falar do sexo e cada vez mais dele; obstinação das instâncias do poder de ouvi-lo falar ele próprio e de lhe acumular um saber externo, em forma de articulação explícita, concentrada no detalhe infinitamente acumulado. Cruzam-se, dessa maneira, um elemento próprio do campo da biologia e da procriação com o desenvolvimento de múltiplas instituições e instâncias de poder, algumas vezes articuladas entre si, reforçando-se mutuamente, outras vezes discordantes e de objetivos múltiplos. Isso acontece especialmente a partir do século XVIII, quando surge o problema fundamental da “população”:

Os governos percebem que não têm que lidar simplesmente com sujeitos, nem mesmo com um “povo”, porém com uma “população”, com seus fenômenos específicos e suas variáveis próprias: natalidade, morbidade, esperança de vida, fecundidade, estado de saúde, incidência das doenças, forma de alimentação e de *habitat*. Todas essas variáveis situam-se no ponto de intersecção entre os movimentos próprios à vida e os efeitos particulares das instituições (...) No cerne deste problema econômico e político da população: o sexo; é necessário analisar a taxa de natalidade, a idade do casamento, os nascimentos legítimos e ilegítimos, a precocidade e a frequência das relações sexuais, a maneira de torná-las fecunda ou estéreis, o efeito do celibato ou das interdições, a incidência das práticas contraceptivas (...) (FOUCAULT, 1988, p. 31-32)

O sexo virou, assim, questão de polícia – no sentido de majorar ordenadamente as forças coletivas e individuais, para o bem do Estado e de todos os seus participantes, por meio do conhecimento elaborado a respeito de suas diferentes manifestações. Há uma crescente necessidade de regulá-lo por meio de discursos públicos e úteis e não pelo rigor de uma simples interdição. Dentro desse contexto, de um sexo pretensamente administrado, ele se torna objeto de disputa entre os cidadãos e o uso que dele fazem, e o Estado, que pretende geri-lo a partir de demandas convenientes a seu próprio exercício. Assim, nesse jogo de tensão e controle – ao mesmo tempo, de mútua necessidade, dos cidadãos para com o Estado e do Estado para com os cidadãos - toda uma teia de análises, procedimentos e saberes é tecida.

Se a Igreja na Idade Média centralizou, a partir do tema da carne e da confissão, esse mecanismo de poder de incitação contínua, no decorrer dos séculos tal mecanismo foi decomposto e disperso em uma explosão de discursos de diferentes procedências: a

biologia, a medicina, a psiquiatria, a psicologia, a moral, a demografia, a crítica política, o direito, todos se preocuparam, em maior ou menor grau, com a questão sexual, constituindo essa gama dispersa e diversa de aparelhos para dele falar, para fazê-lo falar, para escutar, transcrever e redistribuir o que dele se diz.

Valorizando-o como o segredo a ser perpetuamente dito e, de certa forma, obscurecido, esses mecanismos procuravam no detalhe, no caráter minúsculo, nos pequenos atentados, explicações amplas e informações a serem registradas e codificadas. Caso flagrante da justiça penal, que a partir da metade do século XIX se abriu a analisar os pequenos atentados, ultrajes minúsculos, perversões sem importância, construindo toda uma série de controles sociais que filtram a sexualidade dos casais, dos pais e dos filhos, dos adolescentes perigosos e em perigo – assinalando perigos em toda parte, acumulando relatórios, protegendo, separando, prevenindo, despertando atenções, organizando tratamentos os mais diversos.

Durante muito tempo, e sob diversas formas, o Ocidente se tornou uma sociedade paranóica em registrar e organizar, dessa maneira, o sexo falante, que deve a todo instante estar sob o controle de um saber formulado a partir de relações de poder. Nas palavras de Foucault:

O essencial é bem isso: que o homem ocidental há três séculos tenha permanecido atado a essa tarefa que consiste em dizer tudo sobre seu sexo; que, a partir da época clássica, tenha havido uma majoração constante e uma valorização cada vez maior do discurso sobre o sexo; e que se tenha esperado, desse discurso, cuidadosamente analítico, efeitos múltiplos de deslocamento, de intensificação, de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo. (FOUCAULT, 1988, p. 29)

Dentro desse panorama, o pudor, o silêncio e a censura são questionados pelo autor: aquilo que se recusa a dizer ou a discrição exigida por certos locutores não é a face oposta de uma fronteira rigorosa, mas elementos que funcionam em relação a coisas ditas de forma explícita, dentro de estratégias complexas e de conjunto. Nesse caminho, Foucault afirma:

Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de discrição é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos. (FOUCAULT, 1988, p. 34-35)

Todas as múltiplas técnicas de poder desenvolvidas ao longo dos séculos, e que

fazem parte fundamentalmente de uma estratégia de incitação ao sexo, são expressivas de um *bio-poder*, preocupado com o gerenciamento de uma população que não sobrevivia à violência da natureza, encarnada sob o signo da morte e das epidemias, mas que se expandia progressivamente, especialmente após o desenvolvimento econômico e agrícola do século XVIII, com o aumento da produtividade e dos recursos ainda mais rapidamente do que o crescimento demográfico por ele favorecido. Em nome de uma *bio-política*, desenvolveram-se tanto disciplinas diversas dos corpos, em instituições como o Exército e a escola, como técnicas de regulações da população como a demografia, a estimativa da relação entre recursos e habitantes, a tabulação das riquezas e de sua circulação, das vidas com sua duração provável. Entre pais e filhos, professores e alunos, médicos e pacientes, o sexo passou a se constituir em um elemento denso de lutas e disputas. A esse *bio-poder*, Foucault inclusive credita a concepção de nossa ideia de sexualidade, disseminada por diversos meios, submetida ao jogo do excesso e da deficiência, da ausência e da presença, da finalidade e do sentido, do real e do prazer. Nesse caminho o sexo se tornou a chave para o autoconhecimento, para a busca da identidade. Tão importante, que inclusive os próprios focos de resistência aos poderes constituídos se apropriaram dessa concepção para propor outras formas de representações e de condutas.

Portanto, se o *dispositivo de aliança* foi a resposta de um poder estruturado em um sistema de regras sobre o sexo, Foucault salienta como ele perdeu importância à medida que os processos econômicos e as estruturas políticas passaram a não mais encontrar nele um instrumento adequado ou um suporte eficiente. De forma complementar e paralela, as sociedades ocidentais modernas inventaram e instalaram um *dispositivo de sexualidade*, preocupado com as sensações dos corpos, a qualidade dos prazeres e a natureza das impressões, em detrimento do vínculo entre parceiros. Como sua razão de ser, seu principal objetivo é a acumulação de um saber, sua proliferação, inovação, anexação e, ao mesmo tempo, a penetração detalhada e minuciosa nos corpos e o controle das populações. A Igreja, a pedagogia, o direito e a medicina fizeram parte desse dispositivo, sob diferentes formas e estratégias.

Não se trata de dizer que esse *dispositivo de aliança* se tornou inútil ou desapareceu completamente. Na realidade, ambos os dispositivos coexistiram por muito tempo, muitas vezes apoiando-se mutuamente. Mas a tendência de todo esse processo de incitação secular ao sexo é o de diminuir sua importância dentro de estratégias mais globais.

Evidentemente, não se pode desconsiderar o fato de que, em um regime ditatorial

como o que se instaurou após o golpe de 1964 no Brasil, há um elemento de imposição, de sangue, de violência – uma violência que não é a mesma de Bataille, mas que de qualquer forma se faz presente de maneira intensa – a violência entre os homens, em disputa por defender seus pontos de vista e suas posições no intrincado jogo de poder que procura excluir ou ocultar tudo aquilo que é divergente e crítico. Entretanto, não se pode deixar de considerar a existência de um dispositivo tão complexo como o de sexualidade, nem as diferentes maneiras através das quais o poder lidou com a sexualidade ao longo da história do Ocidente.

3.3 A dominação masculina

Um último ponto ainda a ser considerado, quando se fala a respeito do cruzamento entre a sexualidade e o poder, é a presença de uma divisão e hierarquia sexual que privilegia claramente os homens em detrimento das mulheres e permeia a sociedade ocidental. A certas estruturas objetivas e sociais de desigualdade, entram em concordância outras estruturas, cognitivas, que moldam nossa maneira de ver, pensar e agir no mundo. Essa associação é o que garante, para o sociólogo Pierre Bourdieu (2011), a naturalização de uma divisão arbitrária:

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de percepção, de pensamento e de ação. (...) É a concordância entre as estruturas objetivas e as estruturas cognitivas, entre a conformação do ser e as formas do conhecer, entre o curso do mundo e as expectativas a esse respeito, que torna possível esta referência ao mundo que Husserl descrevia com o nome de “atitude natural”, ou de “experiência dóxica” (...) Essa experiência apreende o mundo social e suas arbitrárias divisões, a começar pela divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes, e adquire, assim, todo um reconhecimento de legitimação. (BOURDIEU, 2011, p. 17)

Legitimação essa capaz de inserir a divisão entre o masculino e o feminino em um sistema simbólico de oposições homólogas – “alto/baixo, em cima/embaixo, na frente/atrás, direita/esquerda, reto/curvo (e falso), seco/úmido, duro/mole, temperado/insosso, claro/escuro, fora (público)/dentro (privado)” (BOURDIEU, 2011, p. 16) – reforçando certos traços distintivos que estariam inseridos nos corpos dos indivíduos e seriam confirmados pelo próprio curso do mundo. Trata-se de uma *construção social* dos

corpos, capaz de inverter a relação entre causas e efeitos e tornar a diferença entre os corpos biológicos em fundamento objetivo da diferença entre os gêneros, escamoteando que se trata fundamentalmente do inverso: “a força particular da sociodicéia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada.” (BOURDIEU, 2011, p. 33)

É importante dizer que tal construção, para o sociólogo, não é na maior parte das vezes ensinada por cálculos conscientes a partir de posições estabelecidas, ou por uma pedagogia explícita das diferenças e desigualdades. No mais das vezes, as estruturas de dominação masculinas são o efeito de um trabalho incessante e contínuo, tanto dos dominantes como dos (as) dominados (as), capazes de reproduzi-las não só através de agentes específicos, como também de instituições como a família, a Igreja, a Escola e o Estado.

Sempre de existência *relacional*, ambos os gêneros são construídos um em oposição ao outro, tendo como base a *honra* ou a *virilidade* supostamente característicos do homem, assinalando para este desde lugares superiores na divisão do trabalho até certas posturas corporais mais eretas e firmes. Às mulheres, consideradas objetos de uma economia de trocas simbólicas entre homens que tem como centro o mercado matrimonial, cabe o papel de contribuir para a manutenção ou o crescimento do capital simbólico em poder dos homens.

A elas competiria, assim, o espaço do privado, em oposição ao espaço público dos homens, submetidas a uma espécie de confinamento simbólico presente em sua própria vestimenta:

Essa espécie de *confinamento* simbólico é praticamente assegurado por suas roupas (o que é algo mais evidente ainda em épocas mais antigas) e tem por efeito não só dissimular o corpo, chamá-lo continuamente à ordem (tendo a saia uma função semelhante à sotaina dos padres) sem precisar de nada para prescrever ou proibir explicitamente (“minha mãe nunca me disse para não ficar de pernas abertas”): ora com algo que limita de certo modo os movimentos, como os saltos altos ou a bolsa que ocupa permanentemente as mãos, e sobretudo a saia que impede ou desencoraja alguns tipos de atividades (a corrida, algumas formas de se sentar etc) (...) (BOURDIEU, 2011, p. 39)

Essas diferenças construídas entre os gêneros não só se encontram infiltradas e circunscritas nos corpos e nos diferentes regimes de disciplina que se exercem sobre eles, mas também nas diferentes concepções de sexualidade majoritárias que existem entre

homens e mulheres. À virilidade masculina caberia a lógica da proeza e do que traz honra, encarando o ato sexual a partir da conquista, da “posse”, da penetração e do orgasmo – tanto o próprio como o da parceira. Às mulheres, ao contrário, caberia uma concepção de sexualidade como uma experiência íntima e afetiva, não ligada necessariamente à penetração, mas a uma série de atividades diferentes – tocar, falar, acariciar, abraçar e assim por diante.

Entretanto, Bourdieu observa como essas tendências são tão difusamente produzidas e reproduzidas em termos sociais que a violência simbólica que engendram de maneira tão duradoura não pode ser vencida apenas pelas armas da vontade consciente. Caberia, para tanto, uma “transformação radical das condições sociais de produção das tendências que levam os dominados a adotar, sobre os dominantes e sobre si mesmos, o próprio ponto de vista dos dominantes” (BOURDIEU, 2011, p. 54), interiorizadas, inclusive, em algumas das formas de resistência que as mulheres desenharam ao longo da história contra os homens.

Cabe ainda ressaltar um ponto importante, e que diz respeito à honra masculina, valor que hierarquiza as posições de gênero. Para Bourdieu, ela não só traz vantagens para os homens, mas também os aprisiona:

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade. Na medida em que ele tem como sujeito, de fato, um coletivo – a linhagem ou a casa –, que está, por sua vez, submetido às exigências imanentes à ordem simbólica, o ponto de honra se mostra, na realidade, como um ideal, ou melhor, como um sistema de exigências que está votado a se tornar, em mais de um caso, inacessível. A *virilidade*, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo, uma *carga*. (BOURDIEU, 2011, p. 64)

É dentro dessa perspectiva que se vê grande parte das relações de gênero recorrentes na comédia erótica: representações que valorizam o *paquera*, homem viril que teria no ato da *conquista* o fundamento de sua diferenciação em relação às mulheres e aos outros homens. Ao mesmo tempo que virtude, a boa conduta do paquera também seria uma prisão: sua virilidade é sempre colocada à prova, e suas atitudes sempre julgadas no sentido de reforça-la, não cabendo a liberdade de assumir outras posturas dentro da trama.

3.4 O cinema da Boca do Lixo: entre o erotismo e a pornografia

Dentro da grande categoria da *transgressão organizada*, *erotismo*, *pornografia* e *obscenidade* apresentam-se como o complemento esperado aos interditos e tabus sobre o corpo e a sexualidade, disciplinados por diversos mecanismos de poder-saber, entre os quais a Censura. Com relação à obscenidade, pode ser encontrada em muitos filmes díspares, sempre colocando em cena um elemento de rompimento com o pudor, a moralidade e os tabus. Assim, pode-se ver em *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Salò ou 120 dias de Sodoma, Pier Paolo Pasolini, 1975) cenas de coprofagia e violência física; em *Cannibal Holocaust* (Holocausto Canibal, Ruggero Deodato, 1980) cenas de mortes reais de animais e violência sexual; em *Irréversible* (Irreversível, Gasper Noé, 2003), um estupro apresentado na íntegra e sem cortes pela câmera.

A pornografia, nos termos abordados neste trabalho, é um veículo do obsceno ligado à sexualidade. Pode ser encontrada nos *Stag Films* e nos filmes pornô em geral, especialmente aqueles que apresentem, por exemplo, cenas de zoofilia⁶⁵. O sexo e a sexualidade são seu espaço privilegiado. Neles é a provocação e a excitação que estão em pauta, muito mais que a busca de uma união com os seres do mundo, constitutivos do erotismo tal como definido de forma ampla por Bataille e encontrado de maneira vasta na história do cinema. Em sua vertente ligada à sexualidade, o erotismo procura antes a sedução do que a provocação; a paixão, do que o rompimento com o pudor; o sexo aceitável, do que o inaceitável em termos sociais.⁶⁶ Há neles um certo culto ao corpo e ao sexo, embora se diferenciem na provocação ou não aos interditos ligados à sexualidade.

Os filmes da Boca do Lixo estão no meio do caminho entre o erótico e o pornográfico: se por um lado apresentam um elemento provocativo aos tabus referentes à sexualidade, também apresentam ocasionalmente a paixão, o amor e a sedução através do corpo velado das atrizes, respeitando certos interditos sociais. Seus personagens buscam, de uma maneira ou de outra, a continuidade entre os seres – do homem com a mulher, quando ele resolve ter um relacionamento sério com ela ao final da trama, ou de homens com outros homens, uma vez que o *paquera* e outras personagens desse cinema buscam

⁶⁵ Caso de filmes da Boca do Lixo não abordados neste trabalho e que pertencem ao ciclo de produções de sexo explícito, como *Emoções Sexuais de um Cavalo* (Sady Baby, 1986), *Meu Marido*, *Meu Cavalo* (Juan Bajon, 1986) e *A Mulher do Touro* (Sady Baby, 1986).

⁶⁶ Alguns exemplos podem ser vistos em *L'Ultimo Tango a Parigi* (Último Tango em Paris, 1972), filme em que, apesar de haver um certo grau de provocação social, a paixão de Paul por Jeanne acaba sendo o componente central que o levando à morte; ou *O império dos sentidos*, de Nagisa Oshima (1976), que também tem como elemento central a paixão do casal principal, apesar de apresentar cenas de sexo explícito.

legitimar-se (mostrando sua superioridade na conquista) para os outros homens da trama. Mas é importante notar que existiam também pequenas transgressões nos diferentes gêneros de filmes da Boca do Lixo, como as piadas de duplo sentido, no caso das comédias eróticas, e a exposição do corpo feminino, quando avançava em termos sancionados pelo Estado.

Trevisan deixa claro como esse tom de provocação de grande parte dos filmes, presente especialmente nos títulos, poderia ser apenas um fachada para um conteúdo moralista:

João Silvério Trevisan: (...) a pornochanchada tinha mais ou menos uma fórmula, que era uma fórmula comercial. Antes de mais nada, a bilheteria. Você visava a bilheteria, através de algum tipo de escândalo, de algum tipo de sensacionalismo relacionado com os costumes, com costumes da época. (...) Então era como se a pornochanchada fosse mais um pacote do que o conteúdo. Muitas vezes, os produtores injetavam em um filme que eles estavam fazendo, depois, uma cena mais quente, mais apimentada. Ou então faziam o seguinte, o que era muito comum: vendiam para os distribuidores um título. E esse título era sensacionalista, porque eles achavam que o título era importantíssimo. Depois que as pessoas estivessem no cinema, não importava se elas gostassem ou não, o importante é que elas tivessem entrado. E o chamariz é o título. E o título era sempre retumbante: não politicamente retumbante, não culturalmente retumbante, era retumbante do ponto de vista de sexo. Tinha que provocar algum tipo de susto, ou algum tipo de surpresa ou novidade, do ponto de vista da sexualidade. Mas era pura embromação (...). Era uma coisa que estava programada para não voluntar ao moralismo das plateias.

Pornográficos nos títulos, os filmes da Boca do Lixo, em seus mais diferentes gêneros, poderiam assim conter elementos ligados ao erotismo, como a paixão e o amor entre as personagens, ainda que sob um viés moralista. Evidentemente, essas categorias flutuam conforme a produção analisada – como foi enfatizado no primeiro capítulo, a Boca do Lixo lançava não somente comédias eróticas, mas filmes pertencentes ao terror, ao drama, ao policial e outros gêneros cinematográficos.

Assim, filmes como *Escola Penal de Meninas Violentadas* (Antonio Meliande, 1977) podem ser considerados pornográficos, mesmo que sem a presença de cenas de sexo explícito, por apresentar imagens provocativas – como quando uma das personagens come ração destinada aos porcos em represália ao seu mau comportamento – e pela trama mais parecer um pretexto para a exploração do sexo. O mesmo não pode ser dito de *Amadas e Violentadas* (1976), filme policial em que David Cardoso se apaixona e casa com Marina, uma jovem foragida de um orfanato.

Esses são alguns dos fundamentos a partir dos quais será pensado o problema desta

pesquisa: *por que a Censura tolerou a produção fílmica da Boca do Lixo?*

Referências Bibliográficas

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

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

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

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

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

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LOPES, Maria Immacolata V. *Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Loyola, 1999.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Capítulo 4

Censura: do período colonial à ditadura militar (1964-1985)

A seguir, o foco será na censura, entendida como um fenômeno amplo e complexo, que atravessa os indivíduos, as culturas, as ideologias e as relações de poder, cujo exercício pelo Estado é apenas uma de suas possíveis manifestações. Parte-se do pressuposto de que, para compreender o fenômeno do cinema paulista e sua relação com a Censura, é necessário descortina-la, conceituá-la, entendendo sua dimensão cultural e política.⁶⁷ A seguir, será abordada a implementação da censura no Brasil de um ponto de vista histórico, começando do período colonial, atravessando a monarquia e chegando ao século XX, culminando com a ditadura militar e o fim de sua institucionalização com a eleição indireta de Tancredo Neves para a Presidência da República em 1985. Nessa última parte, será dada prioridade ao estudo da repressão às expressões cinematográficas.

4.1 Censura, cultura e ideologia

“Já disse aqui mesmo que a censura é burra. Além de burra, é inconstitucional.”⁶⁸ Essa frase, retirada de uma reportagem publicada em julho de 2008, revela não só a inconstitucionalidade da censura estatal – extinguida pela constituição de 1988 – mas também um certo senso comum de que a Censura, em todas as suas manifestações, tinha argumentos limitados. Outros endossam essa versão, como o dramaturgo Lauro César Muniz:

A censura era canhestra, mesquinha, burra. Como dialogar com as toupeiras que tinham o poder de impedir nossa livre expressão? Não tinham argumentos objetivos, lógicos, nem de tipo nenhum. Era: ‘isso não pode mesmo’, ‘nosso regime tem uma clareza do que é nocivo para o público’... Tive trabalhos inteiros censurados. E muitas cenas de novelas cortadas: briga entre casais, sugestão de sexo entre personagens não casados e sequências julgadas politicamente indesejáveis.⁶⁹

⁶⁷ Será aproveitado para tanto um relatório do grupo de pesquisa Arquivo Miroel Silveira, hoje denominado OBCOM (Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura), cujo objetivo principal é o de, através de uma abordagem multidisciplinar e contando com a colaboração de pesquisadores em diversos níveis (iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doutorado), promover discussões e pesquisas sobre o cerceamento às manifestações artísticas e aos meios de comunicação, especialmente na contemporaneidade.

⁶⁸ Retirado de http://observatoriodaimprensa.com.br/news/view/censura_burra. Acesso em 04/07/2012.

⁶⁹ Retirado de <http://guiadoestudante.abril.com.br/estudar/historia/censura-novelas-voce-nao-viu-tv-434615.shtml>. Acesso em 04/07/2012.

Essa limitação e arbitrariedade certamente são corroboradas por alguns fatos que revelavam o desconhecimento dos censores, caso de um citado por Simões (1999) de que a polícia havia anunciado, alguns meses após a tomada do poder pelos militares em 1964, a procura de Sófocles, dramaturgo que viveu na Grécia antes de Cristo, autor de um texto encenado em Porto Alegre. Outros argumentam, entretanto, que a limitação dos censores não impediu a Censura de ser um mecanismo de poder eficiente e organizado, caso de Souza Pinto, em entrevista concedida para esta pesquisa: “a minha tese era que a censura brasileira nunca foi burra, ela nunca foi estúpida, ela era política. Ela tinha um fim político claro de trabalhar para o governo que ela servia.” Gomes (2008) também enfatiza a complexidade da Censura, enquanto relata seu primeiro contato com os documentos do Arquivo Miroel Silveira:

Tratava-se da peça *Feitiço*, de Oduvaldo Viana, com censura em 1942, e do trecho “Senão, teremos o paliativo brasileiro do desquite”. Fiquei fascinada porque não ocorria, como era de se esperar, a rasura da palavra desquite, mas de todo o entorno de sua possível compreensão, compreensão que remete à cultura da época, às leis e aos ditames sociais vigentes. Ou seja, a censura, que poderia ter um caráter pontual, se mostra, neste trecho com nitidez, como um processo muito mais sofisticado. Nele, o jogo de forças pela preservação de visões convenientes ao poder que se quer manter opera, em sua ação e efeito, sobre um raio extenso que comporta tanto plataformas culturais quanto condições sócio-históricopolíticas. (GOMES, 2008, p. 13)

A censura esteve presente durante séculos no Brasil, vigiando as expressões artísticas e os meios de comunicação, sob diferentes formas e contextos históricos. Ela é, sobretudo, a instância terminal de um fenômeno muito mais complexo do que um mecanismo de poder exercido exclusivamente pelo Estado: a extensão da censura atravessa os indivíduos e as culturas. Podemos, em um primeiro momento, entendê-la simplesmente como um *ato de interdição à livre expressão* (GRUPO DE PESQUISA ARQUIVO MIROEL SILVEIRA, 2009). Posteriormente, observaremos como esse conceito se torna mais complexo, mas por ora ele nos é suficiente para entender como o veto à liberdade plena de expressão se constitui em um dos elementos intrínsecos da vida coletiva e social. Clarificar essa relação exige a abordagem de um aspecto fundamental da cultura humana: a relação dialética entre a subjetividade e a cultura.

Com relação à cultura, é importante deixar claro que partimos do que Raymond Williams expôs em *The Long Revolution*, em que o termo se relaciona

à soma das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão sentido e refletem as suas experiências comuns. (...) o dar e tomar significados e o lento desenvolvimento dos significados comuns; isto é, uma cultura comum: a 'cultura', neste sentido especial, 'é ordinária'. (WILLIAMS, 1965 apud HALL, 2003, p. 126-127)

Ela está, portanto, no dia a dia, um ambiente de ação coletiva com o qual interagimos, colhendo significados para o mundo e também nos apropriando de outros, modificando-os a partir de nossos desejos, aspirações e objetivos individuais. Esse duplo movimento de entrada e saída da cultura só é possível porque a subjetividade, sendo parte intrínseca de nossa relação com outros seres, é também o que nos diferencia das demais pessoas. É nesse vai e vem, fazendo parte da cultura e distanciando-se dela simultaneamente, que o homem se vê na relação dialética entre a cultura e sua subjetividade.

É nesse sentido que, como afirma Carlo Ginzburg, “a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um.” (GINZBURG, 1987, p.27) Pois fora dessa jaula, não há nada a não ser o isolamento e a ausência de comunicação. Coetzee (2008) também colabora com essa discussão, na medida em que entende a vida como um teatro, em que todos têm um papel a representar como atores.

Cierta clase de actor, al reconocer que está en una obra, seguirá actuando a pesar de todo; otra clase de actor, escandalizado de descubrir que está participando en una ilusión, tratará de irse del escenario y de la obra. El segundo actor se equivoca. Se equivoca porque fuera del teatro no hay nada, ninguna vida alternativa a la que uno pueda incorporarse. El espectáculo es, por así decirlo, el único que hay en cartelera. (COETZEE, 2008, p. 31)

Os limites impostos pela jaula flexível que é a cultura não só fornecem nossos papéis no espetáculo da vida, mas exercem um grau de influência tão grande que não nos damos conta de como eles participam mesmo das pequenas percepções que temos do mundo e dos momentos mais banais de nossa rotina diária. São os estereótipos, que Lippmann (1972) define como fundamentais para a aquisição de significados e para a compreensão daquilo que não nos é familiar. Diante do borrão difuso que é uma situação nova e inesperada, precisamos introduzir tanto critérios de precisão e distinção como de consistência e estabilidade para distinguirmos minimamente os elementos que compõem esse todo homogêneo e confuso. Lippmann afirma ainda que, na maior parte das vezes, primeiro definimos, para depois vemos. E que tendemos a perceber o que colhemos na forma estereotipada pela nossa cultura, seja através dos meios de comunicação de massa ou de nosso círculo de convivências.

Mas é importante também entendermos que, para além de sua manifestação na relação conflituosa entre a subjetividade e a cultura, a censura também é resultado de conflitos oriundos de desigualdades sociais. É a partir daí que teóricos, como Lévy Strauss, percebem a cultura como um sistema de trocas simbólicas no interior de uma totalidade social dividida. Uma das metáforas que o antropólogo usa para explicitar a forma como os homens estabelecem relações entre si e como negociam posições é o jogo de cartas:

De início, o homem é semelhante a um jogador, que toma nas mãos, quando se senta à mesa, cartas que não inventou, já que o jogo de cartas é um dado da história e da civilização. Em segundo lugar, cada repartição de cartas resulta de uma distribuição contingente entre os jogadores e se faz sem que eles o percebam. Há mãos aceitas passivamente, mas que cada sociedade, como cada jogador, interpreta nos termos de vários sistemas, que podem ser comuns ou particulares: regras de um jogo ou regras de uma tática. E é bem sabido que, com a mesma mão, jogadores diferentes não farão a mesma partida, se bem que não possam, constrangidos também pelas regras, com outra qualquer, fazer qualquer partida. (LÉVY-STRAUSS, 1970 apud GRUPO DE PESQUISA ARQUIVO MIROEL SILVEIRA, 2009, p.9)

Esse constrangimento é precisamente uma forma de censura, na medida em que impossibilita a plena expressão de ideias, sentimentos e valores de uma subjetividade não adequada às *regras do jogo*. Regras de diferentes procedências, como são, por exemplo, os interditos e tabus em relação à morte e ao sexo, na tentativa do homem de afastar a violência da natureza a partir de critérios oriundos do mundo da razão e do trabalho. Para que essas regras tenham sentido e se perpetuem por diferentes gerações, entra em cena a *ideologia*, tal como proposta por Ricoeur (1977 apud BRANDÃO, 2004), cuja função geral é mediar a integração social e a coesão de um grupo. Ao perpetuar um ato fundador inicial, ligando-o à memória social e conferindo ao grupo uma imagem de si mesmo, a ideologia é entendida como concepção de mundo, como determinante das regras do jogo em uma dada circunstância histórica.

Entretanto, na sua função de demonstração das razões de ser de um grupo como justificáveis, a ideologia nos aponta também para os aspectos hierárquicos da organização social e para a dominação e disputa que aí se engendram. Seria uma ingenuidade achar que as cartas do jogo são distribuídas de forma equânime entre todos os jogadores, ou que todas tenham o mesmo valor. Daí pensar que, como concepção de mundo, exista uma ideologia dominante, própria do exercício de classes ou grupos no poder, e que um dos mecanismos de exercício desse poder seja o ocultamento das divergências e dos pontos de vistas discordantes de sua posição.

Não é a toa que, para Coetzee (2008), o gesto punitivo da censura tem a sua origem no sentimento de se sentir *ofendido*. E a ofensa, nos termos do autor, de um lado é 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 não querem ser privados de seu poder.

Como vimos anteriormente, por definição todas as representações calcadas na obscenidade também provocam algum tipo de sentimento de ofensa e ojeriza, na medida em que desafiam as regras sociais e colocam em cena aquilo que deveria estar fora dela. Transgredindo os tabus e os interditos, provocando “estados mentais desagradáveis”, mas ao mesmo tempo apoiando-se neles para seduzir seu público, tanto a obscenidade como a pornografia estabelecem com a censura uma relação minimamente ambígua: ora de restrição e ocultamento, ora de intensificação dos desejos a partir da transgressão ao proibido.

Diversos são os setores da sociedade que se ofenderam com a obscenidade, com a transgressão à moral e aos tabus, e com isso reivindicaram a atuação da Censura, de uma força coercitiva. Diversos também são os setores que podem querer defender seu ponto de vista, sua concepção de mundo, e com isso ocultar aqueles que lhe são discordantes. Uma teia de poderes, e de relações que o sustentam, marca a atuação da censura sobre diferentes manifestações artísticas e os meios de comunicação. Daí pensar a respeito da *capilaridade* do poder, sua penetrabilidade e pulverização. Deflagra-se assim uma guerra, fundamentalmente no campo simbólico, na esfera das representações:

No concuerda en absoluto con el punto de vista de las ramas más austeras del islam, el judaísmo y el cristianismo protestante, las cuales, como detectan en las raíces de la capacidad de representación una fuerza tentadora y diabólica y por lo tanto no tienen ninguna razón para esperar que en una *guerra de representaciones* – una guerra sin reglas – vayan a triunfar las buenas representaciones, prefieren prohibir los ídolos. (COETZEE, 1996, p. 27, *italico* nosso)

Assim, quando falamos de censura, falamos de um mecanismo de poder que se situa dentro de uma guerra de representações ideológicas. Segundo o autor, se uma representação é considerada perigosa ou ofensiva, portanto censurável, uma *contrarepresentação* se torna necessária para ocultá-la. Não basta assim pensarmos no simples ato de proibição que a censura impõe: temos que também refletir qual é a *contrarepresentação* que está oculta no ato da interdição completa ou parcial de uma representação. Dessa maneira, se o Estado, Deus ou o amor casto são insultados através de representações, não só elas devem ser censuradas, mas um outro tipo de representação incentivada como contrapartida, que res-

peite esses mesmos temas de acordo com a ideologia de certos grupos no poder ou em negociação com esse poder exercido.

Nesse jogo marcado pela violência e pela disputa ideológica, a categoria do *indesejável* é particularmente esclarecedora para o estudo da censura e da pornografia:

“Indeseable” es una palabra curiosa. En el sentido de “indigno de ser deseado”, no coincide con la mayoría de los adjetivos que empiezan por “in-” y acaban en “-ble”. “Inexplicable” significa “que no se puede explicar”, pero desde luego “indeseable” no significa “que no se puede desear”. Al contrario, lo que el censor trata de refrenar es precisamente el entusiasmo por los libros, las imágenes o las ideas sometidos a escrutinio. En su vocabulário, “indeseable” significa “que no se debería desear” o incluso “que no está permitido desear”. (COETZEE, 1996, p. 9-10)

Quando lidamos com uma representação indesejável para o exercício de uma teia de poderes, não falamos de algo que não se pode desejar – se fosse o caso, não haveria a necessidade de existir a censura tal como a conhecemos. Mas é justamente por ser passível de desejo que uma dada representação pode ser encarada como perigosa pelo poder. Coibir esse desejo passa a ser o objetivo principal da censura, a partir do momento em que limita ou impossibilita o acesso das pessoas a essa representação.

Nesse jogo em que o desejo deve ser controlado, as crianças ocupam papel de destaque no controle de uma mentalidade censora emergente. Em especial, porque aqueles que se incumbem de realizar uma vigilância moral constante sobre a sociedade definem classes de pessoas mais vulneráveis do que outras. A dita inocência das crianças contribui, nesse sentido, para sua vulnerabilidade: como são desconhecedoras de representações nocivas e obscenas, o simples fato de conhecê-las equivale a sofrer o mal que elas emanam. A inocência, assim, deve ser preservada a qualquer custo, em especial de qualquer curiosidade sobre as questões sexuais⁷⁰.

A Censura se institucionaliza como instância terminal dessa teia de poderes, em que a eliminação das transgressões morais e indesejáveis acaba sendo o seu fim último, no sen-

⁷⁰ Coetzee faz uma observação instigante a respeito, especialmente, da censura às questões sexuais para as crianças: “¿No es posible que de las explicaciones que se les proporcionan del hecho de cohibirlos – unas explicaciones repletas de lagunas – infieran que no se los respeta como agentes morales? ¿No es posible que el daño ético que se inflige al niño con ello sea más duradero que cualquier daño que pueda sufrir por ir a donde lo lleve la curiosidad?” (COETZEE, 2008, p. 28) Se considerarmos a proposta de Freud de que a curiosidade intelectual tem a sua origem na curiosidade sexual, desqualificar esta última é também desqualificar as crianças como sujeitos. A tudo isso, Coetzee lança a pergunta terminal: “No es extraño que queramos preservar la niñez de los niños protegiéndolos de esas visiones, pero ¿qué sensibilidad estamos protegiendo ante todo, la suya o la nuestra?” (COETZEE, 2008, p. 28-29). Durante muito tempo, as mulheres também foram consideradas tão inocentes como as crianças, e por isso, desqualificadas da mesma forma.

tido de legitimar-se como mecanismo de poder do Estado. O censor desse órgão passa a ser representante da sociedade que deve ser protegida; o Estado, guardião da moral e do bem coletivo.

Não é sem motivo, portanto, que são recorrentes os casos de censura a representações consideradas imorais e ofensivas. Como vimos, a pornografia tenciona os limites sociais, especialmente em relação ao *dispositivo de alianças*, colocando em cena aquilo que deveria estar fora dela. Como complemento esperado das restrições impostas a elas, entretanto, canais de escoamento dessa produção sempre existiram, de diferentes maneiras.

É o que diz o historiador Robert Darnton (1998), a respeito da literatura pornográfica da França do século XVIII, ainda antes da Revolução Francesa. Segundo o autor, três eram os critérios especificados na época para que um livro fosse considerado ilegal na França: “solapar a autoridade do rei, atacar a Igreja ou ferir a moralidade convencional”. (DARNTON, 1998, p. 20) Vender ou carregar livros que contrariassem os chamados “bons costumes”, juntamente com a religião e o Estado, poderia acarretar prisões a livreiros ou multas a carroceiros.

Nada disso impediu, entretanto, que existisse um circuito paralelo de livros considerados subversivos, do qual faziam parte fornecedores, contrabandistas e livreiros. Denominados por eles de *livros filosóficos*, código que se referia às obras que podiam acarretar-lhes problemas e deveriam ser tratados com cautela, livros como *Le compère Matthieu* (O Cúmplice Mateus), *L'académie des dames* (A Academia das Damas) e *Thérèse philosophe* (Theresa filósofa) eram relacionados em catálogos clandestinos e independentes e trazidos de outros países por vias ilegais. Juntamente com a prática de contrabando, fortalecia-se a de trocar, avaliar, anunciar, encomendar, estocar e comentar os livros proibidos. Esse circuito paralelo levou Darnton a tecer o seguinte comentário:

Para nós, *Du contrat social* é teoria política e *Histoire de dom B...* é pornografia, algo tão grosseiro que talvez nem devamos considerar literatura. No entanto, os editores e livreiros do século XVIII agrupavam essas duas obras na categoria “livros filosóficos”. Se tentarmos ver esse material como eles viam, a distinção aparentemente óbvia entre pornografia e filosofia começa a se esvaecer. (...) Liberdade e libertinagem se mostram ligadas, e podemos encontrar afinidades entre todos os best-sellers que figuram nos catálogos clandestinos. Pois, tão logo aprendemos a procurar filosofia por baixo do pano, tudo parece possível, até mesmo a Revolução Francesa. (DARNTON, 1998, p.37)

Foi estreitando os laços entre política e sexualidade que o autor encontrou na protagonista de *Thérèse philosophe* uma personagem perturbadora, na medida em que rejeitava de maneira resoluta os papéis de esposa e mãe. “A fêmea independente e libidinosa represen-

tava uma grande ameaça à ordem social da França setecentista. (...) uma mulher *philosophe*, livre-pensadora, que ama livremente.” (DARNTON, 1998, p. 129) Darnton nos mostra, desse modo, como a pornografia poderia ter um fundo de contestação política, tanto na construção de personagens como nos circuitos que permitiriam o acesso dos livreiros e do público a um produto ilegal.

Embora separada por séculos, a censura moral continuaria atuando no ocidente durante o século XX, inclusive no Brasil. Tanto que Costa (2006) e Gomes (2008) apontam quatro grandes campos temáticos para a intervenção dos censores, a partir dos quais se organizavam a vigilância sobre o teatro entre os anos de 1920 e 1970 em São Paulo: o de ordem moral, “pela qual se entende a proibição de palavrões, de trechos e termos relacionados a sexo e erotismo”; o de ordem política, “sob a qual se abrigam as proibições de expressões que possam implicar crítica ao governo ou a seus órgãos e representantes”; o de ordem religiosa, referente à “proibição não só dos termos que representem crítica ou ofensa à religião, mas também toda a censura de menções à Igreja, aos santos, aos clérigos etc.”; e o de ordem social, “sob a qual se enquadra a proibição de alusão ‘a questões sociais polêmicas como o racismo, preconceito étnico e xenofobia’.” (GOMES, 2008, p. 21).

Dentro dessa ordem moral, como salienta Gomes, a família passou a ocupar papel central, na medida em que ela

se torna o lugar sobre o qual e com o qual os dispositivos disciplinares se viabilizam. Ela se torna o receptáculo de princípios de higiene, de coordenadas educativas, de princípios morais e, ao mesmo tempo, o agente que aplica todos esses princípios. (GOMES, 2007, p. 95)

Nesse sentido, é possível constatar, segundo a autora, o pressuposto recorrente dos censores teatrais de que a família é um lugar-modelo na instituição de uma nação: ela comporta um princípio utilitário a ser preservado na medida em que prepara os futuros cidadãos e estabelece o respeito à lei e à ordem. Não é sem motivo que ela tenha constatado a primazia da censura moral, referente tanto à família como à sexualidade, em sua pesquisa às peças do Arquivo Miroel Silveira. Como célula central na sociedade e elemento primordial de grandes conjuntos estratégicos disciplinares, a família só poderia ter acesso às representações e palavras sancionadas pelo Estado: somente aquelas, portanto, que respeitassem a “moral e os bons costumes”.

A censura moral, no caso brasileiro, era também formulada em termos da *tutela* da população pelo Estado, por alguns censores que procuravam legitimar esse mecanismo de poder, não só através de princípios jurídicos, mas também morais e “teóricos”. Propunha-

se desse modo um prepotente discurso de proteção ao público médio, à moral média brasileira. Sob essa perspectiva, o livro *Censura & liberdade de expressão*, escrito pelo censor Coriolano de Loiola Cabral Fagundes e publicado em 1974, é bastante revelador do ponto de vista ideológico. Ao iniciar sua exposição no capítulo *A censura no mundo ocidental*, na primeira parte do livro, o autor define que:

A missão fundamental do governo é, então, a de organizar e orientar o povo, disciplinando as relações dos indivíduos entre si e o Estado. Sua ação é orientada no sentido de proporcionar ao cidadão o máximo de liberdade possível, para que este possa exercer o direito inalienável de procurar a felicidade, é também, e sobretudo, a obrigação de restringir essa liberdade, sempre que a conduta individual seja perniciosa a outrem ou à sociedade. (FAGUNDES, 1974, p.17)

Ao discutir se a Censura não estaria melhor posicionada no âmbito do Ministério da Educação (ao invés do Ministério da Justiça, onde a Censura esteve por décadas ligada), ele argumenta:

Possivelmente, se houvesse sido na época transferida a censura de diversões públicas para o Ministério da Educação, ela ali estaria melhor e mais racionalmente situada. Isto porque duas e bem distintas são as principais fases do trabalho censório: a primeira é o exame para efeito de classificação da comunicação social dentro de nível de idade de espectadores e a outra consiste no policiamento ao cumprimento das decisões tomadas. Essa primeira fase poderia ser executada, obviamente com vantagens, no MEC, não só por possuir nos respectivos quadros educadores especializados em comunicações sociais e *seus efeitos nas massas*, como por ali já estar instalado o organismo criado para estimular e proteger a indústria cinematográfica nacional. (FAGUNDES, 1974, p.26, destaque nosso)

Vê-se surgir novamente o mesmo problema da “população” que Foucault encontrou no século XVIII, em outros termos e com outra roupagem. O que se quer claramente é intervir no desejo do público: administrar os “efeitos nas massas” é procurar impedir que o indesejável se manifeste nesse grande público que é preciso controlar.

Esses discursos estavam presentes de forma semelhante nos setores conservadores da sociedade favoráveis à existência da Censura. É nesse sentido que Simões, quando fala a respeito dos percalços e obstáculos pelos quais passou o filme *Os Cafajestes*, dirigido por Ruy Guerra e lançado em 1962, expõe duas linhas de raciocínio defendidas pelos detratores do filme.

Uma delas, evidente demais, pode ser resumida da seguinte maneira: se os personagens fazem sexo (mesmo elipticamente), ingerem drogas ou bebem, o filme estará automaticamente fazendo apologia do sexo, da droga ou da bebida. O fato de estar na tela já é nocivo, pois muitos espectadores confundem as imagens da tela com a vida real. (...) Outros “críticos” do filme preferiram adotar uma vertente diversa, bastante tortuosa. Seria mais ou menos a seguinte: respeitamos a Censura, que faz o seu trabalho e define que um filme só poderá ser visto por

maiores de dezoito anos. O problema é que nessa idade (...) ele ainda é espiritual, moral e psicologicamente imaturo (...) (SIMÕES, 1999, p.67)

Na posição dos detratores do filme, percebemos claramente como o público é entendido em sua inocência: não pode ver o filme, porque como desconhecedor da realidade ali representada, pode tomar as imagens como reais. Daí a restrição ao filme e, consequentemente, ao desejo do público, que no fundo é fonte de temor.

Como fica claro na argumentação do censor Coriolano de Loiola Cabral Fagundes, quando há a defesa da Censura também se defende a legitimidade de um Estado em impedir certas condutas individuais, em nome de um abstrato “bem coletivo”. Será observado na parte subsequente deste capítulo, quando retratarmos as características históricas da Censura, como ela utiliza desse argumento para, na realidade, defender interesses que dizem respeito à manutenção do próprio Estado e seus poderes, ou seja, a defesa da ideologia de uma classe ou grupo no poder, juntamente com as diversas relações de poder que o sustentam.

Nota-se por todo esse percurso como a palavra censura aponta para diferentes sentidos: o conflito entre indivíduo e sociedade; a dialética relação que se estabelece entre expressão individual e coletiva; os indivíduos em uma sociedade entendidos como jogadores, participantes de um jogo cujas regras coíbem a livre expressão; uma teia de relações de poder, dispersas e fragmentadas; a hegemonia de determinados grupos, que delimitam (não sem negociação, lutas e embates) o que deve ou não ser dito, expressado e legitimado. Razão pela qual o ato de censura se mostra como um elemento complexo e de múltiplas implicações.

4.2 A censura religiosa e monárquica no Brasil

Segundo Costa, no ocidente, a primeira instituição a estabelecer a censura foi a Igreja Católica (GRUPO DE PESQUISA ARQUIVO MIROEL SILVEIRA, 2009). A Censura Religiosa, aquela que se dirige fundamentalmente às crenças divergentes, foi a primeira a se organizar em moldes institucionais, prevendo um controle sistemático das atitudes de seus fiéis.

A invenção da prensa de tipos móveis de Gutenberg, no início da modernidade, indicada por alguns autores como o princípio dos meios de comunicação de massa (COSTA, 2000), ampliou o acesso das pessoas aos livros e textos impressos, dispensando a figura do

copista. Ao mesmo tempo, nota-se o desenvolvimento do humanismo, com seus valores de racionalidade e apego à vida terrena, rivalizando e questionando tanto a hegemonia da Igreja como o monopólio que exercia sobre a palavra e o conhecimento. Visto ainda que, segundo Costa, “toda religião apoia-se no controle da palavra e da linguagem, dos gestos e do comportamento das pessoas” (GRUPO DE PESQUISA ARQUIVO MIROEL SILVEIRA, 2009, p.18), a Igreja Católica procurou, através de medidas como o Index – lista de livros permitidos aos católicos – e dos processos inquisitoriais, conter as mudanças sociais e históricas que já se anunciavam. Foi com esse propósito hegemônico que a Inquisição contou com um corpo de funcionários remunerado, instituiu processos de julgamento complexos e um trabalho rotineiro dos qualificadores, nome dado aos censores, que tinham seu foco de atenção à punição a todos que pudessem ser considerados dissidentes, hereges ou suspeitos, estimulando a delação, agindo impulsionados por preconceitos contra os pobres, as mulheres e os mestiços.

Esses princípios contrareformistas da Igreja Católica, aliados à Monarquia Absoluta, fizeram da censura um ato constante da vida brasileira já nos seus primeiros séculos de colonização. Uma vez que a monarquia portuguesa deu prioridade, durante um longo período histórico, para as colônias orientais, a administração do Brasil foi exercida, majoritariamente, pela Igreja Católica. Não é de se estranhar, portanto, que houvesse uma perseguição sistemática da instituição às manifestações de religiosidade sincrética e popular dos colonos, passando pela rígida condenação de palavras e gestos considerados impróprios e contrários à fé católica. Os processos inquisitoriais colocavam como alvo moda disciplina sexual, a moralização dos costumes, a defesa do casamento e da família e, principalmente, voltavam-se contra os setores marginalizados da população.

Outra característica dos processos inquisitoriais é que boa parte deles era desencadeada por denúncias de setores da população, que na ânsia de se aproximar do poder, delatavam vizinhos e conhecidos. Esse fato já demonstra as alianças estabelecidas com a população, que iriam inclusive se tornar constantes ao longo da história da Censura no país, mesmo com as mudanças de regimes políticos que estavam por vir.

A censura continuaria ainda atuando durante todo o século XVIII no país, apesar da participação mais ativa de Portugal na administração de sua colônia e da deflagração da Revolução Francesa e da independência dos Estados Unidos. Outros mecanismos laicos de manutenção do poder foram criados, como a Real Mesa Censória em 1768, que cuidava da

censura aos livros, da publicação do Index e da fiscalização da própria Igreja Católica e todo o material com o qual cuidava da educação e da difusão de conhecimento.

O resultado de todos esses séculos de repressão ao diferente e à divergência de opiniões foi a sistematização de uma prática de censura já ritualizada, rotineira e burocrática. Diversas são as características da censura presentes nos governos republicanos, democráticos e ditatoriais que, de uma maneira ou de outra, variando em gestões e estratégias políticas, retomam raízes fincadas no Período Colonial da história brasileira: a aliança com setores da população, o preconceito com relação às classes populares, a concepção de censura como algo normal e corriqueiro e um sentimento de inferioridade em relação à cultura brasileira.

Com a vinda da família real ao Brasil, fugindo da invasão das tropas napoleônicas na península, o Brasil começou seu percurso à independência e à modernidade. A introdução de um estilo de vida mais laico e europeu, principalmente na então capital do país Rio de Janeiro, foi acompanhada da instalação da Imprensa Régia, do Museu Nacional de Belas Artes e da Biblioteca Nacional.

Entretanto, no mesmo movimento em que se constituía o campo artístico no Brasil, estabelecendo formas de expressão e hábitos próprios de uma nação, criavam-se mecanismos de controle e censura à livre expressão, como foi o caso da instituição, em 1843, do Conservatório Dramático Brasileiro, que tinha por função tanto desenvolver as artes como controlá-las. O mesmo decreto de criação do Conservatório instituiu a censura prévia ao texto teatral, que deveria julgar moral, política e esteticamente as peças. Nota-se que esse julgamento não extinguiu a ação policial, que desde 1841 fiscalizava de forma regulamentada as representações teatrais.

Com a passagem das rotinas de controle e fiscalização do Período Colonial para o Império, instaurou-se um paternalismo e um clientelismo típicos na relação Estado/campo artístico.

Aproximar-se do poder e aceitá-lo de forma incontestada passa a ser a salvaguarda para as benesses que ele monopoliza, bastando para isso que o aspirante desista de qualquer intenção de pensamento independente, atitude crítica ou de afirmação de interesses minoritários ou de classe. Nesse sentido, as artes no Império eram fomentadas pelo Estado, desde que dessem visibilidade à Monarquia, defendessem suas idéias e refreassem os ideais republicanos, federativos, nativistas ou libertários.(COSTA, 2006, p.52)

É nessa relação de interesses que se intensificava a autocensura dos produtores artísticos: em busca das benesses do Estado e da conciliação com os critérios da Censura,

temas e expressões eram evitados, bem como se dava preferência à produção artística que criasse um ambiente cultural de feição cosmopolita, satisfazendo o anseio da elite de se sentir mais próxima da Europa.

Com a Abolição da Escravidão, o aumento da imigração e o advento da República, a prática artística no Brasil foi ganhando outros contornos, a de uma sociedade cada vez mais urbana e industrializada.

A tendência que se descortina no início do século XX é de maior racionalidade política no trato da produção artística e simbólica, de organização do campo com o surgimento de novas linguagens artísticas e novos veículos de comunicação, e de desenvolvimento do aparelho burocrático do Estado, com um controle cada vez mais rígido da indústria cultural e da prática artística. (COSTA, 2006, p.68)

Dessa maneira, o paternalismo, o clientelismo e a repressão a manifestações divergentes da hegemônica foram práticas que passaram da Monarquia para a República, abrangendo diferentes meios de comunicação e contextos históricos.

4.3 A institucionalização da censura no século XX

Diferentemente dos outros séculos, o historiador Nicolau Sevcenko (2001) aponta como foi no XX que houve uma tendência contínua e acelerada de mudanças tecnológicas, com efeitos multiplicativos e revolucionários sobre praticamente todos os campos da experiência humana e em todos os âmbitos da vida no planeta, em proporções jamais vistas na história da humanidade. Basta constatar que, segundo o autor, mais de oitenta por cento da soma de todas as descobertas científicas, invenções e inovações técnicas realizadas pelos cientistas foram feitas nesse século, especialmente após a Segunda Guerra Mundial.

Os meios de comunicação também alcançam um grau vertiginoso de desenvolvimento, especialmente aqueles que veiculam imagens – a fotografia, o cinema e posteriormente a televisão. Não é sem motivo que Sontag (2004) considera um dos fatores que tornam uma sociedade moderna a crescente importância da produção e do consumo de imagens, não só para determinar nossas necessidades em relação à realidade, mas como pilares da economia, da estabilidade do corpo social e para a busca da felicidade privada. As imagens acabam, assim, exercendo uma forma de poder e de posse sobre o objeto representado, aproximando as pessoas de realidades distintas, antes desconhecidas, tornando-as familiares. A experiência é progressivamente substituída pela experiência do olhar sobre a re-

apresentação. Isso não acontece ao acaso: trata-se de uma resposta a profundas mudanças sociais. Como salienta Sontag:

“Nossa era” não prefere imagens a coisas reais por insensatez, mas, em parte, em reação às maneiras como a noção do que é real progressivamente se complicou e se enfraqueceu, e uma das primeiras maneiras, surgida nas classes médias esclarecidas no século XIX, foi a crítica da realidade como uma fachada. (...) Reduzir grandes porções do que, até então, fora visto como real a mera fantasia, como fez Feuerbach quando chamou a religião de “o sonho da mente humana” e desenhou as idéias teológicas como projeções psicológicas (...) esses são meios de experimentar a realidade como um conjunto de aparências, como uma imagem. (SONTAG, 2004, p. 176-177)

Diante de velhas certezas que parecem ruir, uma nova realidade surge, ambígua e confusa, enquanto se multiplicam as imagens, que povoam e dão sustentação a esse mundo moderno. Não é sem motivo, portanto, que mudanças profundas no campo da moral e da sexualidade são sentidas já nos primeiros vinte anos do século, com exposições anatômicas mais ou menos reveladas cada vez mais frequentes. A exposição pública dos corpos, desafiando a moral e os preceitos da “decência”, segundo Jean-Jacques Courtine (1995), vai paulatinamente adquirindo uma respeitabilidade que até então lhe havia sido recusada. Em uma sociedade povoada por imagens e pelos meios de comunicação, a exposição dos corpos alcançaria um outro grau de sofisticação, ocupando tanto circuitos clandestinos como oficiais⁷¹.

A intensificação e incitação dos desejos e das sensações dos corpos, já inseridos nos mecanismos do poder através do *dispositivo de sexualidade*, passam a refletir mudanças nos padrões morais da sociedade. Instituições como a família e o matrimônio, referentes ao *dispositivo de alianças*, vão se enfraquecendo e sendo paulatinamente contestadas ao longo do século XX. Para Ferdinando Martins (2010), essas mudanças no campo da moral repercutiram de forma inegável sobre os corpos dos indivíduos representados, em que se destaca sua principal taxonomia: a dos gêneros. A oposição entre homens e mulheres, personagens masculinas e femininas, se farão sentir em um teatro que, se até o século XIX se pautava especialmente no texto, passou a incorporar a iluminação e o corpo nos palcos.

Vemos assim ao longo do século XX uma inegável inserção social das mulheres, sobretudo nos países ocidentais. No caso brasileiro, passaram a ocupar o mercado de trabalho, e mais, conquistar postos de trabalho antes exclusivamente masculinos; tornam-se líderes empresariais e políticas; ganham direito ao voto. Essas mudanças terão repercus-

⁷¹ Nos circuitos clandestinos, Abreu (1999) destaca como surgiu no início do século XX os *stag films* – literalmente, filmes para homens – filmes com cerca de sete minutos, silenciosos e em preto-e-branco, que abordavam relações sexuais explícitas.

sões profundas no modo como o corpo da mulher será incorporado nas produções simbólicas:

Sob o corpo da mulher, outrora limitado pelas regras do decoro e da expectativa masculina de recato, incidiram concepções ora oriundas do movimento feminista, ora da necessidade de se formularem alternativas para essa mulher que não apenas adentrava no mercado de trabalho, mas também reivindicava para si o direito a viver sua sexualidade de uma maneira aberta. (MARTINS, 2010, p. 2)

Entretanto, para o autor seria um erro achar que a censura sobre a exposição dos corpos se deu de forma exclusivamente racional. Não houve, nesse sentido, um movimento único de liberação dos costumes. Discordâncias, incoerências e retrocessos marcam, no caso teatral, a ação da censura, o que indica de um lado a dificuldade de incorporação da emancipação feminina; de outro, a arbitrariedade da censura efetivamente exercida, dependendo muitas vezes do parecer de censores que tinham diferentes posições a respeito dessas questões, na tentativa de exercer uma vigilância sobre os corpos capaz de diferenciar o prazer desviante do considerado “normal”.

Assim, a censura moral contra os meios de comunicação, entre os quais o cinema, reflete tanto a importância da imagem como as transgressões ao dispositivo que sustenta as relações entre parceiros de status definido e estável; reflete também as mudanças sociais e morais sentidas entre homens e mulheres ao longo do século.

Daí a afirmação de Simões (1999) de que a censura moral sempre foi uma das bases da censura ao cinema no Brasil, referente à ameaça aos denominados “bons costumes”. As outras duas destacadas pelo autor são a ofensa a alguma instituição do Estado, de um lado, e a invasão da privacidade de integrantes da elite econômica e social, de outro. Essas duas também não espantam, já que, como vimos na sessão anterior, o respeito ao Estado, às autoridades e às elites sempre foi imposto no Brasil, em diferentes épocas de seu (sub)desenvolvimento.

Em 1932, estabelecem-se no plano federal as primeiras disposições orientadoras para o trabalho dos censores, que serão aperfeiçoadas durante o Estado Novo, pelo Decreto-lei nº1949, de 30 de dezembro de 1939, quando da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Ao DIP cabia tanto a censura às chamadas diversões públicas, como a fiscalização de relações trabalhistas entre profissionais de casas de diversões e empresários. Oito itens definiam o que deveria ser proibido nos filmes (SIMÕES, 1999, p.26):

- qualquer ofensa ao decoro público;
- cenas de ferocidade ou que sugiram a prática de crimes;
- divulgação ou indução aos maus costumes;
- incitação contra o regime, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- conteúdo prejudicial à cordialidade das relações com os povos;
- elementos ofensivos às coletividades e às religiões;
- imagens que firam, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais;
- cenas ou diálogos que induzam ao desprestígio das Forças Armadas

Uma das características mais evidentes é a ambiguidade dessas regras, que deixavam as decisões sobre a liberação ou não de certos filmes a julgamentos muitas vezes imprecisos e inconstantes dos censores, cada vez limitando as decisões sobre o que seria adequado ou não para o espectador para uma área mais restrita da burocracia, inacessível ao controle da sociedade. Considerando a amplitude das regras, Simões pondera:

Fica evidente, portanto, a montagem de um aparato ligado ao Estado, destinado a controlar as manifestações de pensamento e de opinião, do plano mais sofisticado ao mais simplório, do livro ou filme que vem do exterior à transmissão do alto-falante na pracinha do interior. E o brasileiro segue sua vida sob tutela dupla: a do Estado, via DIP, e a da Igreja Católica. (SIMÕES, 1999, p.27)

Aparato esse que já contava com a “tradição censória” acumulada de séculos de colonialismo e relação dependente entre produtores e Estado, como apontado na sessão anterior. E que se voltava especialmente ao cinema, entendido como corruptor das mentes, na medida em que este abria a percepção do público para um “cosmopolitismo dissolvente”, ao mostrar signos de vida incompatíveis com o recato da mulher brasileira ou do público médio do país.

No início de 1946, já com a queda do Estado Novo, é criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), subordinado ao Ministério da Justiça. através do Decreto nº 20.493, que vigorará por mais de vinte anos após sua publicação. A partir desse momento, nenhum filme poderia ser exibido ao público sem a avaliação da obra por censores, que emitiriam através de pareceres suas considerações e um certificado de aprovação. (MARTINS, 2008) O cinema foi incluído na categoria de *diversões públicas* na qual estavam também o teatro e futuramente a televisão. (FAGUNDES, 1974). 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 ou em sequências inteiras do filme, as segundas proibiam qualquer exibição, sem direito a modificações, no território nacional (FAGUNDES, 1974). Depois da decisão do SCDP, os produtores e artistas ainda teriam direito a 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 aos 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.

A Censura permanecia, porém o centro das preocupações dos censores cada vez mais mudava de foco para o perigo do comunismo internacional. A pesquisadora Souza Pinto (2001) destaca como, a partir do advento da Guerra Fria e da polarização do mundo entre os países socialistas e capitalistas, os Estados Unidos, a essa altura já potência hegemônica, investiu pesadamente tanto em formas de coerção e repressão internas a seu território – exercendo expressiva vigilância contra professores, cientistas, imprensa e meios de comunicação – como em apoio financeiro e logístico a organizações de direita que evitassem a difusão do socialismo, especialmente entre os países subdesenvolvidos.

Dessa forma, o mundo encontrou-se dividido, e os governos convocados a ingressar em um dos lados da disputa. Desde o governo Dutra (1946 – 1951), passando pelo de Getúlio Vargas (1951-1954), o Brasil oscilou entre a defesa da entrada do capital estrangeiro e a nacionalização de setores estratégicos, como o petróleo. Nesse caminho, o país passou por um intenso processo de industrialização e urbanização, especialmente no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), em que houve considerável investimento nas indústrias de bens duráveis, como os automóveis. O Brasil passava de majoritariamente rural a urbano (RIDENTI, 2000), gerando uma grande quantidade de migrantes sem formação e condições mínimas de vida nas grandes metrópoles.

Ao mesmo tempo, setores conservadores da sociedade arvoravam-se cada vez mais no direito de, em nome de seus princípios, tentarem impor seu ponto de vista sobre o tipo

de produção cinematográfica que deveria ser liberada ao grande público, perpetuando a participação da sociedade civil e a espécie de consenso à censura que já existia desde os tempos do Brasil Império. Esse era o caso, por exemplo, da *Confederação das Famílias Católicas* (CFC), criada em 1950, associação particular que, por meio de comissões e sub-comissões, tinha grande influência no Juizado de Menores.

Em nome da defesa da moral e dos bons costumes, a CFC tentava manter uma censura paralela, ameaçando processar judicialmente os exibidores que comercializassem obras não adequadas ao grande público segundo seus critérios, mesmo aquelas que fossem liberadas pela Censura. Esse foi o caso do filme *Os Amantes* (*Les amants*), dirigido por Louis Malle e ganhador do Prêmio Especial do Júri do Festival de Veneza, em 1958. A história, que trata da busca de satisfação sexual e pessoal da protagonista Jeanne fora do casamento, abordando de forma complexa a vacuidade das convenções burguesas, causou indignação nos membros da Confederação, que encaminharam na época ao Ministério Público uma representação desencadeadora da abertura de um inquérito. Entre os motivos, o principal deles foi a denúncia de uma cena de aberração sexual que, segundo Inimá Simões (1999), não existe no filme.

Em meio a esse contexto, a rivalidade entre os defensores da “democracia americana” e do socialismo se acirrou com a ocupação da presidência por João Goulart (1961-1964), após a renúncia de Jânio Quadros. Com forte apoio dos sindicatos, dos estudantes, dos trabalhadores das indústrias e do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), Goulart pretendia investir nas denominadas reformas de base, que possibilitavam, entre outras medidas, a reforma agrária e o voto dos analfabetos, além de defender a legalização de partidos de esquerda como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), desde o governo Dutra na clandestinidade.

Evidentemente, diversos setores da elite se opunham a essas medidas. É importante lembrar que o período, como lembra Ridenti (2000), é marcado por diversas conquistas contra o capitalismo no terceiro mundo: a revolução cubana em 1959, a independência da Argélia em 1962, as lutas anticoloniais na África e a guerra anti-imperialista em curso no Vietnã. Nesse contexto, as esquerdas encontraram grande impulso, entendidas aqui como as forças políticas críticas da ordem capitalista estabelecida, identificadas com as lutas dos trabalhadores pela transformação social. A produção cinematográfica nacional acompanha o período de forma significativa, com filmes considerados até hoje ícones de nossa cinematografia, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Vidas Secas* (Nel-

son Pereira dos Santos, 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963), *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1962), *Cinco Vezes Favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirzman; 1962), *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *O assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962), filmes entendidos em sua maioria como instrumento de mobilização e conscientização social.

Todo esse quadro se confrontava diretamente também com os interesses do governo norte americano e do capital financeiro, que passaram a financiar organizações como o IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) e a Camde (Campanha da Mulher pela Democracia). A primeira, financiada por empresas como a Light, a Cruzeiro do Sul, a União e a Listas Telefônicas Brasileiras, atuava através de artigos, panfletos, livros e filmes, em empresas, sindicatos e uniões estudantis, promovendo uma resistência ao governo de João Goulart⁷². Esse também era o objetivo da segunda, constituída por mulheres devotas da Igreja Católica e pertencentes a setores conservadores da sociedade, atuando contra filmes, peças de teatro e reportagens que considerassem inoportunas, além de promover a capacitação de jovens carentes e moradores das favelas no Rio⁷³.

Foi com o expressivo apoio dessas organizações – em que pese eventos como a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, organizada pela Camde – da burguesia, da imprensa, do latifúndio e da Igreja Católica, que se declarou o golpe de estado dos militares em primeiro de abril de 1964.

4.4 A censura ao cinema brasileiro durante a ditadura militar (1964-1985)⁷⁴

Segundo Ridenti, as esquerdas, que antes do golpe de Estado tinham o ideal de buscar no homem brasileiro do campo as raízes genuínas para a construção de um futuro em que não imperasse mais o capitalismo, o consumo e a importância do capital, começaram a se desarticular, dividindo-se entre aqueles que defendiam ou não a luta armada como forma de resistência. Paulatinamente, o Estado e as relações de poder que o sustentam passaram a encampar o setor cultural, ao mesmo tempo que censurando os meios de comunicação e as expressões artísticas.

⁷² Outra atividade do IPES era o levantamento de dados sobre subversivos em todo o país, que depois do golpe de estado seriam aproveitados para a criação do SNI (Serviço Nacional de Informações).

⁷³ É interessante notar que uma das atividades das mulheres integrantes da Camde era a de incentivar o controle de natalidade entre esses setores carentes da sociedade.

⁷⁴ A periodização adotada foi aquela disponível em Ridenti (2000).

Para a melhor compreensão da atuação da Censura contra o cinema brasileiro durante o regime militar, Souza Pinto (2001, 2006) divide-a em diferentes fases, correspondentes às mudanças nas diretrizes políticas entre os governantes. Seguiremos essa divisão conforme avançarmos na contextualização de cada um dos períodos do regime.

É importante destacar que, de acordo com a autora, a Censura foi parte fundamental na sustentação do regime:

A tão propagada limitação intelectual dos censores, seus atos pitorescos - motivo de chacota até hoje, os erros gramaticais que cometiam ou seus argumentos que podem parecer ridículos, lamentavelmente, nunca impediram a Censura de ser um dos mais competentes órgãos de repressão da ditadura e, seguramente, um dos pilares de sustentação do regime. Durante todo o regime militar, a censura, hierarquicamente bem organizada, foi sagaz, implacável, poderosa e suas decisões frustraram sonhos, impediram caminhos, abortaram promessas e calaram gerações.

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)

Nota-se que a Censura do Período Militar tinha diversos artifícios para impedir ou limitar o acesso do público aos filmes, submetendo os produtores e diretores a uma batalha desigual. 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 em todo o período da ditadura militar (1964-1985). Outros começaram a ser sistematicamente aplicados, mesmo que de forma não assumida, como o atraso da análise de filmes destacado por Souza Pinto. Quando conveniente também, pareceres e outros documentos dos processos eram extraviados, gerando lacunas que não só demonstram os recursos extrajudiciais adotados como dificultam sua posterior compreensão. Como mecanismo de imposição ideológica, a censura do período tinha como uma de suas principais características a arbitrariedade, já presente em outros períodos históricos, mas potencializada a partir do governo Castelo Branco (1964-1967). Simões (1999) dá um exemplo significativo:

Para se ter uma ideia, em 1965, o chefe da Censura, Pedro José Chediak (...) baixou uma portaria proibindo o *strip-tease* nos filmes. Seu sucessor, Antônio Romero Lago, modificou a portaria permitindo o *strip*, desde que num plano mais afastado. Além dessa liberalidade, Romero Lago adotou uma outra inovação, permitindo a concessão de certificados especiais para o circuito de cineclubes e

cinematecas a filmes considerados de valor educativo. O primeiro a ser liberado sob essa nova chancela foi *Viridiana*, de Luis Buñuel. Antes da portaria, o filme foi censurado (...) (SIMÕES, 1999, p. 77)

Outra observação pertinente do autor é de que os filmes brasileiros recebiam um tratamento diferente dos censores, se comparados com os filmes estrangeiros. Basta constatar que alguns dos censores, entre eles Souza Leão e Jacira Oliveira, mesmo que rígidos com diretores como Eisenstein, Antonioni, Bergman e Truffaut tinham especial cuidado na fundamentação de seus pareceres, como se nesses casos fosse de bom tom o respaldo de leituras e a pesquisa em jornais e revistas para subsidiar a elaboração de textos – preocupação que era menos recorrente na análise de filmes nacionais.

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. Tinha o poder também de restringir os filmes por faixas de idade, excluindo muitas vezes uma importante parcela de público, 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 e diretores.

Diretores que, entretanto, continuaram a resistir após o golpe de Estado, especialmente em sua primeira fase, governada pelo marechal Castelo Branco. Dizendo defender a democracia, em um governo de transição até a entrega novamente do cargo da presidência aos civis, o governo de Castelo Branco se destacou primeiramente pela repressão aos sindicatos e setores da esquerda. Em segundo lugar, foi responsável pela institucionalização do regime, em que pese a promulgação de quatro atos institucionais, medidas jurídicas autoritárias que garantiram, entre outros aspectos, as eleições indiretas para presidente, governadores e prefeitos; além da extinção dos partidos políticos, com a institucionalização dos partidos Arena, representante dos militares, e o MDB, uma oposição moderada.

Apesar dessas medidas autoritárias, a ideia corrente da época era de que o governo seria provisório. Um certo clima de normalidade ainda pairava no ar, creditado especialmente ao Congresso e o Judiciário abertos e atuando, mesmo com a série de limitações impostas pelos atos institucionais. A resistência ao governo ainda era exercida, especialmente por artistas, setores da classe média e estudantes, esses últimos pouco a pouco se tornando o principal foco de oposição através de diversas organizações socialistas. Costa

(2006) destaca como ainda havia uma possibilidade de criação artística nos quatro primeiros anos da ditadura militar:

(...) os primeiros quatro anos da ditadura ainda foram sentidos como de alguma possibilidade de criação e expressão. A censura havia herdado do passado uma estrutura burocrática e rotineira que continuava a atuar e que ia sendo incorporada pelo regime militar, que imprimia a esse processo um sentido predominantemente centralizador, repressor e anticomunista. Características que nunca estiveram ausentes na fiscalização da produção intelectual e artística, mas que, agora, agiam sob inspiração da Doutrina de Segurança Nacional gerada pela Escola Superior de Guerra (ESG) e pelo Serviço Nacional de Informação (SNI). (COSTA, 2006, p. 194)

Segundo Simões (1999), os primeiros sinais concretos da Doutrina de Segurança Nacional na formação dos censores já datam de 1965, quando foram inauguradas novas instalações da Polícia Federal, em Brasília. De acordo com ela, o Brasil e a América Latina inseriam-se em um mundo dividido entre duas alianças opostas e dicotômicas: a capitalista, que representa o bem, e a socialista, que representa o mal. Não há outra opção para os países, além de se alinharem a uma ou outra dessas linhas. Vive-se, assim, uma *guerra revolucionária*, expressão de uma nova estratégia do comunismo internacional, que se infiltra de diversas formas na sociedade:

Haveria, portanto, uma infiltração silenciosa e subterrânea em todos os setores de atividades, a fim de criar contradições, explorar os problemas contemporâneos, verdadeiros ou fictícios, lançar irmãos contra irmãos, sempre mantendo a mesma ideia-força, que é o desprezo pelos princípios religiosos, familiares e patrióticos, nos quais se baseia a nossa civilização cristã. (SIMÕES, 1999, p. 110)

Dáí os Serviços de Inteligência – entre os quais a Censura – dedicarem seus esforços para reconstituir, a partir dos menores indícios, toda a trama dessa guerra infinita, em que críticas, oposições políticas, guerrilhas, terrorismo e qualquer indício de descontentamento por parte da população – incluindo aí as contestações na esfera moral, na sexualidade e nos costumes – são igualmente expressões dessa guerra e devem ser reprimidas. Nesse caminho, se os agentes do comunismo internacional servem-se da dissolução da família para impor o seu regime político, projetando-se em setores suscetíveis e “inocentes” como a juventude e jogando-os no erotismo e na pornografia, cria-se nessa *guerra de representações* um aparelho repressor de grande amplitude, que intenciona acumular informações, categorizá-las e reprimir as manifestações divergentes do capitalismo, seja através do órgão central em Brasília ou em suas diferentes ramificações – os delegados, setores civis conservadores, políticos, juízes, as mulheres dos militares, além de outros órgãos do go-

verno em comunicação constante com a Censura, como o INC. Tratava-se, enfim, de uma questão de segurança interna, de combate dentro das fronteiras do país.

Nessa luta, quanto mais penetrável o poder, mais globalmente também se revelam suas estratégias: os meios de comunicação são peça chave dentro desse panorama, visto que abrangem uma ampla parcela da população. A preocupação com o desejo do público e com a penetração do meio de comunicação em que o bem simbólico analisado está inserido são parte chave dessa estratégia, como é possível observar no exemplo abaixo, extraído do curso de preparação dos censores datado de 1965:

Embora sendo um filme ambicioso, *Os fuzis* é tecnicamente desequilibrado, extremamente complexo em sua feitura e *difícilmente entendível pela grande massa de aficcionados do cinema*, em suas imagens de cunho marxista. Alcança seu objetivo no que tange à exploração dos temas de miséria e violência, e cria uma imagem deturpada e insidiosa da atuação do destacamento policial. A imagem difusa, de transcender o impacto da brutalidade e insensibilidade dos policiais para as Forças Armadas de um modo geral, possivelmente desejada pelo realizador, não cremos tenha atingido o seu objetivo. (SIMÕES, 1999, p. 109, destaque nosso)

Em meio à truculência progressivamente mais intensa de Brasília, cresce a oposição entre os moderados e a linha-dura, a extrema direita dos militares, como sintetiza Simões:

Mesmo integrantes da alta hierarquia militar, de quem se esperava um comportamento ponderado, mais comedido, revelavam-se atrabiliários (sic), grosseiros. Para se ter uma ideia, quando foi perguntado ao general Fulgêncio Façanha, do Departamento Federal de Segurança Pública, qual a sua opinião sobre uma reunião realizada na sede da ABI no Rio, promovida por artistas e intelectuais em protesto contra a atuação da Censura, ele classificou as atrizes Tônia Carrero e Odete Lara, que estavam no evento, de “vagabundas”. Convocando sua tropa de neurônios, disse ainda ao presidente do Conselho Nacional de Cineclubes, Geraldo Rocha: “O teatro está podre e agora querem apodrecer o cinema, destruindo a única instituição digna que é a família.” Todo o esforço que o grupo moderado de Castello Branco fazia para apresentar ao mundo um regime militar diferenciado das *Bananas Republics*, respeitoso portanto em relação às instituições, sumia pelo ralo a cada intervenção desastrada desses militares, chamados de “gorilas” pela esquerda. (SIMÕES, 1999, p. 87)

A Censura, por outro lado, atuava justamente na defesa dessa “família” defendida pelo general. Segundo Souza Pinto (2006), entre os anos de 1964 e 1966 a Censura do regime teve como foco de atuação a preservação da “moral conservadora vigente”, favorecendo assim os setores da sociedade que apoiaram o golpe. Um caso significativo é o do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), analisado pela pesquisadora:

Maria Ribeiro Almeida affirme que le film “est d’une grande authenticité”, mais que les “scènes d’adultère et de lesbianisme, peut-être superflues, rendent le film amoral”. Elle rend son verdict : “interdit aux moins de 18 ans, bonne qualité et libre pour l’exportation”.

Manoel Felipe de Souza Leão Neto déclare: « (...) Le Dieu noir et le diable blond peut être classé ‘passable’ – grossissant les rangs déjà interminables des films nationaux réalisés pour remplir les salles– en attirant dans les cinémas un public friand de films du genre ‘Cangaço-mysticisme’. En raison de la présence de quelques scènes de violence et de ‘lesbianisme’ la pellicule se prête uniquement à un public adulte, fixant l’interdiction aux MOINS DE 18 ANS.

Brasília, 2 juillet 1964 » (PINTO, 2001, p. 355)

Notam-se não só as diferenças entre os censores – a primeira considera o filme de “grande autenticidade”, enquanto o segundo considera a produção “regular” – como também as semelhanças: ambos restringem o filme para maiores de 18 anos, em função exclusivamente da violência e do rompimento com a moral “padrão”, em um filme de teor claramente político, que acredita ainda no cinema como meio de conscientização social. Um elemento marcante também é a identificação e categorização da sexualidade considerada “desviante” no filme, através de termos como “adultério” (adultère) e “lesbianismo” (lesbianisme).

Outro exemplo claro dessa tendência moral notada por Souza Pinto é o caso do filme *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), sobre o envolvimento amoroso entre uma mulher e um padre numa pequena cidade do interior. O filme, liberado inicialmente para maiores de dezoito anos em fevereiro de 1966, foi apreendido novamente em junho do mesmo ano, conforme descreve o documento escrito abaixo pelo chefe da Divisão de Censura na ocasião, Romero Lago:

Considerando competir a este Serviço zelar pela preservação da moral, cultura e tradições religiosas do povo brasileiro, muitas vezes ameaçadas por críticas irreverentes de que são veículos espetáculos de diversões públicas;

Considerando as inflamadas polêmicas surgidas em torno da mensagem contida no filme *O padre e a moça*;

Considerando as inúmeras queixas surgidas a este Serviço dirigidas por autoridades, tanto civis como eclesiásticas, contra aludida película, inclusive do Secretário do Trabalho do Governo do Estado de Minas Gerais e de Sua Excelência o Reverendíssimo Cardeal de São Paulo;

Resolve avocar, para efeito de recensura, o filme nacional *O padre e a moça*, o qual deverá ser submetido a novo exame no SCDP. (SIMÕES, 1999, p. 82)

Fica clara a posição da Censura como um órgão que se preocupa com a defesa da dita “moral, cultura e tradições religiosas” da população, como representante da sociedade

e, principalmente, de determinadas relações de poder – as “autoridades, tanto civis como eclesiais”, em que pese a importância do Cardeal de São Paulo.

Em meio a essa guerra travada a todo instante, como aponta Souza Pinto (2001, 2006), entre os anos de 1967 e 1968 acontece uma progressiva “militarização” da Censura, com a centralização do órgão em Brasília e seus cargos diretivos sendo ocupados por militares de alta patente – generais, coronéis. Palavras como “subversão”, “revolução” e “opressão” aparecem com mais frequência nas análises dos censores, denotando a preocupação crescente com o conteúdo político das obras analisadas. Costa (2006, p. 223) destaca como muitos censores entrevistados para sua pesquisa alegaram que o ano de 1968 foi um divisor de águas: a atividade, que até então era considerada “intelectual” e usufruía de certo prestígio, passou a ser policial, com a transferência de censores para delegacias e um clima de fiscalização mútua entre seus colegas.

Uma preocupação maior também passa a ser dada à formação dos censores, que são obrigados a portar um diploma de nível superior (FAGUNDES, 1974) e frequentar cursos de formação dados pelo órgão (SIMÕES, 1999)⁷⁵. Em 1973, a SCDP passou a chamar-se Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), coroando assim a reformulação do órgão estatal (MARTINS, 2008).

Cabe aqui lembrar que os anos de 1967 e 1968 marcam uma série de conflitos entre estudantes, civis e policiais. A adesão à luta armada cresce, especialmente entre os estudantes. Em março de 1968, cerca de 40 mil pessoas participam do enterro de Edson Luís, estudante e faxineiro que faleceu enquanto estava jantando, vítima de uma bala perdida disparada por policiais que reprimiam um protesto de estudantes no centro do Rio de Janeiro. Em junho do mesmo ano, ocorre a Passeata dos 100 mil, em que classes profissionais, partidos políticos de esquerda, a Igreja, a comissão de mães, setores da classe média, entre outros grupos, protestaram contra a violência policial e a prisão de centenas de estudantes que realizavam uma assembleia na Faculdade de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PINTO, 1997).

Como se pode perceber, não foram só os estudantes que se revoltaram contra o regime militar. Quando a Igreja Católica condenou expressamente a doutrina de segurança nacional em 1968, os militares viram-se num isolamento quase absoluto. Com tantas relações rompidas, o apoio civil cada vez mais se estreitando, a única maneira que os militares en-

⁷⁵ Segundo Simões (1999), em 1969 havia cerca de trinta censores exercendo suas funções no SCDP. Ao final do governo Sarney, somavam 240 em todo o país, sendo 150 em Brasília.

contraram – especialmente os da linha-dura – de manter o regime era dar um golpe dentro do golpe: a promulgação do AI5.

4.5 Os anos de chumbo (1968 – 1974)

Até dezembro de 1968, quando um filme era proibido ou era punido com muitos cortes, imediatamente eram acionados advogados que entravam com recursos e muitas vezes obtinham a liberação por intermédio de outras autoridades. Quando um artista ou um intelectual era preso arbitrariamente, já se esperava o recurso ao *habeas corpus*. A partir da promulgação do Ato Institucional nº5, o AI5, em 13 de dezembro de 1968, a situação mudou de forma drástica.

O AI5, diferentemente dos outros Atos Institucionais, tinha duração indeterminada. Com ele, garantias constitucionais foram suspensas; a censura, estendida a todos os meios de comunicação e conteúdos, inclusive à imprensa, até então poupada – resultando no fechamento da revista *Realidade* e nos jornais *Última Hora* e *Correio da Manhã*; o Congresso foi fechado por tempo indeterminado; o executivo passou a ter poderes para suspender o *habeas corpus*, declarar estado de sítio, suspender direitos políticos. Funcionários públicos, inclusive os censores, poderiam ser a qualquer momento cassados, demitidos, transferidos, reformados ou aposentados antecipadamente. Prisioneiros políticos poderiam ficar sob um regime de incomunicabilidade por até dez dias.

Para Souza Pinto (2001, 2006) o período que vai da promulgação do AI 5 até 1974 marca uma outra fase da censura ao cinema durante o regime militar, em que o órgão federal assume abertamente seu caráter político-ideológico de pilar de sustentação do regime. Isso fica evidente em correspondência da Polícia Federal ao SNI (Serviço Nacional de Inteligência), a respeito do filme *Os inconfidentes* (1972), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade:

Quanto ao dado conhecido de que há suspeita de que o filme apresente conotações subliminares de caráter subversivo, seria difícil negar, em um filme que trata do tema da Inconfidência Mineira, seu caráter subversivo. O que a Censura federal do DPF tem em vista é escoimar e mesmo interditar, as referências negativas ideológicas ao atual regime do país. (SIMÕES, 1999, p. 154)

Protegida pelo controle da imprensa, a Censura passa por uma fase marcada pela arbitrariedade crescente, o enfrentamento direto a qualquer expressão artística crítica, os vetos

e cortes cada vez mais recorrentes e mutiladores. Diversos foram os filmes retalhados e que sofreram com as múltiplas formas de atuação da Censura, de acordo com Simões. *Jardim de Guerra*, primeiro longa-metragem de Neville de Almeida, foi proibido para menores de 18 anos e sofreu uma lista de dez cortes, quase um ano e meio depois da entrada do filme na Censura, em dezembro de 1968. *Brasil, ano 2000*, filme de Walter Lima Jr que aborda a imagem alegórica do Brasil no futuro após o fim da Terceira Guerra Mundial, sofreu um corte de aproximadamente nove minutos no trecho de uma entrevista com um general, além de ser objeto de manifestações contrárias e de estranhos ataques aos cinemas em que era projetado, com portas das salas e estandes do filme destruídos.

Macunaíma, adaptação do livro homônimo de Mário de Andrade por Joaquim Pedro de Andrade, sofreu por volta de 13 cortes em julho de 1969, a maioria centrados na exposição dos corpos dos atores. *O país de São Saruê*, documentário dirigido por Vladimir Carvalho sobre o sertão ressequido da Paraíba e os problemas de ocupação de terra, foi interditado por oito anos, tanto no Brasil como no exterior, por atuar na contramão da política de relações públicas do governo, que a essa altura fazia a propaganda de um país grande e em crescimento.

A lista é grande, e o que importa aqui sinalizar é que, sob essa constante vigilância aos meios de comunicação, estimulada por denúncias de diferentes procedências, a Censura foi capaz de impedir o fortalecimento de um movimento cultural crítico, restringindo consideravelmente o contato entre o público e as obras. Souza Pinto diz, em entrevista para esta pesquisa:

O Nelson (Pereira dos Santos) fala: ‘gente, *Como era Gostoso meu Francês*, eu passei no cinema com 40 minutos de corte, o filme virou um média!’ E aí, vamos combinar que plateia nenhuma vai entender o filme, e aí não vai gostar de cinema brasileiro.

Uma verdadeira paranoia persecutória perpassou a sociedade: universidades, sindicatos, escolas de arte, grupos artísticos, festivais, seminários, editoras, salas de aula e os meios de comunicação de massa viram-se encurralados, qualquer atitude podendo ser considerada subversiva e denunciada.

A batalha contra as esquerdas continua, e em 1972 a luta armada é praticamente aniquilada, em que pesem a morte de guerrilheiros e figuras da oposição como Carlos Lamarca, Rubens Paiva e Stuart Angel Jones, além de muitos outros que sofreram prisões e torturas. Consolidavam-se, assim, os famosos *anos de chumbo*, em que paralelamente à

estrutura militar tradicional, funcionava um aparelho repressor atrofiado, jamais justificado pela dimensão da oposição e de sua suposta ameaça ao país. Segundo Simões (1999), criou-se uma estrutura de tal forma complexa e hierarquizada que, para mantê-la funcionando, se não há fatos graves suficientes para serem combatidos, cabe aos serviços de inteligência criá-los.

Em momento algum os movimentos clandestinos ou a oposição chegaram a colocar o Estado brasileiro em situação de perigo real, o que permite considerar que houve uma absoluta falta de proporção entre as ameaças da subversão e do terrorismo e o sistema de repressão instalado em nome da segurança nacional. (SIMÕES, 1999, p. 111)

Mas o perigo não estava só dentro das fronteiras do país. Como observa Souza Pinto (2001), em meio à importância dada à propaganda pelo governo Médici, no exterior nota-se o esforço dos militares em transmitir uma imagem de governo, apesar de militar, democrático e respeitoso em relação às liberdades individuais e às instituições. Isso é perceptível na facilidade com que se emitiam certificados de *Boa Qualidade e Livre para exportação* pela Censura. A mesma produção que era largamente cortada e impedida de ser projetada na íntegra para o público no interior do país era exibida com facilidade, assim, em outros países.

Essa preocupação com a imagem do Brasil no exterior, para a pesquisadora, resolve o aparente paradoxo do Estado censor, apontado por Simões: fomentar a produção e, ao mesmo tempo, proibi-la. Em 1973, as políticas de Estado para fomento e regulação do mercado cinematográfico, que estavam sob controle da Embrafilme e em especial do INC, procuravam estimular a produção de cinema e garantir reserva de mercado para o filme nacional, ao mesmo tempo em que a Censura atuava restringindo a exibição e criando, assim, sérios entraves ao desenvolvimento da indústria e da comercialização dos filmes, contribuindo inclusive para a descapitalização do circuito de exibição. Com o estímulo do Estado, seriam produzidos os filmes que passariam no exterior, em festivais e mostras de cinema, transmitindo a ideia de um governo democrático e liberal, que permite a livre-expressão. No território interno, entretanto, a Censura atuaria vetando ou cortando consideravelmente essas mesmas produções.

Essa preocupação com a imagem do país no exterior fica clara no seguinte trecho do parecer do censor Wilson Q. Garcia, a respeito do filme *O país de São Saruê*:

Acresce que esta seção de Censura tomou conhecimento de que o presente filme está cotado para apresentação nestes próximos dias em um festival internacional, o que viria contribuir para estimular a campanha difamatória que se faz ao Bra-

sil no exterior. Chamo a atenção dessa Chefia, também, para o fato de que o narrador do presente documentário é o Sr. Marcus Ribeiro Coutinho, que, salvo engano, é ex-deputado federal, cassado pela revolução. (SIMÕES, 1999, p. 143, destaque nosso)

4.6 A censura à comédia erótica

Enquanto isso, o país vivia ainda ecos de uma ebulição comportamental, resultado da evolução da ciência e da emergência daquilo que o sociólogo Anthony Giddens (1993) denominou de *sexualidade plástica*, ou seja, a sexualidade tornando-se descentralizada, libertada das necessidades da reprodução. Trata-se, portanto, de uma sexualidade erótica, desenvolvida sobretudo a partir da difusão da contracepção moderna e das novas tecnologias reprodutivas, cuja emergência é fundamental para a reivindicação da mulher ao prazer sexual. Esse fenômeno, que aconteceu em diversos países do mundo, também teve sua repercussão no Brasil: ao lançamento da pílula anticoncepcional, datado de 1961⁷⁶, o sexo, como já acontecia no século XIX, passou a ser também fonte de resistência, crítica e deboche dos meios sociais. Era o enfraquecimento do *dispositivo de alianças*, o mesmo defendido pela censura moral e pelos “bons costumes”.

Como foi visto no primeiro capítulo, a comédia erótica surge justamente em meados da década de 1960. Filmes como *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (Roberto Farias, 1966); *As cariocas* (Fernando de Barros, Roberto Santos e Walter Hugo Khouri, 1966); *Adultério à brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969) e *Os paqueras* (Reginaldo Faria, 1969); entre outros títulos, traziam já um certo deboche e contestação da virgindade e do modelo de família tradicional – ainda que essa contestação terminasse com o “final feliz” do casamento do “paquera” e da virgem.

Surgem assim produções cada vez mais críticas ao modelo de sexualidade imposto pelo *dispositivo de alianças*, fossem elas de preocupações comerciais ou autorais. Esse fato, como se pode imaginar, não passou incólume pela Censura. Assim, em parecer sobre o filme *Jardim de Guerra*, o censor José Vieira Madeira observa:

Est intellectualisé, destiné à une audience pseudo-intellectuelle, puisqu'à notre avis, il ne touchera pas le grand public, à cause de son langage éloigné, intellectualisé, sans effet pratique. (...) Le réalisateur mélange la politique avec le sexe, en essayant, à travers ces ingrédients, d'attirer l'attention sur le film. Je suis

⁷⁶ Dado retirado de <http://semprematerna.uol.com.br/bagagem-materna/50-anos-da-pilula-anticoncepcional>. Acesso em 28/06/2012.

d'accord pour son interdiction aux moins de 18 ans et avec les coupures déjà sollicitées.⁷⁷ (PINTO, 2001, p. 376)

Mais uma vez se observa a preocupação do censor com o alcance de público que o filme vai ter. Pouco importa, nesse caso, que o censor não tenha entendido os motivos que fazem o diretor misturar sexo e política – não se trata apenas de uma forma de atrair público, mas também de contestação social. O fato é que se percebe essa mistura. Não é sem motivo que o filme foi restrito a menores de 18 anos, com cerca de 10 cortes. Assim como foi o longa-metragem *A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla, que tinha como protagonista uma mulher adúltera e ninfomaníaca, interpretada por Helena Ramos, e que recebeu mais de uma dezena de cortes. (SIMÕES, 1999)

Sob essa estreita vigilância do órgão Censor, passavam também as produções comerciais. 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.

Dos critérios adotados em Brasília, apesar de arbitrários e variáveis de acordo com o caso e o contexto, sabe-se algumas constantes: a Censura não tolera a visão de órgãos sexuais ou pelos pubianos; referências ou insinuações à homossexualidade e a outras formas de sexualidade consideradas “desviantes” e “imorais” não são toleradas, a não ser se abordadas de forma jocosa; mulheres sexualmente ativas e independentes também tem alguma dificuldade para serem toleradas; o ato sexual não pode ser mostrado diretamente, a não ser de forma muito breve ou através de metáforas, que passam a se multiplicar nas produções (águas batendo em pedras, som de rolha espocando, chuvas de fogos crepitando nos céus, e assim por diante).

A comédia erótica não teria, para Trevisan, o objetivo nem de “colocar em risco a mentalidade moralista do seu espectador do período”, nem de ultrapassar os limites da Censura. A respeito desses limites, Silvio de Abreu deu o seguinte depoimento para o pro-

⁷⁷ Tradução do autor: “Intelectualizado, destinado a uma pequena plateia, pseudo-intelectualizada, pois a nosso ver, ele não atingirá o grande público, pela sua linguagem distanciada, intelectualizada, cartesiana, sem efeito prático. (...) O diretor mistura política com sexo, tentando, através desses ingredientes, chamar atenção sobre sua película. Concorro com a liberação da película, com a restrição etária de 18 anos e com os cortes já solicitados anteriormente.”

grama *Boca do Lixo: a Bollywood Tropical*⁷⁸: “Você tinha normas rígidas (...). Por exemplo, você não podia mostrar uma nádega inteira, você tinha que mostrar um pedaço, mostrar outro, você não podia mostrar dois seios...”.

Esses limites, entretanto, não eram tão precisos, como declara Claudio Cunha para o mesmo programa:

Claudio Cunha: você não tinha base do que fazer. Eu me lembro que uma vez, com o *Snuff: Vítimas do Prazer* (1977), o Coriolano Nogueira, que era o chefe da Censura, falou assim: “ô, você vai ter que tirar um ‘merda’”. Eu falei “como?”. Porque o filme tinha dois “merdas” (...) Ou a palavra é proibida, ou não é. Aí eu perguntei: “qual dos dois eu tiro?” E ele disse: “você escolhe”.

A relativa tolerância à comédia erótica, entretanto, sofreu alguns tropeços no meio do caminho. *Os mansos*, comédia erótica dirigida por Pedro Carlos Róvai, teve em um primeiro exame da Censura, em fevereiro de 1973, quase cinquenta cortes de imagem e som, reduzidos após um longo processo de negociações (SIMÕES, 1999). *O anjo devasso*, dirigido por Alfredo Sternheim, já na Boca do Lixo, teve que ter o título alterado para *O anjo loiro*, para depois sofrer oito cortes e ser restrito para menores de 18 anos. Quatro semanas e meia depois, o filme foi retirado de cartaz porque as cópias não respeitavam os cortes impostos, segundo a polícia federal. *Os garotos virgens de Ipanema*, comédia erótica dirigida por Osvaldo de Oliveira e produzida por Antonio Polo Galante e Alfredo Palácios foi vetada na íntegra de 1973 a 1979, mesmo com a série de negociações efetuadas pelos produtores⁷⁹.

A comédia erótica, assim, *parecia* ser assunto recorrente na Censura ou nos altos escalões do Ministério da Justiça, especialmente devido às constantes manifestações de setores da sociedade contra a permanência de tais obras no circuito exibidor e contra a suposta “liberalidade” da DCDP. Isso fica claro nas observações que o secretário particular do Ministro da Justiça registra em resposta a uma carta, datada de 1974, que condenava a apresentação de filmes nacionais então considerados pornográficos, imorais e violentos – no caso, a produção *A virgem e o machão*, de José Mojica Marins – solicitando maior fiscalização dos órgãos competentes. Assim escreve o secretário: “Ministro: convém ele. Parece até que o remetente andou ouvindo nossas conversas sobre o tema.”

⁷⁸ Episódio *Assim era a pornochanchada*, transmitido no dia 26 de novembro de 2011 no canal Brasil.

⁷⁹ A respeito desse filme em especial, escrevi um artigo com o Prof. Dr. Antonio Reis-Júnior intitulado “A censura ao cinema no Brasil e os percalços de *Os Garotos Virgens de Ipanema*”, aceito para publicação na revista Comunicação Midiática, da UNESP.

DESPACHO DO SECRETÁRIO PARTICULAR: Ministro: couvin. lli. Parece
 ali que o remulente andou
 o vindo dessas conversas m-
 bre o tema. 10/9/74

Secretário Particular:
nome, telefone ao
residência
está

Figura 13: trecho de correspondência do secretário particular do ministro da Justiça em processo de censura do filme *A virgem e o machão* (1974). Disponível na íntegra em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0710357C01001.pdf>.

Sob essa estrita vigilância, o que *parece* é que com esses filmes, mesmo durante os *anos de chumbo*, havia alguma tipo de negociação mais flexível, ao contrário da produção mais engajada.

4.7 A perseguição a cineastas e a distensão política (1974-1985)

Enquanto isso, a paranoia persecutória repercutia nos cursos de formação dos censores, ministrados por consultores como Waldemar de Souza, um acessor psicopedagogo que defendia a existência das “mensagens justapostas” como técnica dos diretores e cineastas considerados subversivos, como Antonioni, Jean-Luc Godard e Glauber Rocha. Condição com a doutrina de segurança nacional, as “mensagens justapostas” eram consideradas

mensagens colocadas ESTRATEGICAMENTE (em sucessão progressiva a outras mensagens comuns) no desenrolar do filme, de maneira a acionar determinados estímulos pré-estabelecidos, destinados a provocar no PÚBLICO-ESPECTADOR reações específicas...(SIMÕES, 1999, p. 148).

Através da montagem e do bombardeio simultâneo e estrategicamente dosado de imagens, sons e diálogos, perfeitamente aplicável em qualquer enredo ou narrativa, as ditas “mensagens justapostas” teriam como fim último propiciar, através da “anestesia moral” da sociedade, a introdução do comunismo no país.

“...o verdadeiro objetivo desses métodos de investigação apoiados na MONTAGEM É SIMPLEMENTE O DE CRIAR UMA LINGUAGEM CAPAZ DE DEVOLVER AO ESPECTADOR uma VISÃO CRÍTICA DE SEU COTIDIANO, capaz de manter uma discussão aberta com a platéia.” (SIMÕES, 1999, p. 148).

Esse era, como se pode notar, o maior medo dos adeptos da doutrina: propiciar a reflexão. João Batista de Andrade teve uma experiência muito clara nesse sentido, a respeito da censura a seu filme *A próxima Vítima*:

João Batista de Andrade: (...) eu tive problema no meu filme *A próxima vítima* (1983), eu sempre tive problema demais com a Censura, mas *A próxima vítima* tem um caso que é elucidador. Eles queriam proibir o filme. E o filme era um filme em que todo mundo acreditou, ia ser lançado em um monte de cinemas, com todo o material divulgando. E eu lá desesperado para liberar o filme, e os caras não queriam liberar. Aí depois eu fui lá conversar com o Coriolano, que era o chefe da Censura Federal. Ele falou pra mim uma chave que deveria escrever e publicar em tudo que é lugar, que é o seguinte: “se fosse um filme americano, aquele repórter lá do Antonio Fagundes elucidaria tudo, descobriria o criminoso, o criminoso seria preso e todo mundo terminava o filme e tudo bem, ele encontraria a menina e ficariam felizes. Vocês não, deixam tudo no ar. O espectador vai embora e aquilo não está resolvido.” (...) essa frase dele mostra que a Censura não era uma coisa muito burra.

Em meio a esse clima de perseguição a todo tipo de representação que desencadeasse algum tipo de reflexão no espectador, ainda havia um clima de tensão entre os próprios membros da Censura. Os censores ficavam encurralados: além de poderem ser perseguidos pelo motivo que fosse, graças às liberdades de poder beneficiadas ao executivo pelo AI5, ainda por cima lidavam com técnicas de subversão infinitamente capilares e sutis, capazes de penetrar no mais singelo plano ou na menor sequência de um filme. Como sintetiza Simões:

Cursos rápidos como esse podem ser contraproducentes. Deixam os “técnicos de censura” mais confusos, inseguros para exercer o *métier*. Se as mensagens justapostas estão em todo lugar e surgem a qualquer momento, podem passar despercebidas. Na hipótese de o censor ter de examinar o filme de um cineasta “manjado” e não conseguir detectar nenhuma dessas mensagens, o que deve fazer? Falar com o chefe e confessar sua incompetência ou pegar simplesmente a pasta e ir para casa? É fácil supor sua reação. Ele fica exageradamente atento e predisposto a identificar os supostos momentos em que a ideologia “vermelha” escorre pelos planos do filme. (SIMÕES, 1999, p. 153)

Souza Pinto confirma a vulnerabilidade dos próprios censores, remetendo diretamente aos documentos da Censura, quando falava das reformulações pelas quais passou o órgão federal nos anos de 1967 e 1968. Os censores

Leonor Souza Pinto: (...) se profissionalizam, a profissão é estabelecida, é exigido o nível universitário, os cursos incluíam desde tiro ao alvo e educação física - porque afinal de contas era na polícia - e noções de conceitos marxistas. Então assim, é claro, a mudança é clara, e junto com isso os dirigentes, as

cabeças dos órgãos de censura, que eram civis, passam a ser militares. Eles vão trocando, e vão substituindo, então, quando acontece 68, os militares estão no poder, na Censura, são coronéis, são generais. E o censor tinha verdadeiro pavor de passar alguma coisa por conta dessa nova diretriz absolutamente fechada e tal. Então, se você pegar esses processos de Censura, a coisa mais comum que tem desse povo mais engajado, o que mais tem nessa época de 68 é assim, o censor faz um apanhado dele, dá o parecer dele e embaixo ele envia à consideração superior. A coisa que você mais vai ver, no final dos documentos, é “enviado à consideração superior”.

A diferença de tratamento entre cineastas, para Souza Pinto, também era um fator claro de diferenciação no tratamento da Censura a certos filmes, endossando novamente a versão de Simões. Ela cita o caso de *A Falecida* (1964-1965), adaptação da peça de Nelson Rodrigues dirigida por Leon Hirszman, que sofreu cortes e quase teve a carreira comercial interrompida por conta de uma cena em particular:

Leonor Souza Pinto: O grande barato, tem relatórios inteiros no site, falando sobre a questão do take da perna, com meia, da Fernanda Montenegro, que aparece deitada no chão de um bar e tal. Bom, você vai olhar a cena, e você vai ver...não tem absolutamente nada, nada! Ela não tem homem em cima dela, ela não está transando com ninguém, ela está deitada no chão, vestida, inclusive de meia, você não vê nem a pele dela, não dá pra ver a textura da pele, uma meia grossa. E a câmera começa do pé, e sobe até um pouquinho acima do joelho, e corta...é isso. Esse filme foi um problemão. (...) se você pegar esse filme especificamente, e têm outros exemplos de cortes, Macunaíma, Joaquim Pedro, etc, e pegar o que eles cortavam, o que eles deixavam passar mais na pornochanchada, você vai perceber que deixavam passar muito mais nos filmes de pornochanchada. Então aí eu acho que tem uma pergunta importante para você guardar do lado, entendeu...por que essa diferença clara de tratamento, entre certos filmes? Aí você vai para o histórico dos filmes, quer dizer, quem era o diretor desse filme? Ah, era o Joaquim Pedro de Andrade...que enfim, era um cara ativista político, era Nelson Pereira...

Diretores como Joaquim Pedro de Andrade e Nelson Pereira dos Santos, assim, seriam mais visados pelo órgão federal como potencial fonte de perigo para um público considerado vulnerável e tutelado pelo Estado. Jamais filmes que propiciassem um questionamento - deixassem as “coisas no ar”, como disse João Batista de Andrade - poderiam ser permitidos. Filmes de certos cineastas, assim, dificilmente passariam sem algum tipo de corte pelo olhar atento dos censores, preocupados que estavam em manter relações dentro da hierarquia rígida da Censura.

O período dos anos de chumbo e do milagre econômico encontra o início de seu fim em outubro de 1973, com a primeira crise mundial do petróleo. O preço do barril quadruplica em três meses, e para o Brasil, terceiro maior importador de petróleo do mundo, o impacto na balança comercial é indisfarçável. Além disso, mudanças nas trajetórias políti-

ca e econômica da nação acontecerão a partir do momento em que Ernesto Geisel (1974 – 1979) subir à presidência. Pertencente à linha dos militares moderados, Geisel vai iniciar o lento e contraditório processo da abertura política e do retorno do cargo da presidência aos civis. Entre medidas novas, sinais de novos tempos - reatamento de relações diplomáticas com a República Popular da China, reconhecimento da independência de Angola, revogação do AI5 em 1978, abrandamento e fim da censura à imprensa, estabelecimento de uma nova política cultural – e outras de caráter autoritário – o estabelecimento da lei falcão⁸⁰, o fechamento do Congresso em 1977, a imposição de eleições indiretas para governador – o governo de Geisel prosseguirá aos tropeços em favor da abertura política, contrariando expressamente a linha-dura dos militares.

Essa última, aliás, promoveria uma série de atentados, como a explosão de bombas na entrada do jornal opinião, na sede da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e perto da casa do jornalista Roberto Marinho; o sequestro de pessoas como dom Adriano Hipólito; a morte nas prisões de dissidentes do regime, como o jornalista e professor da Escola de Comunicações e Artes Wladimir Herzog (alegada na época, em 1975, como suicídio por enforcamento) e o operário Manoel Fiel Filho (alegada como suicídio por enforcamento da mesma maneira). Em outubro de 1977, com a exoneração do ministro do exército Sylvio Frota, partidário da linha-dura e até então candidato a sucessor de Geisel, os ventos pareceram enfim favoráveis à abertura política.

Segundo Costa Couto, citado por Souza Pinto, na realidade a própria estrutura internacional, que antes ajudara a implantação das ditaduras sul-americanas, “n’était plus le modèle que le grand capital, les corporations et les nations plus riches estimaient convenable pour contrôler les pays sous-développés”⁸¹. Além disso, “l’internement, la corruption endémique du système de pouvoir et la prise de conscience de la société civile avaient jeté le discrédit sur le gouvernement militaireinternamente.”⁸²(COSTA COUTO, 1998 apud PINTO, 2001, p. 87). É importante destacar que boa parte da esquerda, especialmente aquela que aderiu à luta armada, já havia sido desmantelada pelo governo Médici. Simões destaca ainda como setores da resistência ao golpe, como os expoentes do cinema brasilei-

⁸⁰ Segundo Souza Pinto (2001), a Lei Falcão reduzia o uso do rádio e da televisão para a propaganda política, só permitindo a leitura do nome e o número de registro do partido, da biografia do candidato e do local e hora dos próximos comícios. Foi criada como forma de retaliação à vitória da oposição nas eleições de 1974.

⁸¹ Tradução livre: “não era mais o modelo que o grande capital, as corporações e as nações ricas consideravam apropriado para manter os países desenvolvidos sob controle.”

⁸² Tradução livre: “a corrupção endêmica do sistema de poder e a tomada de consciência da sociedade civil havia lançado o governo militar no descrédito”.

ro mais engajado, em especial os integrantes do Cinema Novo, ainda se centravam em questões nacionalistas, a essa altura, na década de 1970, anacrônicas diante de uma juventude que ganhava maioridade enquanto categoria de consumo e agentes de mudanças sociais profundas, em meio a alterações no modo de produção de entretenimento e cultura e dos meios de comunicação.

Na censura ao cinema brasileiro, Souza Pinto (2001, 2006) identifica uma nova fase do órgão estatal, em que há uma significativa mudança de foco: de 1975 até 1988, mesmo depois dos civis terem retomado a presidência com a eleição indireta de Tancredo Neves em 1985, a Censura continuará atuando de forma violenta contra os filmes a serem veiculados na televisão. Aos filmes a serem projetados no circuito de exibição, há claros sinais de abrandamento, principalmente devido ao fato desse circuito cada vez mais perder público, espaço e capital para as emissoras de televisão.

Nesse processo de abertura, a Censura passou gradativamente “de filha dileta a filha enjeitada” do regime militar (SIMÕES, 1999, p. 220), com um consequente processo de obsolescência programada, do qual já se percebem alguns sinais em 1975, com a discussão se seria composto ou não o Conselho Superior de Censura (CSC), instância intermediária entre a DCDP e o ministro da Justiça já prevista desde 1968, e que seria só colocada em funcionamento em 1979.

Como foi visto no primeiro capítulo, data justamente dessa época mudanças significativas na Embrafilme, que passa a ser dirigida por Roberto Farias e a incentivar outras produções alternativas à comédia erótica, a essa altura já considerada um mal a ser extirpado para a própria imagem do cinema brasileiro. A Boca do Lixo, entretanto, continuará sua produção, cada vez mais investindo em filmes que misturem sexo e violência, na pornochanchada que gradativamente passava a ser menos “chanchada” e mais “porno”. Os temas mais diretamente voltados à política vão aos poucos retornando à cinematografia brasileira, que até então ou se voltava a eles de maneira indireta e metafórica.

Como aponta Seligman (2000), a abertura política favoreceu muito mais essa produção mais voltada ao erotismo e ao sexo do que aquela que tratasse de temas políticos, especialmente se voltados para questões mais diretamente ligadas ao regime militar. Três pareceres do filme *Aleluia, Gretchen* (1976), de Silvio Back, analisados por Souza Pinto (2001) são bastante claros nesse sentido: apesar do filme tratar de um tema político, o filme fala claramente de um período distante no passado, além das personagens ao final da trama se reformarem de suas convicções ofensivas. Tudo isso acaba fazendo com que a produção

não apresentasse perigo, sendo necessária apenas a restrição a menores de 18 anos e o corte de duas cenas, uma em que alguns rapazes jogam futebol e tomam banho nus em um rio, e outra que aborda uma cena de tortura em que o órgão genital masculino é mostrado em primeiro plano.

Esse é o mesmo argumento utilizado para a liberação do filme *O país de São Saruê*, como comprova o trecho do parecer conjunto dos cinco censores que avaliaram o filme em 1978:

Interditado em 1971, ao documentário pouco resta de conotação política atualmente. As condições de vida no sertão nordestino quase nada conservam da situação encontrada no início da década (...) Hoje restrito ao trabalho técnico-artístico, sem qualquer força como meio de comunicação de massa, serve como registro das condições de vida em uma região. (SIMÕES, 1999, p. 144)

A preocupação com a imagem do Brasil no exterior, entretanto, ainda permanece. “Somos contrários à concessão da chancela de ‘Livre para Exportação’ por considerar que a exibição no exterior pode resultar danosa aos interesses nacionais.” (SIMÕES, 1999, p. 144).

Por outro lado, o filme *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues é restrito a menores de 18 anos, com cortes de palavrões, como “filho da puta” e “merda”, muito usados pela personagem de Xica, além de uma cena em que Xica faz um gesto considerado obsceno e outras duas em que há relação sexual. Em resposta aos cortes impostos, os produtores pedem reconsideração aos dos palavrões, alegando que o filme poderia assim melhor combater as comédias eróticas dominantes no circuito comercial. Curiosamente, não há nenhuma resposta da Censura, que mantém as restrições.

O final da década se aproxima, e observamos uma tendência cada vez mais crescente de abrandamento do órgão estatal. Outro filme analisado por Souza Pinto, *Se segura, malandro* (1978), de Hugo Carvana, é considerado uma crítica da estrutura socioeconômica, abordando de forma satírica aspectos do comportamento humano, com algumas cenas de nudez e sensualidade. Segundo a autora, essas características, suficientes para proibir a produção na íntegra durante os anos de chumbo, fizeram com que o filme apenas fosse proibido a menores de 16 anos, com um só corte.

A Boca do Lixo, produzindo de forma regular e em uma quantidade de filmes crescente, vai abordar produções cada vez mais ousadas e críticas. Assim, em 1978, Reichenbach lança com Galante *A ilha dos prazeres proibidos*, filme cuja história retrata a vida de

exilados políticos, vivendo em uma ilha imaginária; em 1979, Ody Fraga e David Cardoso lançam *E agora, José? – A tortura do sexo*, longa metragem que retrata a tortura de um cidadão comum, amigo de um subversivo e preso por engano; Aníbal Massaini Neto produz *História que Nossas Babás não Contaram* (1978, direção de Osvaldo de Oliveira), em que retrata a história da personagem Branca de Neve sob um viés sexual, considerado forte para a época; David Cardoso produz e dirige um dos episódios de *Noite das Taras* (1980), filme considerado na época o limiar da pornochanchada com o sexo explícito; os filmes de sexo explícito, os famosos “pornôs”, afluem enfim no circuito de exibição a partir do início da década de 1980, via mandatos judiciais.

Data também de final de 1978 e 1979 uma série de fatos que sintetizam como a liberdade de expressão passou a ser amplamente discutida e a Censura questionada: a apresentação da “Carta do Rio de Janeiro”, documento final do “I Encontro Nacional para a Liberdade de Expressão”, ampliando o foco de luta para questões como o arrocho salarial, a anistia e as liberdades democráticas; a revogação do AI5 e da censura à imprensa; a realização no Congresso Nacional do Simpósio “Censura – Histórico, Situação e Solução”, com a participação de nomes como Florestan Fernandes, Plínio Marcos, Carlos Imperial, Ziraldo e Celso Amorim – resultando, entre outras consequências, no conhecimento público da mecânica do órgão e de seus bastidores; a exibição, no Festival de Gramado, de filmes proibidos ou em exame pelo órgão – como *Prata Palomares*, *Iracema* e *25*; a liberação de filmes estrangeiros até então com problemas com a Censura, como *O último tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci, *Casanova*, de Fellini, e *O império da paixão*, de Nagisa Oshima.

Rompia-se assim com um silêncio que, segundo Costa (2006, p. 233) perdurou ao longo dos anos e das décadas a respeito da tradição censória do país, sem qualquer tipo de discussão ou revisão sobre o assunto, como se a atuação da Censura fosse considerada normal e corriqueira.

Foi também em 1979 que o então senador Petrônio Portella, ao ser designado ao Ministério da Justiça, tentou transferir a DCDP para o Ministério da Educação, reivindicando de alguns intelectuais e artistas, sem obter sucesso. Diante da situação estrategicamente problemática em que se encontrou, resolveu principiar o processo de esvaziamento da Censura, colocando em funcionamento o Conselho Superior de Censura (CSC), criado pela lei n. 5.536, de 1968. O CSC, composto por representantes de entidades e associações civis, de um lado, e de órgãos governamentais, de outro, era uma instância intermediária que

passou a examinar, em grau de recurso, as proibições impostas pela DCDP – a última instância ainda cabia ao Ministro da Justiça. O Conselho também tinha caráter normativo, podia elaborar critérios para as práticas censórias e até mesmo discutir o conjunto da legislação. Já em seus primeiros meses de atividade, o CSC tirou das prateleiras da DCDP mais de cem filmes, peças, músicas e livros que haviam sido proibidos anteriormente. A própria Divisão de Censura passou a ter como diretor José Vieira Madeira, nome que sempre pertenceu à ala liberal do órgão e que chegou inclusive a ter aulas com Paulo Emílio Salles Gomes no curso de Apreciação Cinematográfica, ainda nos primeiros anos da Universidade de Brasília.

É importante destacar que o ano de 1979 marca também o início de significativas conquistas para o processo de abertura política. Em março desse ano, sobe à presidência o general João Batista Figueiredo (1979 – 1985), último presidente militar; em agosto de 1979, é aprovada a lei de anistia, que no caso brasileiro privilegiou tanto torturadores como torturados; em novembro, o bipartidarismo é abolido, e em seu lugar diversos partidos são criados (dos quais fazem parte o PT, o PDT, o PTB, o PDS, o PMDB, entre outros). Em novembro de 1980, a eleição direta a governadores é novamente restaurada. Ao mesmo tempo, a linha-dura promove uma série de atentados – 46, somente em 1980 – e tem seu projeto político claramente enfraquecido quando, em abril de 1981, uma das três bombas que seriam explodidas dentro do Riocentro, no Rio de Janeiro, no momento em que cerca de 20 mil pessoas assistiam a um show de música popular brasileira, acaba explodindo acidentalmente nos joelhos do sargento Guilherme Ferreira Rosário. No ano de 1984, a campanha das *Diretas, já!* em favor das eleições diretas para presidente, passa a unir diversos setores da sociedade, a ponto de reunir um milhão de manifestantes no centro do Rio de Janeiro e mais de um milhão em São Paulo, em abril do mesmo ano (PINTO, 2001). Apesar de não ter sido eleito através do voto direto, Tancredo Neves ganhou o cargo da presidência em 1985, encerrando o ciclo de sucessivos governos militares que assolaram o país.

Apesar dos avanços, nota-se, entretanto, que depois da morte de Petrônio Portella, seu sucessor no Ministério da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel, não deu continuidade ao processo de distensão da Censura. Mantendo o mesmo ritmo de liberação de obras anteriormente proibidas, observa-se em sua gestão, segundo Simões, um paulatino enrijecimento geral no campo da Censura, especialmente com relação à produção erótica. Em novembro de 1981, uma mudança será crucial nessa guinada: a substituição de José Vieira Madeira por Solan-

ge Hernandez, conhecida também como Dona Solange, na direção da DCDP. Ao contrário de seu antecessor, ela via excesso de liberdade nas manifestações culturais, sobretudo no cinema e na televisão.

Falar diretamente de questões referentes ao anos da linha-dura ainda não era permitido pela Censura, como atesta o processo do filme *Prá frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, que retrata a prisão e tortura por engano de um cidadão comum, em 1970, unicamente por ele ter tido contato com um indivíduo considerado subversivo. Em abril de 1982, ao contrário de três pareceres favoráveis à liberação da produção para maiores de 18 anos, Solange Hernandez assina um documento proibindo o filme na íntegra. Roberto Farias decide apelar ao CSC, e a resposta do governo é rápida: Figueiredo assina um decreto em 24 de junho de 1982 mudando a formação do conselho e substituindo os representantes da sociedade civil por representantes dos órgãos ligados ao governo. Além disso, as sessões do conselho, até então abertas ao público, seriam secretas desse momento em diante, se a maioria dos membros assim decidisse. Apesar de Farias ter recorrido à imprensa, inclusive revelando o extravio dos pareceres favoráveis ao filme por Solange Hernandez, segundo Souza Pinto o filme permanece “na geladeira” até dezembro de 1982, quando é liberado para maiores de 18 anos, sem cortes.

Quanto à televisão, como já destacado, a Censura permanecia rígida e inviabilizava a veiculação das produções. Assim, o mesmo *Xica da Silva* liberado para as salas de cinema a menores de 18 anos é interditado para a televisão em fevereiro de 1980 por ser considerada uma obra obscena, de linguagem pornográfica, sátira aos portugueses e aos bons costumes. A comunicação oficial sobre a interdição, entretanto, só seria enviada em junho do mesmo ano: mais um filme “na geladeira”. Caso semelhante foi o do filme *Se segura, malandro*, que, apesar de ter sido liberado para as salas de cinema para maiores de 16 anos com um corte, tem sua exibição proibida na televisão por unanimidade, alegando-se a exploração de cenas de nudez e de uma linguagem erótica e imoral, potencialmente prejudicial para a formação do adolescente e da criança.

Evidentemente os tempos são outros, e cabia aos produtores, pelo menos, o recurso ao CSC e à imprensa. Mas o fato é que, ao longo de todos esses anos, a Censura, longe de ter sido “burra”, exerceu severa e constante vigilância sobre o cinema, mesmo que sob condições arbitrárias e com argumentos limitados. Ao menos de 1964 a 1988, a produção simbólica foi constantemente analisada e categorizada, e qualquer ameaça categoricamente vetada ou mutilada. Dentro desse panorama, surpreende-nos a seguinte carta de Coriolano

de Loiola Fagundes, então diretor da DCDP, a respeito do filme *24 horas de sexo explícito*, datada de maio de 1985:

Com referência ao filme “24 HORAS DE SEXO EXPLÍCITO”, objeto de pedido de exame nº 003.554/85 – DCDP, lastimamos informar que efetuado o competente exame censório, verificou-se que a referida obra cinematográfica não oferece condições de ser liberada, tendo em vista o artigo 1º combinado com o 7º do Decreto-Lei nº 1968, considerando tratar-se de obra contrária à mora e aos bons costumes.

Por oportuno, comunicamos que a legislação censória, por iniciativa de sua Exa. Ministro Estado de Justiça, está sendo reformulada, de forma a disciplinar, também, matéria relacionada a filmes do gênero.⁸³ (destaque nosso)

Sabe-se que os tempos são outros. Em 1985, a presidência já era dos civis. Entretanto, é clara a diferença no tratamento dado pelo órgão: se fosse uma produção com objetivos claramente políticos, dificilmente teria recebido esse tipo de consideração pelo diretor do órgão.

Diante desse percurso histórico, bem como do trajeto teórico até aqui delineado, vários são os subsídios para se pensar a censura ao cinema da Boca do Lixo, considerado aqui como um discurso veiculador da exposição anatômica feminina e do sexo, que procura transgredir determinados aspectos morais e ao mesmo tempo negociar com a Censura sua possibilidade de exibição. Os conceitos de *erotismo*, *pornografia*, *transgressão organizada*, *dispositivo de sexualidade*, *dispositivo de alianças* e o de *censura* serão guias no trabalho empírico, para enfim responder ao problema desta pesquisa: *por que a Censura não vetou o cinema da Boca do Lixo?*

Referências Bibliográficas

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite – Da narrativa mítica à telenovela – análise estética e sociológica*. AnnaBlume/Fapesp, São Paulo, 2000.

_____. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

DARNTON, Robert. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁸³ Documento disponível através do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro 1964-1988 em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0710367C007.pdf>. Acesso em 14 de julho de 2012.

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

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o Cotidiano e as Idéias de um Moleiro Perseguido Pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

GOMES, Mayra Rodrigues. A escritura do censor: um estudo da interdição em peças teatrais. *Revista Líbero*, ano X, n. 20, dez. 2007, p. 91-101.

_____. *Palavras proibidas: pressupostos e subentendidos da censura teatral*. São José do Rio Preto, SP: Bluecom Comunicação, 2008.

GRUPO DE PESQUISA ARQUIVO MIROEL SILVEIRA. *Relatório Científico Final: Projeto Temático a Cena Paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP*. São Paulo, 2009. 40 p.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

LIPPMANN, Walter. *Estereótipos*. In: STEINBERG, Charles S. (org). *Meios de Comunicação de Massa*. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

MARTINS, Ferdinando. Palavra, gesto e espaço do corpo-discurso ao corpo-em-cena sob a ótica do serviço de censura ao teatro em São Paulo. In: Garcia, Wilton (org). *Corpo e espaço: estudos contemporâneos*. São Paulo: Factash, 2009.

_____. *Honestas, desquitadas ou prostitutas: gênero e sexualidade no teatro brasileiro*. Trabalho apresentado no VI Congresso de pesquisa em pós-graduação em artes cênicas 2010. Disponível em <http://portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/Ferdinando%20Martins%20-%20Honestas,%20desquitadas%20ou%20prostitutas%20genero%20e%20sexualidade%20no%20teatro%20brasileiro.pdf>.

MARTINS, William de Souza Nunes. *As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro: 1970-1980*. Revista IBEROAMERICA global. Vol. 1, N° 1, p. 29-42, fev. 2008.

PINTO, Leonor E. Souza. *Les arts de représentation et leurs rapports avec la censure au Brésil après 1964: Le processus de Roda Viva*, 1997. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >.

_____. *La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964 / 1988*, 2001. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >

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

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Capítulo 5

Análises Fílmicas

5.1 *Amadas e Violentadas*

1. Dados da produção⁸⁴

Ano de produção: 1976

Data de lançamento: 25/03/1976

Gênero: Policial

Empresa produtora: Dacar produções cinematográficas

Empresa distribuidora: Dacar produções cinematográficas

Longa-metragem, 35mm, COR, 100 min, Eastmancolor

Sinopse⁸⁵

Numa mansão dos arredores de São Paulo, mora Leandro, jovem escritor de livros policiais, famoso pelo realismo que caracteriza suas obras, com sua governanta, seu mordomo e uma cozinheira.

Forster, seu editor, mercenário por excelência, é a única pessoa que periodicamente visita o escritor. Leandro tornou-se quase um ermitão, vivendo apenas para seus livros e para seu passado, não muito feliz. Sua mãe, mulher vulgar, casara-se com seu pai, homem da alta sociedade, apenas por interesses materiais e, isso, com o passar dos anos, levou a família ao caos. Leandro, então um menino, presenciou cenas violentas, como o assassinato de sua mãe, por seu pai, e o suicídio deste. Estas cenas jamais se apagaram da mente do rapaz que, com o passar dos anos, apesar de ter-se consultado e tratado com os melhores analistas, não conseguiu libertar-se de um complexo de inferioridade, que o afasta, sexualmente, das mulheres, da sociedade, e até, dos amigos de infância. Com o tempo, esse complexo lhe provoca uma série de frustrações e recalques que, pouco a pouco, vão tornando-o violento, quase um psicopata.

Várias mulheres, que de uma forma ou de outra conheceram Leandro, foram assassinadas misteriosamente. Todas tinham algo em comum: uma experiência sexual com o escritor. A polícia, desorientada, procura o assassino e as investigações acabam levando à casa do escritor. A Lei nada consegue provar e tudo continua como antes.

Leandro conhece Marina, uma jovem de 17 anos, que havia sido raptada de um orfanato, por fanáticos de uma crença religiosa, que pretendiam sacrificá-la, e os dois se apaixonam. A garota é adotada pelos empregados do rapaz, e passa a viver na mansão. O amor entre os dois cresce, mas Leandro procura evitar Marina o máximo possível, pois sabe que qualquer contato amoroso pode terminar em um desastre. A beleza e ingenuidade da menina moça, acabam por vencer todas as barreiras criadas pela mente doentia de Leandro, que cede e resolve casar-se com ela. O casamento é realizado numa cerimônia íntima, onde

⁸⁴ Os dados foram retirados do site da cinemateca brasileira, bem como do processo da Censura ao filme.

⁸⁵ Retirada de ficha enviada pela produtora do longa-metragem à Censura, em que consta ainda a ficha técnica com os integrantes da equipe da filmagem e de pós-produção e o elenco.

os únicos participantes são os empregados e o editor.

Os dois partem para a lua-de-mel, no mesmo dia em que a polícia consegue provas concretas contra o rapaz. Ele é, realmente, o assassino, e, sem dúvida, Marina corre perigo. Os policiais, Forster e um dos empregados, partem para a casa da praia, onde o casal foi passar a lua-de-mel, na esperança de salvarem a jovem.

A polícia chega à praia, mas não a tempo de evitar o pior.

As mulheres com quem Leandro tem relações são Frineia, uma fotógrafa que convida Leandro para participar de um ensaio de nu artístico; Cleuza, uma prostituta chamada pelo investigador para seduzir o escritor e obter informações dele; e de sua secretária, morta logo na primeira sequência⁸⁶ do filme. Destaca-se também uma jornalista, que persegue Leandro, acreditando ser ele o assassino misterioso de mulheres, e inesperadamente é transferida para fora do país por seu chefe. No final da trama, Leandro prefere se matar a assassinar Marina.

Principais membros da equipe

Função	Nome
Produtores	David Cardoso Guilherme Mellão José Rubens Silveira Mello José Ermirio de M. Filho
Diretor	Jean Garret
Argumento - Roteiro	Jean Garret
Fotografia e câmera	Reynaldo Paes de Barros
Diretor de produção	Miro Carvalho
Montagem	Walter Vanni

Elenco principal

Personagem	Nome do Ator
Leandro	David Cardoso
Marina	Fernanda de Jesus
Carmem	Marcia Real
Forster	Américo Taricano
Investigador	Luiz Carlos Braga

⁸⁶ O conjunto de planos em diferentes escalas “que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com a unidade de lugar ou de ação” será denominado *sequência*. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 38) Existem muitos tipos diferentes de sequência, e algumas serão de importância para as análises: a sequência “comum” ou simplesmente sequência, que “comporta elipses temporais mais ou menos importantes” e apresentam sucessão cronológica (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 38); a sequência alternada, que “mostra alternadamente duas (ou mais do que duas) ações simultâneas”; e a sequência “em paralelo”, que “mostra alternadamente duas (ou mais do que duas) ordens de coisas (ações, objetos, paisagens, atividades etc.), sem elo cronológico marcado, para estabelecer, por exemplo, uma comparação”. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 38).

Jorge	Cavagnoli Netto
Frineia	Sonia Garcia
Cleuza	Zelia Diniz

Repercussão na época⁸⁷

Seguindo as críticas encontradas, a repercussão do filme foi bastante negativa. No jornal O Globo, Miguel Pereira considerou que as personagens não tiveram uma caracterização psicológica adequada e os diálogos foram escritos de maneira óbvia e primária, apesar dos enquadramentos “corretos do ponto de vista da narrativa”. Chegou a afirmar que “o bolor do filme não está na casca, mas dentro, na sua tecitura interna. Quem vê apenas a casca é possível que se satisfaça. Mas, se olhar um pouquinho mais, vai verificar que o filme é bolorento (...)”.⁸⁸ O longa-metragem foi chamado por Telmo Martino, do Jornal da Tarde, de “primo pobre do estrangulador de Boston”. Destaca a falta de conexão entre o filme e a realidade brasileira, e uma trama “tecida com fios tão falsos que pode desistir de personagens no meio da história, já que elas não são causa para efeito algum.” A tentativa de cópia do cinema americano fica patente para o crítico, “é um filme tão brasileiro como qualquer produção ‘B’ de um estúdio estrangeiro”.⁸⁹

2. Considerações gerais sobre o filme

Amadas e Violentadas é um filme cujo tema principal é a impotência masculina, manifestada na trajetória do protagonista Leandro Kopezky e suas más sucedidas tentativas de consumir o ato sexual, todas elas iniciadas por mulheres ativas e independentes. Para entender quais os principais elementos na história do longa-metragem, a análise se debruçará primeiramente sobre as personagens femininas – maioria absoluta do elenco.

Frinéia e Cleuza personificam mulheres a quem cabe a iniciativa de se aproximar por interesses sexuais de outros homens: a primeira, com o pretexto de querer fazer arte – um ensaio fotográfico de nu artístico, em que Leandro é chamado para posar como modelo.

⁸⁷ Nesta sessão, pretendemos brevemente considerar a repercussão geral que encontramos em algumas críticas. Todas foram retiradas do projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988*.

⁸⁸ Trechos retirados de <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0690322I007.pdf>. Acesso em 26/06/2013.

⁸⁹ Retirado de <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0690322I004.pdf>. Acesso em 26/06/2013.

A segunda, mesmo que tenha sido chantageada pelo investigador para tanto, aproxima-se de Leandro também porque ele lhe interessava sexualmente. A secretária do protagonista, assassinada logo no início do filme, também personifica uma mulher ativa, sedutora e decidida. Mesmo que não tivesse o mesmo tipo de contato íntimo com seu patrão como tiveram as outras duas citadas acima, o motivo de sua morte foi o mesmo: provocar os impulsos assassinos de Leandro por meio da sedução e da atração sexual.

Há que se dar a devida relevância à mãe de Leandro, que nas visões do escritor reclamava justamente da impotência de seu marido. Uma vida sexual e íntima limitada do casal levou ao adultério da mulher, seu assassinato e ao suicídio do pai infeliz, presenciados por Leandro, que a partir de então não conseguiu mais sentir desejos sexuais sem motivar seus impulsos assassinos.

Esse universo de mulheres ativas e independentes é reforçado ainda pela jornalista, que a despeito de todas as dificuldades e da descrença de seu patrão, persegue Leandro, acreditando ser ele o culpado por todos os assassinatos. Sua iniciativa, entretanto, tem um fim abrupto quando seu chefe a escala para cobrir a moda em Paris.

Em relação a todas essas personagens, Marina é o contraponto por excelência. Pueril e isolada por um bom tempo do mundo fora das paredes do orfanato – condição de certa maneira semelhante à de Leandro, que também mantém um contato reduzido com as pessoas fora dos muros de sua mansão - ela tem na sua inocência o elemento primordial que culminará em sua adoção e no futuro casamento com Leandro. Sobre sua tutela repousa a instituição familiar e o amor romântico: a defesa da família e da virgindade, em contraponto às outras mulheres da trama.

Temos assim personagens cujo caráter é claramente delineado ao espectador. Elas em geral não apresentam grandes conflitos internos: tem intenções claras e são decididas, enfrentando as dificuldades a sua frente para conseguir alcançar seus objetivos.

A exceção está justamente em Leandro, um *anti machão* cuja ambiguidade – o escritor, de um lado, e o assassino incontrolável, de outro - é o motor que movimenta as ações ao longo do filme. Essa dicotomia é claramente apresentada no próprio espaço da trama: assim, a mansão é o lugar de proteção, seja do escritor tímido e sóbrio ou de Marina em relação a seus perseguidores. Fora de seus muros, Marina pode ser sequestrada; Leandro pode deixar-se levar por seus impulsos assassinos.

Temos uma história típica de um cinema pautado no *star system* do cinema “clássico”, geralmente com um ou dois personagens centrais: David Cardoso, a principal

estrela do filme aqui analisado, interpreta a personagem que seguimos ao longo de toda a trama. Grande parte dos acontecimentos se passa sob a sua perspectiva dos acontecimentos, a ponto de ele ser o candidato mais forte para a identificação do espectador. Nesse sentido, significativo é o fato dele ser rico; de ter um corpo esbelto; e de, por fim, ser um artista. Mais que um artista, um escritor. O apelo à erudição e às artes – com um destaque claro à literatura – aparece como claro indício de busca de prestígio na criação da personagem central, prestígio esse que não só tenciona proporcionar um certo *voyeurismo* do espectador, mas também a conquista de um *status* para o próprio filme. Essa tentativa de legitimação fica mais evidente ainda nos diálogos entre Forster e Leandro: a oposição entre um editor cujo único interesse é o financeiro, e o escritor que tenciona criar uma obra de “conteúdo”.

Mas se a história está construída em função das relações sexuais e dos assassinatos que lhes estão veiculados, bem como de certa legitimidade social propiciada tanto pela condição financeira favorecida do protagonista como pela presença constante de diferentes meios de expressão artísticos nos cenários e nas relações entre as personagens, é importante destacar que o sexo e a exposição do corpo feminino e masculino estão circunscritos a situações precisas e espaços delimitados.

Pode-se verificar isso na medida em que, para além de situações nas quais se apresenta uma nudez velada – as roupas transparentes da secretária e dos membros do culto satânico – as cenas de maior exposição do corpo feminino são as do estúdio fotográfico, entre Frinéia e Leandro, e no *strip-tease* do bordel, único lugar que Leandro visita com frequência fora de sua mansão.

No primeiro caso, em que há inclusive planos detalhes dos seios da fotógrafa, toda a situação de nudez é cuidadosamente coreografada, de maneira a nunca incluir os pelos pubianos ou os órgãos sexuais no campo de visão. Além disso, dá-se em situação específica, um nu artístico, que nesse sentido serve de pretexto tanto para a tentativa de conquista de Frinéia sobre Leandro como para a exposição do corpo de maneira legitimada – para o público, para a crítica e, talvez, para a Censura. Além disso, os planos⁹⁰ da

⁹⁰ A noção de *plano* carece de um significado preciso: pode remeter, segundo Aumont (1995), tanto a seu tamanho em relação à porção do corpo humano que é representada, como aos movimentos de câmera (plano fixo/em movimento), como também a sua duração. Neste trabalho, a prioridade será dada ao seu primeiro significado acima discriminado, variando de acordo com a seguinte escala (apresentada daquele em que a figura humana está menor dentro do *campo*, até aquela em que está maior): plano geral, plano de conjunto, plano americano, plano médio, primeiro plano, primeiríssimo plano, plano detalhe (neste último caso, referente a objetos ou a partes do corpo humano menores que o rosto que ocupam quase todo o *campo*).

sequência vão se aproximando conforme o desenrolar da cena e o surgimento do lado assassino do escritor. São justificados por essa transformação da personagem, materializada também pela inclusão de ruídos dissonantes, e colaboram também para a criação de um clima de tensão.

Já o segundo caso acontece em lugar delimitado: trata-se de uma boate, caracteristicamente marcada pelo cenário e pela presença de uma iluminação escura e avermelhada. É nessa iluminação que a mulher realiza seu show, nunca totalmente exposto no *campo*⁹¹: no exato momento em que a *stripper* vai tirar sua calcinha, revelando assim seus pelos pubianos, a montagem vai para outra situação, intensificando, por um lado, o erótico – que é da ordem do segredo e da sedução, e não da exposição desenfreada dos órgãos sexuais e do corpo – como também não ultrapassando limites que seriam certamente observados pela Censura. Além de todo esse quadro, é importante notar que se trata de uma *stripper*, e não de uma mulher “de bem”, sem outra participação qualquer na trama. Há que se notar, por fim, que o bordel é um espaço que Leandro vai visitar sem o conhecimento de outros, *em segredo*: espaço exterior à mansão e seu contraponto, é o lugar onde a exposição do corpo feminino é permitida, e ponto de partida para os instintos assassinos de Leandro.

Do ponto de vista estritamente narrativo, o filme se aproxima da corrente denominada por Vanoye e Goliot-Lété (1994) de cinema narrativo *clássico*, preocupado que está em garantir a homogeneidade espaço-temporal e garantir o entendimento da história por parte do espectador. Daí que em boa parte das cenas os planos gerais e de conjunto sejam usados para situar o espaço em que estão as personagens, cujas expressões e reações de acordo com o desenrolar dos diálogos são salientadas por planos cada vez mais próximos (do americano ao primeiríssimo plano).⁹² O filme, pelo tema, se aproxima de outros como *O homem que odiava as mulheres* (*The Boston Strangler*, 1968), *The*

⁹¹ O fato da imagem no cinema ser bidimensional e limitada por um quadro, segundo Aumont (1995), não impede que os espectadores de um filme vejam uma imagem nele como uma porção de espaço de três dimensões análogo ao espaço real no qual vivemos. O espectador, quando assiste a um filme, está diante de um espaço imaginário, também denominado *espaço fílmico*, que inclui não somente aquilo que se vê, denominado pelo autor de *campo*, mas também aquilo que não se vê, denominado *fora de campo*.

⁹² Aproxima-se, assim, da escala e cadência de planos recorrente do cinema hollywoodiano segundo Bordwell (2008), com o papel de “denotar o campo de ações, agentes e circunstâncias ficcionais ou não-ficcionais”, determinando com isso “a descrição de cenários e personagens, a narração de suas motivações, a apresentação dos diálogos e do movimento.” (BORDWELL, 2008, p. 59) Com essa descrição, localiza o espectador e o ajuda a entender os acontecimentos que se sucedem. Em seguida, outra função do que o autor denomina de estilo é o de *expressar* sentimentos de personagens. “Podemos distinguir entre estilo que *apresenta* qualidades de sentimento (o plano transmite tristeza) ou *causa* sentimentos no espectador (o plano me deixa triste).” (BORDWELL, 2008, p. 60)

Strangler (1964) e vários outros americanos do gênero policial.

Os momentos de maior inventividade passam a ser os de exceção – especialmente as cenas de assassinato – em que os planos fechados, a montagem acelerada e o procedimento de *focalização mental*⁹³ de Leandro colaboram para a criação da tensão e o desenlace da tentativa de ato sexual. Nesses momentos em específico, é possível ver uma aproximação do longa-metragem com o que Vanoye e Goliot-Lété (1994) chamam de *cinema moderno*, com as fronteiras entre subjetividade e objetividade diluídas nos delírios de Leandro. Por outro lado, as personagens bem delimitadas ao espectador e a centralização da trama em uma personagem protagonista aproximam o filme do modelo *clássico*. Há que se notar dentro dessa perspectiva a competência da direção e da fotografia no uso da profundidade de campo, das diferentes escalas e da composição dos planos de maneira a melhor intensificar certos estados emotivos ao longo da trama. Nota-se ainda a presença marcante (e algumas vezes excessiva) de *zoom ins* e *zoom outs*, sintetizadores na trilha sonora e figurinos peculiares, como a peruca de Frinéia.

Figuras 13-14: à esquerda, Leandro contempla uma das fotografias de uma exposição fotográfica. Ao fundo está Frinéia, observando-o. A câmera faz um *zoom in*, até se aproximar dela.

Apesar dos diálogos muito formais e uma interpretação pouco convincente dos atores, em que muitos parecem ler um texto escrito ao invés de falar naturalmente, o filme cumpre o seu papel de seduzir os espectadores e proporcionar-lhes violência – o que pode ser inferido a partir do título - com mulheres novas e atraentes e cenas de violência muitas vezes impactantes. Há ainda o gosto pelo sangue e misticismo, que marca a trama em momentos específicos: o primeiríssimo plano do corpo de Cleuza, já em putrefação (figura

⁹³ A *focalização*, segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994), é um recurso narrativo em que a narração é delegada a uma personagem inseridas diretamente no desenvolvimento da história. Pode ser dividida em três tipos: *focalização mental*, em que se escuta os pensamentos internos da personagem, enquanto ela permanece muda; *focalização visual* ou câmera subjetiva, em que se vê o que a personagem vê; e *focalização auditiva*, em que se escuta os mesmos sons que ela.

15); o momento do ritual satânico, em que Marina quase chega a ser sacrificada (figuras 16-18); o assassinato da mãe de Leandro e o suicídio de seu pai, cujo rosto ensanguentado é mostrado em primeiríssimo plano (figura 19); o suicídio de Leandro, em que sua cabeça baleada é mostrada em primeiro e primeiríssimo plano (figuras 20-21).

Entre o típico herói que salva a indefesa mulher (Marina) de seus perseguidores, e o psicótico capaz de matar outras mulheres sem piedade e culpa, Leandro consegue em sua ambiguidade trazer para o filme tanto a violência e o sangue como o respeito à instituição familiar, marcado por seu casamento com Marina, de um lado, e pelo desastre do casamento dos pais, de outro, capaz de gerar um sujeito perturbado como o protagonista. Um moralismo dissimulado por Leandro.

Nesse vai e vem, entre mulheres fortes e personagens instáveis, entre cenas de violência e ritmo acelerado e o respeito às instituições como o casamento, entre uma situação que supostamente se passa no Brasil e a referência à cultura estrangeira – a presença da bandeira dos Estados Unidos, a música de bethoven, a presença de nomes “estrangeirados” como Forster e Frineia – o filme caminha em uma ambiguidade marcante, dentro de balizas precisas.

Figuras 15-21: Algumas imagens do filme. A primeira (figura 15) é a do corpo de Cleuza; as três seguintes, do ritual satânico, momento em que Leandro salva Marina de um sacrifício; a próxima é a do pai de Leandro, depois de seu suicídio; e por fim, as duas últimas remetem ao suicídio de Leandro no final da história.

3. O processo da Censura

O processo da Censura⁹⁴ é curto e vai do período de 2 de fevereiro de 1976, data que consta em ficha com características técnicas do filme, até a emissão do certificado de censura, válido no período de 5 de fevereiro de 1976 a 5 de fevereiro de 1981. Consta nele

⁹⁴ Todos os documentos foram diretamente retirados do site www.memoriacinebr.com.br, e são conservados pelo Arquivo Nacional, em Brasília.

ainda uma ficha com a sinopse da produção, que apesar de não ter data, supomos ter sido escrita pela própria produção do filme e enviada junto com as cópias do longa-metragem para avaliação. Nela, após a sinopse, há uma relação de frases para anúncios⁹⁵; o nome e endereço da produtora e distribuidora – a Dacar Produções Cinematográficas, pertencente a David Cardoso; algumas características técnicas – o tipo de negativo, a duração, o gênero do filme, classificação etária pretendida e ano de produção. Além desses dados, há ainda uma relação completa dos atores e o nome de cada uma das personagens que interpretam; e a relação da equipe técnica.

A ficha que consta a seguir tem, logo na parte de cima, o nome da produtora, seu endereço e sua representante – uma empresa chamada eletro filmes. Uma primeira parte, denominada “identificação”, apresenta as seguintes categorias a serem preenchidas: título em português, título original, título da série, país da produção, empresa produtora, diretor, proprietário, empresa distribuidora e atores principais. A seguir, outra parte denominada “características” é composta de uma tabela em que o tamanho da metragem – longa-metragem, curta metragem, trailer ou avant trailer – é cruzado com as seguintes categorias: tipo de bitola, se veiculado para televisão, se a produção é preto e branca ou colorida, o tamanho da metragem, o número de cópias, o número do certificado anterior e o número do certificado pela DCDP. Nota-se que os produtores, além de sugerirem de antemão a classificação de 18 anos, não pediram autorização para que o filme fosse exibido na programação televisiva.

Atrás dessa mesma ficha, encontram-se várias divisões internas da DCDP e o trajeto que o filme fez em cada uma delas. Na primeira, a Seção de Projeção, consta uma lista com os tipos de cópias dos negativos – se para o filme, o trailer ou o avant trailer – e a quantidade de latas para cada uma dessas categorias. Há ainda uma classificação do tipo de som e uma avaliação sobre as condições de exibição da película. A segunda divisão interna corresponde a um arquivo, em que há informações se a documentação em relação ao filme está completa para a avaliação dos censores. O departamento a seguir é a Seção de Censura de Cinema, em que consta a relação dos três técnicos de censura que avaliarão o filme, bem como um carimbo, logo abaixo, solicitando a emissão de quarenta e cinco certificados “com a classificação imprópria para menores de dezoito anos, sem cortes.” Consta ainda a autorização dos selos de Boa Qualidade e Livre para Exportação e a data de 5 de fevereiro.

⁹⁵ As frases são as seguintes: “Passado infeliz, futuro incerto. Sexualmente inferiorizado, tornou-se um assassino. Assassinadas misteriosamente, buscavam o amor. O amor e o Sexo Virgem o impediram de matar.”

Seguindo o trajeto na ficha, há ainda três departamentos internos pelos quais o filme passa: a Seção de Expediente, em que um carimbo é direcionado ao Chefe do Serviço de Censura com quantidade de certificados emitidos, a metragem e a data de 6 de fevereiro de 1976. Logo abaixo, o Chefe do Serviço de Censura substituto, Arésio Teixeira Peixoto, encaminha a autorização da decisão final de liberação ou não do filme ao diretor da DCDP, seu superior hierárquico, escrevendo:

Figura 22: parte da ficha de entrada do filme na Censura, em que se lê: “A consideração do Sr. Diretor da DCDP, tendo em vista tratar-se de filme para o qual os censores propõem a classificação de 18 (dezoito) anos.” Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0690322C00102.pdf>. Acesso em 16/02/2012.

Por fim, logo abaixo, há a assinatura do diretor da DCDP, liberando o filme dentro das restrições previstas pelos censores.

Entre outros processos já averiguados para esta pesquisa, esse foi o procedimento padrão encontrado. Geralmente são designados três censores pelo Serviço de Censura ao Cinema para emitirem seus pareceres. Da mesma maneira, foi recorrente o encaminhamento ao diretor da DCDP, quando se tratavam de produções para maiores de 18 anos.

O que é possível perceber, já a partir dessa primeira ficha, é o longo trajeto interno que o filme teria que passar na Censura, e o progressivo acúmulo de informações sobre o

filme analisado. Além disso, a liberação para filmes cuja classificação etária era maior do que 18 anos teria que passar pelo diretor do órgão, pelo menos nesse caso específico.

A seguir, há três pareceres, cada um redigido por um censor. O primeiro e mais completo, assinado por José do Carmo Andrade, já indica acima, antes do texto, a classificação etária para 18 anos, com os selos de boa qualidade e livre para exportação. A seguir, vemos uma sinopse do filme escrita pelo censor, e uma análise que faz a respeito da liberação da obra.

Enquadrando-se no gênero do policial moderno, com assassinatos de fundo sexual, o filme se isenta, contudo, de exteriorização de teor obsceno, procurando preservar uma boa trama, evidentemente no sentido de levar ao público um espetáculo sério, com os erros de personagem insana, mas sem a evidênciação de cenas e situações mórbidas.

Assim, os assassinatos e cenas de violência não incomodaram o censor; a morbidez de determinados planos em especial, como os primeiríssimos planos do pai de Leandro e de Cleuza mortos, não parece ter motivado qualquer tipo de reação, talvez justificadas por serem “erros de personagem insana” ou estarem a ela relacionados. Pode-se pensar, nesse sentido, que o fato de Leandro ser uma personagem perturbada ajudou na liberação da obra. Toda a preocupação em construir uma trama a partir das cenas de relação sexual e assassinato, bem como na demonstração de erudição das personagens, resultou positivamente em “um espetáculo sério”, sem “exteriorização de teor obsceno”.

Assim, “(...) levando em consideração o fato de que algumas cenas e tomadas expondo mulheres relativamente nuas não atingem ao decoro público, sou pela liberação deste para maiores de 18 (dezoito) anos (...)” conclui o censor. Todas as cenas de exposição do corpo feminino e masculino, assim, passaram dentro dos limites aceitáveis pelo órgão estatal, e os procedimentos narrativos utilizados em tais sequências foram eficientes nesse sentido.

O segundo parecer, assinado por Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes, também começa com uma breve sinopse do longa-metragem. A seguir, pondera:

Filme nacional de caráter policial, não decaindo na vulgaridade tão em voga no nosso cinema. Apesar de algumas cenas de nus parciais estes não chegam a chocar um público adulto, maior de 18 anos, para qual o filme se destina.

Mais uma vez, os procedimentos narrativos e o apelo a uma suposta erudição se

mostraram eficientes, no sentido de não fazerem o filme decair “na vulgaridade” de outras produções contemporâneas.

Por fim, no terceiro parecer, cujo nome do censor está ilegível, novamente se começa com uma breve sinopse da produção. A seguir, sua conclusão é reproduzida: “Drama policial cujo desenvolvimento bem como compreensão somente está ao alcance de público adulto, (...) o que nos leva a sugerir a impropriedade máxima.” (trecho em parênteses ilegível). Esse terceiro censor não chega nem mesmo a detalhar os motivos da liberação: o importante é destacar que a produção é apropriada ao público adulto, e que portanto os menores de 18 anos podem sofrer consequências graves caso tenham contato com a obra.

É importante destacar que essa estrutura nos pareceres se mostrou recorrente em outros processos analisados: os censores primeiramente escrevem uma sinopse do filme, geralmente diferente daquela apresentada pelos produtores, depois fazem considerações sobre o enredo e os fatores que poderiam ou não gerar cortes, especificando os cortes ao final, quando o caso, e a classificação indicativa.

Os três pareceres são o suficiente para restringir o filme para maiores de 18 anos, sem cortes e com os selos de Boa Qualidade e Livre para Exportação. Foram todos redigidos no dia 4 de fevereiro de 1976, um dia após o filme chegar na seção de projeção. Não há menções no processo ao cartaz e ao material de divulgação, o que pode indicar que outras instâncias locais da DCDP podem ter sido designadas para tal. Quanto aos temas elencados pelos censores, o primeiro logo tratou de destacar que a produção não tinha “exteriorizações de teor obsceno”. O segundo, que o filme não decaía em “vulgaridade”. O primeiro censor também se preocupou com a seriedade da história, sua morbidez e com o nível de nudez das mulheres, uma preocupação comum com o segundo censor. Como era de se esperar, a superação ou não de certos limites para a exposição do corpo (com destaque ao feminino pelo primeiro censor) foram a principal preocupação dos censores. O breve período para a liberação do órgão também pode ser um indicativo de como a produção não preocupou ao órgão estatal.

5.2 *A Ilha Dos Prazeres Proibidos*

1. Dados da produção

Ano de produção: 1978

Data de lançamento: 15/01/1979

Gênero: Suspense

Empresa produtora: Produções Cinematográficas Galante

Empresa distribuidora: Ouro Nacional Distribuidora de Filmes

Circuito exibidor: Exibido em São Paulo a 15.01.1979, no Marabá, no Marrocos e no Ibirapuera 1. Exibido no Rio de Janeiro a 18.03.1979, no Pathé, no Cinema II, no Paissandú, no Art-Copacabana, no Art-Tijuca, no Art-Madureira, no Lagoa, no Paratodos, no Mascote, no Éden Niteroi, no D. Pedro e no Odeon-Vitória; a 19.03.1979, no Realengo, no C. Grande, no Santa Rosa 2 e no Big-B. Roxo e a 03.1979, no Goitacá-Campos.

Longa-metragem, 35mm, COR, 85min, Eastmancolor

Sinopse⁹⁶

Ana Medeiros, jornalista que trabalha para uma organização criminosa, é enviada à Ilha dos Prazeres Proibidos, com a missão de eliminar três pessoas (sic): - o rebelde Nilo Baleeiro e o casal Lucia e William Solones, refugiados por motivos diferentes no local.

Seu guia nesta empreitada é o ex-jornalista Sergio Lacerda, que sem saber servirá de isca para Ana.

Sergio, que por motivos obscuros não quer voltar à Ilha, vive no continente com uma moça chamada Lua.

Ana livra-se da intrusa atirando-a no penhasco, e parte para a Ilha com o rapaz. Aos poucos simpatiza-se por ele, mas não é correspondida. Sergio deixa-a num hotel e sai à procura dos renegados que são seus amigos.

Nilo está vivendo em uma praia abandonada com duas belas garotas, Brigitte e Monique. Elas trabalham para Luc Mollet, um contrabandista. Sergio se interessa por Monique, e passam uma noite juntos. Nilo vive em um mundo imaginário, fala coisas aparentemente sem nexos, e acredita ter descoberto o ouro dos templários.

O casal Solanas atravessa uma fase difícil econômica e sentimentalmente. William, acusado no continente de ter sido o responsável por diversos crimes sexuais graças a seus estudos e suas aulas sobre comportamento humano, é um homem simples, inteligente e generoso. Adora a terna esposa Lucia, mas sabe que ela é ninfomaniaca, e que anos antes fora amante de seu melhor amigo, Sergio. Diante do impasse sentimental ocasionado pela volta do ex-jornalista, ele joga Sergio nos braços da própria mulher.

Ana se assusta com as atitudes dos renegados, pois não consegue compreender a libertária maneira de viver de suas vítimas. Pior, ela não gosta de sentir satisfação com um homem e seu contato corporal e emotivo com Nilo, resulta numa catástrofe, ela sente prazer pela primeira vez na vida, o que a diminui

⁹⁶ Retirada do processo da Censura.

perante si mesma.

A única pessoa que ela passa a admirar é William, que ela julga um puro. Quando o vê nos braços das duas contrabandistas, choca-se o bastante para achar que está na hora de começar o serviço que veio fazer na ilha.

Quando Luc Mollet aparece na praia de Nilo, ela descobre que o velho trouxe dinamite e um revólver. Sadicamente mata Nilo, Brigitte e Monique e atenta contra a vida de William. Só não consegue atirar em Lucia porque Sergio aparece e ela está apaixonada o bastante para poupá-lo e à sua amada. Ela acaba fugindo para o continente de barco, mas é assassinada por um gangster da organização em que trabalha. Sergio e Lucia passam a viver uma nova vida juntos à pessoa que mais admiram e amam, o novo William renascido do atentado.

Principais membros da equipe⁹⁷

Função	Nome
Produtor	A.P. Galante
Argumento, roteiro e direção	Carlos Reichenbach Filho
Diretor de produção	Edson Romano
Fotografia e câmera	Carlos Reichenbach
Montagem e edição	Walter Wanni
Continuidade e assistência	Isabel do Amaral

Elenco

Personagem	Nome do Ator
Ana Medeiros	Neide Ribeiro
Sergio Lacerda	Roberto Miranda
Lucia Solanas	Meyre Vieira
Nilo Baleeiro	Fernando Benini
Monique	Zilda Mayo
Brigitte	Fatima Porto
Lua	Teca
Luc Mollet	Olindo Dias
Gangster	João Maia Neto
Guarda da fronteira	Alfio
Médica	Lygia Reichenbach
William Solanas	Carlos Casan

Repercussão na época

Nas críticas, a repercussão do filme foi controversa. Algumas consideraram o longa-metragem de Carlos Reichenbach como “praticamente incompreensível em sua desordenada confusão”. Para o crítico Edmar Pereira, do Jornal da Tarde, não há nem como procurar as qualidades do filme: “como falar disto diante da pobreza da encenação e do acúmulo de ventres estufados e trazeiros elastecidos (sic) que são servidos com tão

⁹⁷ Retirada diretamente do processo da Censura, e apresentada na mesma ordem que o documento original.

dispensável generosidade?”⁹⁸ – o crítico se refere aqui ao público do cinema da Boca do Lixo. Um editorial da Tribuna da Imprensa entende, da mesma forma, que o filme é “tremendamente longo, monótono, mal contado, mal retratado, mal musicado, mal interpretado, mal dirigido, mal cortado, mal batizado, mal parido, e, se isto tudo não bastasse, mal projetado, num cinema mal cheiroso (Copacabana)”⁹⁹.

Outras críticas, por sua vez, não tiveram a mesma posição, e viram um filme original capaz de escapar das dificuldades tanto da produção como da exibição. Salvyano Cavalcanti de Paiva, do jornal O Globo, aponta que o final da obra defende as personagens imorais, e que Reichenbach “compõe quadros belíssimos, que emolduram, sem perturbar, a trama criminal (e erótica) densa que um fio de argumento permite.”¹⁰⁰ José Inácio de Mello e Souza, da Filme Cultura, vai mais longe, qualificando o filme de “pluridimensional” e utópico, possibilitando aos seus espectadores várias camadas de interpretação possíveis. O crítico pondera:

Mesmo manietado pela ditadura da distribuição e da produção, Reichenbach conseguiu escapular delas imprimindo a sua visão de mundo na fita (...) conseguindo subverter as amarras das produções da Boca, alcançando (...) a liberdade pela pornografia.¹⁰¹

2. Considerações gerais

“A Ilha: onde o espaço é um cativeiro. A seara dos condenados. O pântano dos deserdados. (...) O polo corrompido. O pecado a toda prova. Dos sindicatos submersos. Da caravela dos corsários. Do vibrador das uterinas.” É com essa fala que o narrador de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* apresenta a ilha paradisíaca em que serão realizados os principais acontecimentos entre as personagens construídas pelo roteirista, diretor de fotografia e diretor Carlos Reichenbach. Já é possível observar nesse trecho algo de peculiar ao filme, e que dialoga diretamente com outros diretores da cinematografia brasileira do final dos anos 1960: o tom de escracho e deboche, remetendo a elementos do cinema marginal, do qual Reichenbach foi integrante e, aliás, um dos poucos a permanecerem ativamente na Boca do Lixo após seu colapso. A própria designação de Ilha dos Prazeres faz referência diretamente a um filme desse movimento, *A mulher de todos* (1969), dirigido por Rogério

⁹⁸ Retirados de <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0610277I005.pdf>. Acesso em 17/07/2013.

⁹⁹ Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0610277I002.pdf>. Acesso em 17/07/2013.

¹⁰⁰ Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0610277I010.pdf>. Acesso em 17/07/2013.

¹⁰¹ Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0610277I009.pdf>. Acesso em 17/07/2013.

Sganzerla, em que a ninfomaníaca Ângela Carne e Osso (Helena Ignez) passa o fim de semana na dita Ilha dos Prazeres, procurando seduzir todos os homens que encontra, enquanto seu marido Doktor Plirtz (Jô Soares) está ocupado em seu escritório.

Entretanto, apesar desse diálogo claro com o filme de Sganzerla, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* tem diferenças marcantes, tanto em termos diegéticos como narrativos. Na história, acompanhamos o trajeto de Ana Medeiros, assassina profissional que, contratada por uma organização não identificada, vai para a Ilha dos Prazeres, local em que estão as três pessoas a que é destinada sua missão. A sexualidade é fortemente insinuada em diversos momentos, uma vez que à Ilha é associada uma imagem de depravação dos costumes, em tom provocativo. No caminho para encontrar seus alvos perseguidos, ela é guiada pelo ex-jornalista Sergio, pelo qual acaba se envolvendo afetivamente. Junto com ele, Ana entrará na ilha, e encontrará as outras personagens que compõem a história: os foragidos Nilo Baleeiro, William Solanas e Lucia Solanas, além de Monique e Brigitte, duas jovens mulheres que moram com Nilo em uma barraca montada a beira da praia.

Temos em geral personagens com um certo grau de complexidade, em oposição ao longa-metragem de Sganzerla, cujas personagens são propositadamente caricaturais: a mulher obcecada por sexo (Ângela Carne e Osso), o marido possessivo e assumidamente boçal (Doktor Plirtz). Ao contrário, Ana é apresentada logo no início da trama como uma mulher impositiva e fria que, com o passar da narrativa, encontra-se seduzida por suas próprias vítimas: não só acaba se envolvendo com Nilo e com Sergio, com os quais têm relações sexuais – ainda que com um veemente sentimento de culpa ao final – mas entra em crise consigo mesma quando vê que William, homem a quem admira, permite que sua esposa Lucia relembre seu caso de amor com Sergio e passem uma noite juntos, enquanto ele próprio, embora ame a esposa, passe a noite com as duas jovens que moram com Nilo. A relação aberta de William é intolerável para os princípios de Ana, que acaba a partir desse ponto retomando sua missão original de assassinato. Temos assim uma personagem em conflito, que acaba interrompendo um processo intenso de mudanças para realizar sua missão e, logo após, ser assassinada pelo próprio mandante original do crime.

Como se pode ver, a sexualidade é um elemento importante no longa-metragem, na medida em que pontua a relação entre os habitantes da Ilha e os diferencia do continente. Assim, na Ilha as trocas de parceiros são recorrentes, mesmo entre parceiros casados; no continente, representado pela conduta intolerável de Ana, o consentimento de dois

parceiros casados a respeito do adultério é inadmissível¹⁰². Mesmo Sergio, que nutre um sentimento intenso por sua esposa Lua, tem relações sexuais com Monique e Ana, sem demonstrar com isso nenhum sentimento de culpa.

Assim, os temas do adultério e da rivalidade entre homens e mulheres, comuns à comédia erótica e às demais produções filmicas da Boca, reaparecem sob outra roupagem. Da mesma maneira, são os conflitos de ordem sexual que movem as principais relações entre as personagens ao longo do enredo. Esses conflitos, entretanto, não aparecem sob o peso da culpa, a não ser que vistos pelos olhos de uma mulher que é externa à Ilha.

Essa diferença é tão marcante, que a própria entrada de Ana e Sergio na Ilha dos Prazeres marca uma ruptura na narrativa: se até então somos introduzidos na história através da perspectiva de Ana, na medida em que acompanhamos todos os seus passos até o início de sua viagem, a partir da entrada na Ilha é a perspectiva de Sergio que se torna o fio condutor, uma vez que ele vai à procura tanto de Nilo como do casal Solanas sem a presença da assassina contratada. Somos assim levados a nos identificar mais com os habitantes da Ilha: conhecemos brevemente suas histórias, somos apresentados às dificuldades econômicas e às esperanças de retorno ao continente.

Na realidade, os foragidos podem ser considerados como *alegorias*, nos termos apontados por Xavier (2012) a respeito do cinema marginal e parte do cinema novo de final da década de 1960. Alegoria de exilados políticos, referência ao momento político pelo qual atravessava o país, e que culminaria com a Lei de Anistia que seria promulgada em agosto de 1979, beneficiando tanto os exilados políticos, de um lado, como os militares e torturadores, de outro (SKIDMORE, 1988).

Pode-se ver isso com mais clareza em Nilo Baleeiro, personagem de gestos bruscos e diálogos absurdos, beirando à insanidade, como quando está realizando um ensaio fotográfico com Monique em meio às rochas da praia:

Nilo Baleeiro: Fantástico! Mais uma dúzia dessas e vamos pra cima do Equador! Vou aprender a encolher cabeças e faço a América, caso com vocês duas no Alaska (...)

Monique: O Luc não vai deixar.

Nilo Baleeiro: O Luc é um visionário. O negócio é o pacífico. Novos mares! Aqui não dá mais pé.

¹⁰² É pertinente observar, entretanto, que mesmo dentro da Ilha não há insinuações de relações homossexuais entre homens.

Ou quando, em conversa com Sérgio, faz referência a um suposto “ouro dos templários”, cuja localização havia sido dada por um mapa que encontrou em uma garrafa, no meio da praia. “Quando dinamitar as rochas e encontrar o ouro, voarei para o Caribe”, diz para Sérgio. De modo semelhante, Monique se apresenta da seguinte maneira para Sergio, antes de ter com ele uma relação sexual:

Sergio: Quem é você, Monique?

Monique: Nasci no lago Cale. Fui sereia em Palm Beach. Miss segredo oculto, e amante de Baby Doc. Vendi joias no Teerã (...) e perfumes em Nagasaki. Posei nua para Lee Falk. Dancei rumo a Nassau. E li “Sonhos e Vidas” doze vezes.

E completa quando, em meio à relação, fala palavras em francês, acompanhadas de uma música erudita que pontua a cena.

O absurdo dos diálogos e das situações pode ser encarado como um recurso narrativo para sugerir um outro sentido para as personagens, como signos de uma situação política e histórica para além da diegese. Tudo isso se reflete também em determinados momentos da narrativa, em que há uma clara ruptura no *espaço-tempo filmico*.

Assim acontece quando, logo após o reencontro de Sergio e Nilo, surge inesperadamente na trilha sonora uma valsa, sem qualquer fonte de emissão visível¹⁰³, dançada em pares entre Sergio e Monique, de um lado, e Nilo e Brigitte, de outro. Ou quando Ana, antes de adentrar na Ilha dos Prazeres, mata Lua, atraindo-a para o alto de um rochedo para depois, sem nenhum esforço, fazê-la cair apenas encostando nela.

Apesar de todos esses elementos de ruptura e quebra de verossimilhança, que poderiam distanciar o espectador da narrativa e sugerir a menção indireta a um contexto fora da diegese, os motivos que levaram as personagens ao exílio são vagamente apresentados ao espectador, em diálogos entre diferentes personagens. Foi assim quando, logo que Sergio se encontra com Nilo, antes do primeiro contato de Ana com os refugiados, vemos em plano conjunto Sergio, Nilo, Monique e Brigitte sentados na barraca, em frente da praia, e o tema do retorno ao continente vem à tona:

Nilo: O que achou das chicas?

Sergio: Lindas. Você está com tudo bicho! Você está vivendo um sonho Nilo. A Ilha, a praia, duas mulheres...

Nilo: Eu preferia voltar ao continente. Rever meu irmão. Os amigos. A Ilha é única, mas falta o perigo, falta a ameaça! Quando Luc levar as moças ao

¹⁰³ Segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994), os diálogos e sons podem ter suas fontes de emissão situadas *fora de campo* (som off) ou dentro do *campo* (som in).

continente eu vou junto.

Sergio: Você explodiu uma cadeia cara. Matou inocentes. É o inimigo público número um.

Brigite: Ele tem pesadelos.

Monique: Só quis salvar um amigo.

Sergio: Procurado vivo ou morto...não vão entender...

Essa é a única menção dos motivos que levaram Nilo ao exílio. Vemos algo semelhante quando Sergio se encontra pela primeira vez com William, e conversam a respeito do filho do escritor foragido:

Sergio: E o garoto do seu primeiro relacionamento?

William: Horácio? Tem vergonha do pai. Continua acreditando que fui eu que induzi os alunos ao crime sexual.

Lucia: Por ele William estaria até hoje na cadeia. Acha que não devíamos ter fugido, que o pai é um covarde.

Novamente, essa é a única menção aos motivos que levaram William ao exílio. Não sabemos com detalhes quais são os “crimes sexuais” que o escritor foi acusado de cometer, apenas que ele trata de questões polêmicas sobre a sexualidade em seus livros. Tampouco sabemos qual é a organização que contrata Ana para executar os foragidos, bem como seus motivos: somos apresentados apenas ao homem que intermedia as relações da organização com a assassina, chamado por ela de “gorducho”. A própria Ilha é construída no *espaço filmico* de maneira a não remeter a nenhuma localização específica: vemos passar pela câmera praias desertas, casas localizadas de frente para o mar, igrejas, ruas desertas e pousadas que nos parecem remeter, junto com uma trilha sonora alegre e marcada pelo som de flautas, a um certo senso de *exotismo* indefinido.

Nesse sentido, tanto os planos gerais como os planos de conjunto que marcam boa parte da narrativa são significativos: ao localizar as personagens em meio à natureza, seja na praia ou em meio à extensa vegetação, reforça-se esse exotismo e a ligação dos habitantes da Ilha com a natureza. Cabe ainda acrescentar um tom de informalidade, presente tanto nos diálogos – marcado por algumas gírias, como “bicho” - como no figurino, geralmente bastante despojado.

Além dos dois breves momentos em que se insinuam os motivos que levaram os três exilados a se refugiarem na Ilha, o único em que é possível se vislumbrar de maneira mais direta alguma referência ao período histórico em que o filme foi produzido é em um diálogo entre Ana, William e Lucia:

Ana: E o romance inacabado?

Lucia: Acho que a incerteza de publica-lo é que o tem prejudicado.

William: O romance é uma experiência perigosa...

Lucia: William está experimentando usar o repertório dos livrinhos obscenos, das fotonovelas alienantes, dos X-9 da vida, para contar uma história de medo.

William: Estou partindo do péssimo para chegar ao ótimo. E utilizo do pornográfico para sugerir o lúdico.

A revista X-9 a que Lucia faz referência, foi uma famosa *pulp*, gênero de revista policial norte-americana marcado pela associação de violência à mulher e sexualidade, traduzidas no Brasil desde a década de 1930 sob diversos títulos – *Suplemento Policial em Revista* (1934-1942), *Detetive* (1936-1943), *Contos Magazine* (1936-1942) – entre as quais a X-9 foi a mais duradoura, abarcando o período de seu lançamento em 1941 até 1972 (GONÇALO JUNIOR, 2010, p. 85). Com relação às fotonovelas, tratava-se de revistas de grande circulação nacional e sucesso de público, geralmente traduzidas das originais italianas, e que contavam uma história de intriga sentimental através de fotografias e textos. Tamanho foi o sucesso dessas publicações que foram lançados mais de 20 títulos na década de 1970, por diversas editoras. (GONÇALO JUNIOR, 2010)

Além de se referir ao mercado editorial do período, há aqui uma característica importante a ser destacada: a intenção de se apropriar de produções estrangeiras e consideradas menores, para degluti-las em novas formas e sob outras intenções políticas. Isso foi um elemento importante do cinema marginal, como destaca Ismail Xavier:

Neste momento, passamos de uma arte pedagógico-conscientizadora para espetáculos provocativos que se apoiavam em estratégias de agressão e colagens *pop* que marcaram a politização, no Brasil, de protocolos de criação que, na origem (Estados Unidos), tinham outro sentido. A ironia dos artistas privilegia a sociedade de consumo como alvo, num momento em que, no Brasil, há uma nova forma de entender a questão da indústria cultural e o novo patamar de mercantilização da arte, da informação e do comportamento jovem, incluída a rebeldia. (XAVIER, 2001, p. 29)

Figuras 23–30: alguns dos planos gerais e de conjunto que marcam o espaço filmico e a relação das personagens com a natureza. As figuras 28, 29 e 30 também dão exemplos do despojamento dos figurinos das personagens.

Parece que, nesse discurso, William representa o próprio diretor, em sua tentativa de se apropriar dos filmes da Boca do Lixo para subvertê-los em certos pontos. Isso fica claro em depoimento que o diretor cedeu a Nuno Cesar Abreu:

O resultado que esse filme teve é que foi muito maluco. Você não pode subestimar o público. Pensar que ele não vai entender. Uma das coisas que me fez fazer *A ilha dos prazeres* foi exatamente isso. (...) a ideia era pegar aquele repertório e subverter, como um tipo de cultura juvenil, um filme alienado. Por que não?

Porque a pornochanchada, naquele momento, era racista, preconceituosa, reacionária e misógina. Então, porque não fazer alguma coisa para subverter isso? (ABREU, 2006, p. 101)

Temos assim um filme que se aproxima do que Ismail Xavier (2001) denominou *cinema brasileiro moderno*, incorporando características do erotismo (a paixão e a exposição do corpo velado, respeitando os limites da moralidade) e da pornografia (a

provocação dos limites da sexualidade, vista na defesa de relações sexuais mais livres de amarras sociais) presentes em produções da Boca do Lixo, mas subvertendo o racismo, o preconceito e o reacionarismo inerentes a algumas dessas produções. O diálogo com a cinematografia da Boca e a preocupação com o momento político do país aparecem sob uma roupagem peculiar, como diz o próprio Reichenbach: “sugestivo é fazer um filme de cinema (entendido como política) sem falar em política (entendida como cinema) ou vice-versa.”¹⁰⁴ Procurando dialogar também com seu tempo, Reichenbach inclui claras referências à cultura juvenil, seja nas roupas das personagens e na informalidade com a qual elas se tratam, como na própria trilha musical, em que se escutam, além de músicas instrumentais de influência erudita pontuando determinadas cenas, músicas de bandas estrangeiras como *Beatles* e *Pink Floyd*.

Assim, a partir da centralidade das cenas de sexo e dos conflitos de ordem sentimental entre homens e mulheres, inclui-se tanto a eliminação da culpa e de uma resolução moralista dos conflitos, como a referência alegórica ao contexto político da época, criando para isso um espaço imaginário e fictício marcado por pontuais descontinuidades narrativas e por personagens que beiram à insanidade. Aproxima-se assim sexualidade e política, especialmente ao não se reprimir as condutas do casal Solanas e de Sergio, que permanecem na Ilha mesmo depois da volta de Ana ao continente. Ao contrário, esta é traída pelo seu contratante, que acaba a exterminando ao final.

¹⁰⁴ Retirado de <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0610277I00301.pdf>. Acesso em 18/07/2013.

Figuras 31-35: Da figura 31 até a 33, momento na narrativa em que Ana atira Lua no precipício, apenas tocando em seu corpo. Na figura 34, plano conjunto dos casais Nilo-Brigite e Sérgio-Monique dançando uma valsa que é introduzida bruscamente fora da diegese. Na figura 35, momento pontual de deboche na narrativa em que um policial diz à Ana que tentaram passar pela fronteira com um objeto fático, apresentando-o à assassina.

É sintomático, assim, que o plano derradeiro do filme seja aquele em que a câmera se movimenta, rápida e quase ensandecida, em torno do casal Solanas e de Sérgio, que permanecem abraçados na praia, dando a entender que estão em um momento de comunhão. Se Ana foi penalizada, os três sobreviveram à tentativa de assassinato, apesar de não terem resolvidas suas dificuldades financeiras e seu isolamento do continente e do mundo externo.

Figura 36: Plano final do longa-metragem, em que se vê o casal Solanas e Sergio abraçados, enquanto a câmera os circunda.

3. O processo da Censura

O processo na Censura é curto e não apresentou grandes obstáculos para a exibição do longa-metragem no circuito nacional de salas de exibição. A capa do processo indica a data de 26 de dezembro de 1978 como a da abertura da avaliação pelo órgão federal. Nela, encontramos também o nome e endereço da produtora, o nome do diretor, a empresa

distribuidora e os principais atores. A seguir, vemos que serão avaliadas duas versões do filme: uma cópia com a metragem completa, em 35 mm e sem incluir liberação para televisão; e vinte cópias do trailer, também em 35 mm, também destinados exclusivamente para as salas de exibição.

Consta no processo, em seguida, o único parecer que avaliou o filme, assinado por três censores e datado em 8 de janeiro de 1979, mesmo dia que foram liberadas as cópias do certificado para maiores de 18 anos com cortes. Após uma breve sinopse de um parágrafo, os censores consideram que o filme não tem “implicações censórias na temática”, mas que apresenta “diversas cenas de nus e relações sexuais”. Assim, com “personagens típicos do gênero policial” e a presença de “linguagem vulgar”, como implicações censórias restaram os diálogos e algumas cenas pontuais.

Consta logo abaixo a lista de cortes. O primeiro incide sobre a relação sexual que Sergio tem com Lua, antes da partida para a Ilha dos Prazeres. Indica-se para se “retirar a parte inicial da cena, quando aparece o casal de corpo inteiro, podendo permanecer a partir do momento em que os dois são tomados da cintura para cima”. Aqui há um limite claro, a intolerância com relação ao nu frontal e de corpo inteiro dos atores.

A seguir, vê-se três cortes de palavrões e expressões consideradas vulgares. A primeira, “trepa mal”, é dita por Ana ainda no caminho para a Ilha, enquanto está na companhia de Sergio, fazendo referência a um colega jornalista conhecido de ambos, e com o qual dá a entender que teve uma noite de prazeres passageira. O contexto da conversa tem pouca importância para o andamento do enredo, e serve mais para mostrar um momento em que o jornalista e a assassina estão se conhecendo.

A segunda expressão, “ah filho da puta”, é dita por Lúcia quando William confessa ter passado a noite com Monique e Brigitte, enquanto ela passava junto com Sergio. Novamente, a supressão da expressão pouco interfere no andamento do enredo: trata-se apenas de um comentário passageiro da personagem, demonstrando seus ciúmes, mas nada que interfira significativamente na trama.

A terceira expressão, “sua filha da puta”, é dita por Sergio logo depois que Ana atira em William. Novamente, trata-se de um detalhe que não muda o fluxo dos acontecimentos – William continua baleado, e Ana deixa de atirar em Lúcia e Sergio, fugindo com seu carro para fora da Ilha.

O último dos cortes incide sobre a cena em que Sergio tem relação sexual com Ana. Essa relação é apresentada no filme em montagem alternada, junto com uma relação sexual

de reconciliação entre William e Lúcia. Curiosamente, os censores não consideraram problemática essa segunda relação, pedindo para “retirar a tomada em que Sérgio deitado sobre Ana rola e a coloca por cima”. Pedem ainda para retirar o plano “que apresenta Ana montada sobre Sérgio, permanecendo desse casal apenas as tomadas em que ele a despe e a final, quando Ana diz ‘eu não quero’”. Não há menção alguma sobre os motivos que levaram essas partes da sequência a serem excluídas. Nelas, não há presença de nus de corpo inteiro dos atores. A diferença com relação à cena de relação sexual entre Lúcia e William é que nela Ana acaba por cima de Sergio, de modo que é incluída no campo de seios para fora, em plano médio e de baixo para cima, realçando assim sua satisfação e poder passageiro que exerce sobre o parceiro a partir desse momento. Entretanto, esse plano é pontual, e ela logo em seguida é colocada para baixo, até que se recusa a continuar a relação com Sérgio. Novamente, trata-se de um plano que pouco interfere no andamento do enredo.

Constam por fim, no parecer, a indicação dos cortes para o trailer: cortes nas cenas de sexo entre Sergio e Lua e entre Sergio e Ana, da mesma forma que no filme, além da cena de sexo entre Nilo e Ana, que havia sido liberada para o filme. Novamente, não há justificativas na diferença de tratamento entre o trailer e o longa metragem, bem como os critérios que levaram a última cena de sexo descrita considerada inadequada para a exibição no trailer. Assim, os censores sentenciam: “observados os cortes, opinamos pela liberação para maiores de dezoito anos. Não recomendamos também sua liberação para televisão.” Mesmo sem o pedido para televisão vindo dos produtores, já sabemos que os censores o rejeitariam caso requisitasse essa autorização. Por que essa diferença de tratamento? Não há indicações no parecer que possam nos fornecer pistas a respeito.

A seguir, vemos o certificado, válido de 8 de janeiro de 1979 a 8 de janeiro de 1984, com a mesma lista de cortes impostas pelos censores no parecer. Constam ainda duas outras fichas, referentes ao longa-metragem em 16 mm e ao trailer em 16 mm, respectivamente nos dias 4 de fevereiro de 1981 e 11 de maio de 1982, com as mesmas restrições impostas anteriormente e a emissão de certificados com o mesmo prazo de validade do anterior.

O que parece é que não houve motivos diretamente ligados ao filme para a indicação dos cortes impostos: tratou-se apenas de medida burocrática e rotineira, destinados genericamente para uma categoria de filmes em particular. O longa-metragem foi considerado assim como “mais um filme policial”, comuns no período da produção, que

associavam violência e sexualidade. Os censores assim não perceberam as sutilezas que o filme evoca, especialmente no tema do exílio e da liberação sexual, realizando cortes que praticamente não interferiram no desenvolvimento da história.

Isso aconteceu devido à opção em tocar o tema do exílio de maneira indireta e vaga? Aconteceu pela história se dar em um espaço fictício? Não há indícios claros no parecer que podem levar a responder tais questões. Apenas se pode constatar que esse caso mostra como um filme de pretensões políticas poderia passar pela Censura, uma vez que estivesse sob outra roupagem – os filmes da Boca que lidavam com violência e sexualidade – e não fossem destinados à televisão.

5.3 Histórias que Nossas Babás não Contavam

1. Dados da produção¹⁰⁵

Ano de produção: 1979

Data de lançamento: 17/11/1979

Gênero: Comédia

Empresa produtora: Cinedistri Limitada

Empresa distribuidora: Cinedistri Limitada

Circuito exibidor: Exibido em São Paulo a 19.11.1979, no Ipiranga, no Metrôpole, no Art-São Paulo, no Jóia e no Top Cine; a 09.03.1980 no Cinespacial, no Gemini 1, no Ibirapuera 3, no Avenida, no Central 2, no Globo, no Capri e no Continental 1.

Longa-metragem, 35mm, COR, 97min, Eastmancolor, Westrex

Sinopse¹⁰⁶

Nossa história tem seu início com a morte do rico e bondoso rei, pai de nossa heroína, Clara das Neves, causando luto e tristeza no próspero reino por ele governado. Neste instante surgem dois importantes personagens de nossa história: um Príncipe jovem e belo (DENIS DERKIAN), amante de uma Rainha, que tirando partido dessa sua condição obtém muitos empréstimos para acudir seu reino que encontrava-se (sic) em franco declínio financeiro, e uma Rainha (Meiry Vieira), que após a morte do rei, seu esposo, propõe ao Príncipe, seu amante, a união dos dois reinos através de um casamento, atitude que deixa embasbacado o seu fiel e alcoviteiro Espelho Mágico (o extraordinário RENATO PEDROSA).

¹⁰⁵ Os dados foram retirados do site da cinemateca brasileira, bem como do processo da Censura ao filme.

¹⁰⁶ Disponível no processo da Censura.

O Príncipe resolve aceitar tal aliança matrimonial, só que, para total revolta da Rainha, ele lhe pede a mão da Princezinha Clara das Neves (a maravilhosa ADELE FÁTIMA) em casamento, argumentando ser tradição em seu reino que um Príncipe somente pode desposar uma Princesa donzela.

Não eram esses os desejos da Rainha, o que ela queria na realidade era exclusividade total de “seu” Príncipe e, ferida em seus bríos manda baixar um ato institucional destituindo a Princesa Clara das Neves de qualquer direito ao trono, rebaixando-a a condição de simples serviçal da Corte, exigindo dela os mais duros e pesados trabalhos do castelo.

Mal sabia a Rainha que na execução de um desses pesados trabalhos atribuídos à Clara das Neves ela e o Príncipe acabam conhecendo-se, e que a beleza e “gostosura” da ex-Princezinha levam o jovem Príncipe ao quase enlouquecimento pela grandiosa e repentina paixão que lhe é despertada pela deslumbrante mulata.

A malvada Rainha, utilizando-se de seus poderes extra-governamentais, mais precisamente através de seu “fofoqueiro” Espelho Mágico, fica sabendo dessa nova paixão de “seu” Príncipe por Clara das Neves, e possesora, manda vir à sua presença o mais temível Caçador de Veados de todos os Reinos (O impagável COSTINHA), para que, a seu mando, execute a ex-Princezinha e ex-donzela Clara das Neves, tarefa que o terrível Caçador cumpre à sua maneira, “executando” Clara das Neves de uma forma mais prazerosa. Salva de seu trágico destino, nossa adorável heroína banha-se descontraidamente em uma cachoeira no bosque, enquanto o seu ex-terrível-algóz sai à caça de um veado, para dele tirar o fígado e o coração para serem entregues à Rainha como prova da EXECUÇÃO de Clara das Neves.

Clara das Neves inicia sua exaustiva e assustadora caminhada através da Floresta, até cair desmaiada de exaustão, nas proximidades da Olaria onde trabalham os Sete Anõezinhos, que a encontram na volta ao lar, doce lar. Contrariando as vontades de Nervoso, o anão que cuida dos afazeres domésticos, inclusive os trabalhos de “cama” e mesa dos demais anõezinhos, os outros levam-na para casa no bosque, passando então a ser ela a única e “verdadeira” mulher da cusinha (sic), assumindo todos os trabalhos, inclusive os deliciosos trabalhos noturnos no dormitório dos Anõezinhos, provocando, por isso mesmo, terrível disputa entre os seis anões mais interessados em desvendar a misteriosa “diferença” de Clara das Neves, resolvendo-se essa disputa por um concorrido sorteio onde na realidade todos foram contemplados.

Enquanto Clara das Neves goza os felizes momentos vividos ao lado dos anõezinhos, a malvada Rainha descobre e novamente através de seu mexeriqueiro Espelho Mágico, que Clara das Neves está viva, e muito bem servida, ao lado dos anões na Floresta. Sentindo todo o seu ódio e inveja lhe aflorar por todos os poros, a malvada Rainha começa a engendrar um plano mortal para livrar-se de Clara das Neves, preparando uma maçã envenenada para servir à nossa ex-Princezinha. Porém...acaba envenenando-se com a própria. Por essa época, o nosso belo e jovem Príncipe vê-se às voltas em encontrar Clara das Neves, e consegue seu intento, descobrindo-a vivendo com os Sete Anõezinhos, para onde prontamente se dirige, confessando assim à nossa heroína todo o seu amor e desejos. Para espanto do Príncipe, Clara das Neves não aceita as suas propostas de casamento e união, preferindo as “vantagens” que seus amados anõezinhos lhe oferecem diariamente. Mas o jovem Príncipe não fica só, para ele reservamos o mais sensacional e inesperado “HAPPY END” ao lado de Nervoso.

ASSISTAM. (sic)

Principais membros da equipe¹⁰⁷

Função	Nome
Produtor	Aníbal Massaini Neto
Diretor	Osvaldo de Oliveira
Adaptação e Diálogos	Ody Fraga
Roteiro	Aníbal Massaini Neto
Direção de Arte	Marineida Massaini
Diretor de Fotografia	Osvaldo de Oliveira
Edição e Montagem	José Luiz Andreone

Elenco principal

Personagem	Nome do Ator
Clara das Neves	Adele Fátima
Caçador	Costinha
Rainha	Meiry Vieira
Príncipe	Denis Derkian
Rei	Xandô Batista
Alegre	Quinzinho
Nervoso	Litho
Tunga	Zezinho
Espirro	Paulinho
Dorminhoco	Zequinha
Chefe	João Grandão
Bondoso	Dilim Costa
Espelho Mágico	Renato Pedrosa

Repercussão na época

As críticas encontradas tiveram posições divergentes. André Barcinski, da Tribuna da Imprensa, considerou o filme deselegante e com vários defeitos, mas mesmo assim “bastante divertido: as situações inusitadas se sucedem e os verdadeiros absurdos no roteiro colaboram para transformar o filme num passatempo hilário.” A presença da paródia é influência da chanchada, e seu humor “é simples e direto, com trocadilhos banais e piadas previsíveis, mas que se mostram eficientes dentro do contexto absolutamente surreal do filme.”¹⁰⁸ Salvyano Cavalcanti de Paiva, do jornal O Globo, considera os diálogos “além de inteligentes, repletos de duplo sentido”, ousando até mesmo incluir um “conteúdo político muito atual”. De outro lado, “a fotografia, belíssima, e com enquadramentos sugestivos” constrói uma narrativa que não decai em “vulgaridade nas

¹⁰⁷ Retirada diretamente do processo da Censura, e apresentada na mesma ordem que o documento original.

¹⁰⁸ Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0730390I00601.pdf>. Acesso em 17/07/2013.

cenas de nudismo.”¹⁰⁹

A essas posições mais amenas, se contrapõem outras que veem excesso de vulgaridade. Godofredo Maciel Filho, no *Jornal do Brasil*, entende que o filme denigre uma história que deveria ser preservada, porque remete à infância.¹¹⁰ Rubens Ewald Filho, no Estado de São Paulo, considerou o filme com tantos defeitos “que é difícil começar a enumerá-los”, marcado por um humor apelativo e mal construído.¹¹¹ Hélio Nascimento, do *Jornal do Comércio*, lamenta que “a pobreza, a vulgaridade e o humor chulo de algumas situações de *Histórias que Nossas Babás Não Contavam* terminam por vencer certas virtudes que o filme acumula em sua projeção”, ignorando o potencial que uma sátira a um conto de fadas teria para desmistificar com inteligência a história original.¹¹²

2. Considerações gerais

Histórias que Nossas Babás não Contavam é uma comédia erótica e de personagens caricatas, recorrendo a grande parte dos elementos recorrentes do gênero. Dos filmes analisados, é o mais simples do ponto de vista narrativo, além de ter como referência uma história conhecida do grande público: o conto de fadas *Branca de Neve e os Sete Anões*, popularizada pela animação homônima de Walt Disney (1937).

Evidentemente não se trata de uma adaptação fiel: estamos lidando aqui com uma paródia¹¹³, que se dirige diretamente ao espectador já na abertura. Enquanto se vê os créditos do filme, escritos sobre um livro cujas páginas vão sendo viradas sozinhas, escuta-se a seguinte cantiga, travestida de um tom inocente, mas tocando em temas da sexualidade sob uma perspectiva maliciosa, antecipando o que se dará ao longo de todo o longa-metragem:

Se você já desconfiava das histórias que a babá contava, tinha toda razão. Ela lhe contou uma outra versão. O lado que você conhecia era só a fantasia. A história de príncipe e princesa sempre acaba em safadeza. Como João e Maria, que faziam bacanal. E chapeuzinho vermelho, dava muito pro lobo mal. E ainda existem outras lições que queremos contar para vocês. Mas isto é uma outra história, que fica para uma outra vez.

¹⁰⁹ Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0730390I003.pdf>. Acesso em 17/07/2013.

¹¹⁰ Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0730390I005.pdf>. Acesso em 17/07/2013.

¹¹¹ Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0730390I007.pdf>. Acesso em 17/07/2013.

¹¹² Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0730390I00801.pdf>. Acesso em 17/07/2013.

¹¹³ Tomamos esse termo por seu sentido corriqueiro, ou seja, uma recriação cômica de uma obra já existente, transformando personagens e fatos da história original para transfigurar-lhes o sentido.

Termos como “safadeza”, “bacanal” e “dava” introduzem o espectador a um universo em que a sexualidade será tratada de maneira informal, e como veremos adiante, predominantemente machista. Logo após a cantiga, enquanto se vê planos gerais de um castelo sob diversos ângulos, ouvimos uma voz suave e feminina em *off*:

Narradora: Era uma vez, num maravilhoso e longínquo reino, onde as flores nasciam mais belas, um bondoso rei...”

Figura 37: imagem da abertura da comédia, apresentada sob a forma de um livro cujas páginas vão sendo viradas ao espectador. Observa-se o destaque dado à palavra “não”, que acaba reforçando a diferença entre o filme e sua versão infantil: trata-se de uma versão para adultos.

Inesperadamente, a narradora é interrompida por muitas vozes uníssonas e claramente masculinas que parecem indignadas, e cujas palavras são de difícil distinção. No meio dessa confusão, uma frase se destaca:

Voz 1: Vai me dizer que naquele tempo ninguém “comia” ninguém...

Escutamos as vozes em *off* aprovando a observação acima. Em seguida, ouve-se:

Voz 2: E o lobo mal “comeu” só a vovozinha, a chapeuzinho não...
(...)

Voz 3: E o que você acha que o príncipe fez para acordar a bela adormecida (...)

Narradora: Está bem, eu vou fazer a vontade de vocês. Vou contar uma história como realmente aconteceu. Existiu uma vez um rei muito bondoso, casado com uma rainha africana muito bonita. Quando nasceu a sua primeira filha, a rainha, sua esposa, veio a falecer, e o rei ficou viúvo. Não conseguindo viver só, no “ora veja”, casou-se novamente. E dessa vez escolheu para sua companheira uma mulher muito bonita e vaidosa, com certos poderes parapsicológicos, e, acima de tudo, ninfomaniaca.

Retoma-se assim, como foi encontrada abundantemente em outras produções da

Boca, uma personagem mulher ninfomaniaca¹¹⁴. Ao mesmo tempo, os poderes da rainha, ao invés de serem qualificados simplesmente como mágicos, como o seriam em sua versão original, são entendidos aqui como “parapsicológicos”, remetendo assim à ligação que muitos filmes do período tinham com tramas e conflitos ligados a distúrbios psicológicos. Chama também a atenção, enquanto se escutam os diálogos transcritos anteriormente, a presença redundante de planos gerais do castelo, e mais ainda a alternância de planos muito semelhantes, porém com notável descontinuidade na iluminação, como pode ser visto nas imagens abaixo:

Figuras 38-40: vários planos gerais do castelo, apresentados na sequência inicial da comédia, em que se observa a clara descontinuidade na iluminação.

Logo após essa apresentação, somos levados a um quarto, em que se vê no *campo* o Rei deitado na cama, agonizando e pedindo a presença da Rainha, enquanto ao seu redor estão vários nobres conversando. Em seguida, a Rainha aparece em outro quarto, em relação sexual com o Príncipe e posicionada sobre seu corpo. A partir de então, desenvolve-se um enredo cujo motor é a necessidade compulsiva das personagens de fazer

¹¹⁴ Segundo o dicionário Michaelis on-line, ninfomania se refere à “tendência, em certas mulheres, para o abuso do coito(...)”. É apresentado como sinônimo de histeromania, definida como “apetite doentio dos prazeres carnaís na mulher”. Disponível respectivamente em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=ninfomania> e <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=histeromania>. Acesso em 11/05/2013.

sexo a todo custo, sob motivações na maior parte das vezes inverossímeis, sempre com a premissa de desvirtuar os elementos da história original sob uma ótica maliciosa e marcada por piadas de duplo sentido.

Desse modo, em um primeiro momento acompanhamos a trajetória da Rainha, mulher impositiva e vaidosa: antes mesmo de ir até o quarto do Rei para verificar seu estado de saúde, se dirige para a sala onde está seu Espelho Mágico, representado como um homem pequeno, de trejeitos afeminados e fofoqueiro.

Rainha: Espelho, espelho meu. Servo fiel e companheiro. Dizei-me: existe no mundo mulher mais bonita e gostosa que eu?

Espelho Mágico: Rainha, madama, aqui no reino, existe!

Rainha: É mentira, mentira! Você está mentindo!

Espelho Mágico: Se der ataque de histeria eu vou embora. Existe outra sim. Eu sei, e você sabe muito bem que eu sei. Como sabe também que eu não minto nunca. Nunca! Never!

Rainha: O nome! Eu quero saber o nome dela!

Espelho Mágico: Adivinha? Está perto e está longe. É sua e não é sua. Não é rainha, mas vai ser. Não tem os seus 40 anos, mas tem 20, que são muito mais excitantes.

Rainha: Não! É ela?

Espelho Mágico: Ela mesmo: Clara das Neves.

Apresenta-se nesse diálogo o conflito entre a Rainha e Clara das Neves, a Branca de Neve do filme, motivado pela diferença de aspectos objetivos – os atributos físicos e a idade – que, dentro da lógica da comédia, deixariam a Rainha em desvantagem sexual e impediriam que ela continuasse a ser uma “fêmea dominadora”. A escala de valores apresentada pelo Espelho Mágico é comum a todas as personagens: assim, o Príncipe deixa de se sentir atraído pela Rainha, procurando as qualidades físicas “superiores” de Clara das Neves, propondo que ambos continuassem como amantes mesmo depois da morte do Rei. Atacada em sua vaidade, a Rainha não só se recusa a aceitar essa condição, como ameaça rever os empréstimos que tinha concedido ao Príncipe – seu reino está em franca crise econômica – como também decide tornar Clara das Neves uma serviçal.

O diálogo em que ela ordena a destituição da princesa, entretanto, é bastante curioso. Enquanto se vê no *campo* planos da corte e seus membros reunidos, além de primeiros planos da Rainha e de Clara das Neves logo ao seu lado, escutamos a seguinte sentença, lida por um de seus serviçais:

Serviçal: Faço saber que o reinado e a corte passam a ser governados por ARES: Atos Reais e Institucionais. (...) Artigo primeiro: a princesa Clara das Neves é destituída de seus direitos de herdeira do trono. Artigo segundo: a partir desta ata ela passará ao quadro dos servidores domésticos no palácio real. Artigo terceiro:

o presente ato não poderá ser anulado por qualquer outro ato de anistia, mesmo que seja a anistia ampla, geral e irrestrita. Artigo quarto: revogam-se as disposições em contrário. Selado com selo real e assinado: a Rainha.

Faz-se referência, assim, não só aos Atos Institucionais promulgados pela Ditadura Militar, mas também à Lei da Anistia, também caracterizada como “ampla, geral e irrestrita”, e que já havia sido promulgada em agosto de 1979, antes do lançamento do longa-metragem (SKIDMORE, 1988). Contudo, cabe destacar que essa referência é pontual, e os acontecimentos que se seguem na trama já não estabelecem nenhuma relação com o contexto político da época.

É interessante notar que, apesar da disputa entre a Rainha e Clara das Neves ser um elemento importante para o desenvolvimento da história, em nenhum momento elas travam um diálogo sequer. Clara das Neves apenas tem falas no momento seguinte da narrativa, quando começa a realizar os trabalhos domésticos a que foi rebaixada. A personagem, que é uma mulata, ainda é virgem, ao contrário da Rainha, fato que seduz o jovem Príncipe, cuja motivação principal na trama continua sendo ter relações sexuais com ela.

É durante esses serviços domésticos – aparentemente pretextos para expor o corpo de Clara das Neves – que a ex-princesa passa a ser assediada não só pelo Príncipe, mas por outros homens que a espiam sem seu consentimento, aproveitando-se de qualquer oportunidade que vislumbassem para se aproximar dela. Apresentadas como esquetes separadas, acontecimentos pontuais interrompem seus serviços domésticos – um espinho que espeta seu pé; um homem que finge se escorregar no chão ensaboado; o Príncipe, que canta junto com ela uma canção enquanto ela passeia pelos arredores do castelo. Todas elas são introduzidas pelas páginas do mesmo livro que serviu para a abertura do longa-metragem, e são apresentadas ao espectador por um corte seco e muitas vezes brusco.

Assim, aos poucos se percebe a composição de um universo marcado por belas personagens femininas, em contraposição a homens cujas feições são exageradas, beirando ao grotesco, introduzindo em suas falas o humor de duplo sentido na trama. É assim com o homem que escorrega no chão ensaboado, e pede para Clara das Neves fazer massagem no “meio” de suas pernas; ou quando o Caçador, a quem foi incumbido de “executar” a jovem, diz para a Rainha que não pretendia comer o coração da princesa – na realidade, um veado que havia caçado em seu lugar – por já ter “comido” ela o suficiente.

A câmera também, nesse sentido, cumpre o seu papel, mostrando as pernas de Clara das Neves quando é ajudada a tirar o espinho de seu pé pelo Príncipe; ou quando se torna

subjativa, mostrando o ponto de vista de um dos anões que espiam a protagonista enquanto ela toma banho. Efeitos sonoros diversos pontuam as piadas e os termos de duplo sentido, bem como a montagem ajuda na construção das mesmas – como quando o Príncipe tira a virgindade da jovem, em que, enquanto fazem sexo, às personagens são intercalados planos de macacos, pombas e araras.

As cenas de nudez do corpo feminino são abundantes, e variam do plano conjunto da rainha, mostrando todo o seu corpo de perfil, até os planos conjuntos e primeiros planos de Clara das Neves, a mulher mais exposta nas cenas de nudez. As situações em que essas cenas acontecem também variam: da sessão de massagem da Rainha ao banho de água de cachoeira de Clara das Neves; do momento em que ela toma banho na casa dos anões, até o instante em que é assediada por todos os seis anões que tentam se aproximar dela – contrariando Nervoso, o anão claramente homossexual e cheio de trejeitos, a quem, antes da chegada da mulher, competia os serviços da casa e de “cama”.

Uma inocência em relação à sexualidade também é característica tanto à Clara das Neves quanto aos anões. Ao encontrarem a jovem deitada no meio da floresta, debruçam-se sobre o seu corpo, levantam sua saia, para entender que ser era aquele – ao que parece, até então não haviam tido contato com outras mulheres, fato que justifica a relação *desviante* que tinham com o anão Nervoso. Em determinado momento na história, depois de espiarem Clara das Neves dormir nua sobre sua cama, ouvimos o seguinte diálogo entre os anões, referente às “diferenças” da jovem:

Nervoso: Esses homens são todos uns idiotas. Eu nem sei o que vocês veem nessa rachada. O que ela tem que eu não tenho?

Espirro: Ela tem dois seios macios e cheinhos.

Bondoso: E o mais importante, ela tem o que você não tem. É a b...

Nesse momento, Bondoso é calado por um dos Anões. O diálogo continua:

Chefe: A perseguida...

Bondoso: A preferida...

Dorminhoco: A perereca, ou quer dizer, a predileta...

Bondoso: A depravada, tão sonhada e desejada...

Nervoso: Maldita!

Espirro: A única! A genuína! A legítima!

Todos os 6: A bu...

Nesse instante, Nervoso quebra um prato antes da palavra ser completamente pronunciada pelos outros anões.

Nervoso: Vocês estão proibidos de falarem essa palavra na minha frente, ouviram? E vão dormir, que já é tarde! Amanhã eu só quero ver quem consegue

acordar cedo! E vamos já!

Nota-se que não há nenhum motivo interno à história que justifique que os anões tentem calar Bondoso, justamente quando ele vai falar a palavra fundamental que “diferencia” Clara das Neves. A única justificativa parece ser extra-diegética: remeter aos limites impostos pela Censura, aproveitando-se deles para reforçar a provocação aos limites sociais ligados à sexualidade, sem contudo rompê-los. Ao atuar sobre essa palavra em específico, não só se dá a deixa para a construção da piada que se segue, mas se lhe associa o terreno do *secreto*, deixando ao espectador a incumbência de completá-la. O interdito, assim, torna-se o princípio da piada, associado ainda à humilhação da figura do homossexual e à reiteração dos atributos que diferenciariam os “machos” das demais personagens.

Nota-se ainda como a piada é reiterada repetidamente por vários anões. Isso acontece em outros momentos do filme, por exemplo quando, em uma das cenas mais longas da comédia, todos os 6 anões tentam individualmente, sem chamar a atenção dos demais, subir até o quarto onde se encontra Clara das Neves, dormindo, como de costume, nua sobre sua cama. Um por um, cada anão se aproxima dela, começa a beijá-la ou a ter algum tipo de contato mais íntimo e depois se esconde, ao escutar o anão seguinte se aproximar também do quarto. Não basta, desse modo, que apenas um anão faça isso: todos os 6 tem que tentar subir para o quarto e, consecutivamente, reforçar a piada que é construída.¹¹⁵

Tudo isso se dá com o consentimento de Clara das Neves, que sempre consente qualquer tipo de abordagem por um homem. Suas reações a esses contatos mais íntimos é pré-determinada: desse modo, ela sempre demonstrará prazer a qualquer estímulo sexual, mesmo quando, ainda supostamente virgem, massageia o “galo” do homem que escorregou no chão ensaboado que limpava.

Parece, enfim, que o filme tenciona unicamente expor o corpo feminino e excitar o espectador de maneira bem humorada. Daí as incoerências do roteiro, a aparente falta de acabamento na montagem e nas imagens apresentadas, bem como a ausência de compromisso na construção de verossimilhança na história. Com relação a esse último aspecto, o mais notável talvez seja a morte da Rainha: ao envenenar a maçã que entregaria

¹¹⁵ Essa redundância parece estabelecer uma ligação entre a narrativa do filme e a televisiva. Nota-se, nesse sentido, a presença de atores que já trabalhavam na televisão quando o filme foi lançado, caso do humorista Costinha, que interpreta o Caçador na história.

para Clara das Neves e mostra-la ao Espelho Mágico, este revela que a jovem não gosta da fruta. Imediatamente e sem maiores explicações, a Rainha desiste de envenenar-la e come ela mesma a fruta, matando-se em cena de interpretação bastante debochada.

Figuras 41-44: algumas imagens do suicídio da Rainha.

Histórias que Nossas Babás não Contavam, assim, parece anunciar um novo procedimento diegético e narrativo, diminuindo a importância da história, que surge apenas como pano de fundo; tornando as personagens, especialmente as femininas, caricaturas prontas para reagir positivamente a qualquer estímulo de ordem sexual; e aumentando a recorrência das cenas de exposição do corpo feminino. Aproxima-se assim de outros filmes pornográficos estrangeiros, prestes a entrar no circuito exibidor por meio de mandatos judiciais. Entende-se, desse modo, a aparente falta de acabamento técnico, com cortes bruscos e descontinuidades na iluminação, bem como o debochado final da trama.

Cabe destacar que, nesse esforço de atrair bilheteria através da exposição do corpo feminino, o filme acaba se diferenciando de outras comédias eróticas por não ter em nenhum momento a valorização do casamento, comum a grande parte dessas produções. Ao contrário, quando chamada pelo Príncipe para ter uma vida estável com ele em seu reino, Clara das Neves se nega, alegando para isso as capacidades “bem dotadas” dos anões. De qualquer maneira, o filme dissocia a sexualidade de fins contestatórios do ponto de vista político, como é possível verificar em algumas produções da Boca.

3. O processo da Censura

A primeira avaliação da Censura não trouxe grandes entraves para a produção, e se deu em um período reduzido de tempo. Seu início data de 09 de outubro de 1979, com a avaliação de uma cópia integral do longa-metragem unicamente para as salas de exibição e outra do trailer. Na parte de trás da capa do processo, vê-se um carimbo especificando a emissão de dois certificados com a liberação para maiores de 18 anos, sem cortes e os selos de *Boa Qualidade e Livre para Exportação*.

O primeiro parecer data do mesmo dia da abertura do processo, assinado por Yêda Lucia Netto Peles. Nele se lê que o filme “explora, de maneira picante e maliciosa, o tema da conhecida obra da literatura infantil”, e que para tanto

contém inúmeras e demoradas cenas de relacionamentos íntimos, entre diferentes casais e durante todo decorrer da película, além de várias tomadas de nudez masculina e feminina (parcial e total).

As palavras com as quais as personagens se expressam, apesar de serem “chulas e vulgares”, são coerentes com a “natureza da película”. A censora conclui com a seguinte observação:

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) anos.* (itálico nosso)

Assim, é o “clima de comicidade” e sobretudo o tom caricato das personagens que parece adequar o filme às exigências da censora para sua liberação para maiores de 18 anos.

O parecer seguinte data de um dia depois, 10 de outubro de 1979, e é assinado por Maria Aurineide Pinheiro. É o mais curto dos três, e se limita a redigir dois breves parágrafos sobre as características gerais do longa-metragem. O filme, assim, “apresenta a princesa (sic) como uma mulher sensual que mantém relacionamentos íntimos com o príncipe, o caçador e os anões”. Em seguida, a censora destaca a “linguagem com expressões vulgares” e as “cenas picantes e maliciosas” que são apresentadas “em tom de

comicidade”. Por fim, “tendo em vista as cenas de relacionamentos íntimos, os enfoques de nus (tanto masculino como feminino), dando ao enredo um clima erótico”, ela opina pela liberação para maiores de 18 anos.

O último parecer, assinado por Ivelice G. (restante do sobrenome ilegível), é o mais completo dos três, e o que viu o filme de maneira mais pejorativa. Logo no começo, a censora observa:

baseando-se em tema da literatura infantil, o filme examinado se comporta ao nível de adultos, uma vez que nos apresenta de maneira *deturpada*, um conto que deveria povoar positivamente os devaneios da criança, lançando mão da licenciosidade *abusiva* (...) (itálicos nossos).

Continua sua caracterização, afirmando tratar-se

de película de fundo pornográfico, estreitamente identificada com o que estamos acostumados a presenciar em termos de pornochanchada, expondo numa mutilação total e pretenciosa, o erotismo, associado a inúmeras cenas de sexo, nus parciais e totais, gestos obscenos, enfim, um coroamento do despertar da libido (...).

Defendendo a obra original, a censora não consegue “extrair qualquer mensagem positiva” da comédia, mesmo em relação às cenas musicais, que da mesma maneira privilegiam a “desmistificação de imagens formadas pela criança nos primeiros períodos da infância”.

Entretanto, apesar de todas essas características, o filme poderia ser liberado, desde que não atingisse as crianças: “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 comédia.” Novamente, o fato do filme ser uma comédia facilitou a liberação da censora para um público maior de 18 anos, que poderia ver o longa-metragem apenas como “entretenimento”.

Consta ainda no processo um parecer conjunto de três censores liberando o trailer também para maiores de 18 anos, além de uma cópia do certificado, liberando o longa-metragem para a faixa etária especificada e com validade de 15 de outubro de 1979 a 15 de outubro de 1984.

O que se percebe ao longo dos pareceres é que o tom de comicidade e caricatura ajudaram muito a liberação do longa-metragem sem maiores entraves. Além disso, os censores parecem estar habituados à interpretação de filmes semelhantes, classificando

como “porno-chanchadas” as comédias eróticas abundantes que permearam a cinematografia paulista e carioca dos anos 1970. Sobretudo, a sexualidade apresentada é considerada inofensiva, desde que não alcançasse a categoria especial de indivíduos a que a Censura deveria proteger, as crianças.

5.4 *A Noite das Taras*

1. Dados da produção¹¹⁶

Ano de produção: 1980

Data de lançamento: 28/06/1980 (Santos – SP), 30/06/1980 (São Paulo)

Empresa produtora: Dacar Produções Cinematográficas Ltda.

Empresa distribuidora: Distribuição Ouro Nacional

Circuito exibidor: Praia Palace (Santos/SP); Marabá, Ouro (São Paulo/SP).

Longa-metragem, 35mm, COR, 81min, Eastmancolor

Sinopse¹¹⁷

Três marinheiros tiram um dia de folga, e enfrentam dificuldades peculiares a cada um. Na primeira história, chamada *A Carta de Érico*, um marinheiro chamado Sérgio recebe uma carta de um homem misterioso de nome Érico, que o encontrou certa vez em um porto, com a missão de entrega-la para Cibele, mulher que vive em um apartamento em São Paulo e está à beira do suicídio. Ele a encontra pouco antes dela se executar, e insiste em entregar a carta, mesmo com ela dizendo que não conhecia seu remetente. Após impedir o seu suicídio e ter com ela uma noite de sexo, o marinheiro acaba decidindo abandonar a vida em alto-mar e morar lá, mesmo depois dos dois saberem que a carta está em branco. Além disso, os espectadores sabem no final do episódio que Érico estava morto todo o tempo.

Na segunda história, chamada *Peixe Fora D'Água*, outro marinheiro chamado Rudi vai para um bordel, e enquanto observa um casal de homossexuais se beijando, é abordado e expulso do lugar por dois homens desconhecidos. Na saída, encontra Susana, uma misteriosa mulher que lhe oferece carona e uma noite de sexo. Os dois vão para seu apartamento, e depois de longas sequências de sexo ela o convida a participar de um assalto na casa de seu ex-marido. Ao mesmo tempo, os dois homens que expulsaram o marinheiro do bordel e Cesar, um sócio de Susana, encontram-se em outro cômodo do apartamento, e entre

¹¹⁶ Os dados foram retirados do site da Cinemateca Brasileira e da ficha com os dados da produção no processo da Censura.

¹¹⁷ Apesar de ter uma ficha com sinopse no processo da Censura, decidiu-se nesse caso em particular escrever a sinopse que se apresenta a seguir, de maneira a melhor situar a análise que se dará logo em seguida.

jogos de baralho comentam os planos de Susana, que vai sendo revelado aos poucos. Ao final do episódio, todos vão para a casa do ex-marido, assassinam-no e seus empregados, e por fim matam o próprio marinheiro, que foi incluído no plano apenas para servir de bode expiatório para a polícia.

Por fim, na terceira história, chamada *Júlio e o Paraíso*, o marinheiro Júlio encontra um grupo de meninas hippies que estão à beira da miséria, sem recursos sequer para comer. Ele as ajuda pagando um jantar, e é convidado a ir até a casa em que moram. Elas tentam a todo custo seduzi-lo, sem resultado – Júlio fornece diversos indícios de que é homossexual. No fim, elas finalmente conseguem seu intento principal: roubar todo o seu dinheiro, depois que o matam de tanto fazer sexo.

Principais membros da equipe

Função	Nome
Produtor	David Cardoso João Luíz de Araújo
Direção	John Doo (<i>A Carta de Érico</i>) David Cardoso (<i>Peixe Fora D'Água</i>) Ody Fraga (<i>Júlio e o Paraíso</i>)
Argumento e Roteiro	Ody Fraga
Diretor de produção	Alvino Correa
Direção de fotografia e câmera	Cláudio Portioli
Montagem	Jair Garcia Duarte

Elenco¹¹⁸

Personagem	Nome do Ator
Sérgio	Arlindo Barreto ¹¹⁹
Cibele	Patrícia Scalvi
Érico	Vandi Zachias
Susana	Matilde Mastrangi
Rudi	Arthur Rovedeer
Cesar	Marthus Mathias
Julio	Roque Rodrigues

Repercussão na época

O filme não foi bem recebido por parte da crítica, que o considerou um filme de mau gosto, que abusava da exposição de sexo para atrair bilheteria. A segunda história foi

¹¹⁸ Os nomes foram retirados da ficha que consta no processo censório.

¹¹⁹ É curioso observar que Arlindo Barreto atualmente é pastor evangélico, além de ter atuado como o palhaço Bozo durante anos no SBT. Em sua filmografia como ator, disponível em <http://www.arlindobarreto.com.br/vida-artistica/>, ele não só não inclui *A Noite das Taras*, como omite a segunda parte do título de *E agora José? A tortura do sexo*, em que trabalhou novamente com David Cardoso e Ody Fraga.

considerada uma “grosseira exibição de cinema pornô.”¹²⁰ O longa-metragem foi qualificado também como outra produção qualquer da Dacar, empresa de David Cardoso, com “baixo nível artesanal, interpretações inexpressivas e histórias que se alongam sem sentido.”¹²¹

2. Considerações gerais

A Noite das Taras é o único filme analisado dividido em episódios, prática comum na Boca do Lixo e que representava um ganho de velocidade em termos de produção e finalização. Assim, três diferentes equipes poderiam ao mesmo tempo realizar as filmagens, acelerando a entrega do filme finalizado para as salas de exibição que normalmente encomendavam os longas-metragens a serem exibidos para cumprir a reserva de mercado.

Entretanto, ao contrário do que poderia se supor, há poucos elementos comuns entre os episódios. Observamos assim as histórias diferentes de três marinheiros que estão em uma descaracterizada São Paulo, representada muito brevemente e mais parecendo uma metrópole qualquer. Todos enfrentam situações que de alguma forma envolvam sexo e violência. Logo na sequência inicial, vemos os três protagonistas saindo do navio e desembarcando em um porto: trata-se do único momento em que os três se apresentam todos juntos no *campo*. A partir daí, cada história se desenvolverá de maneira autônoma, sem estabelecer ligação com as demais.

A primeira, intitulada *Carta de Érico*, apresenta Cibeles, mulher que vive sozinha em um sóbrio apartamento e se encontra em um momento melancólico, decidida a se matar. De outro lado está Sérgio, que se encontra de frente ao prédio onde mora a mulher, hesitante se entraria nele ou não, portando uma carta. À sequência alternada entre Cibeles, sentada e fumando pensativa, e o marinheiro, que relembra, em procedimento de *focalização mental*, o compromisso que firmara com um estranho chamado Érico para que entregasse a correspondência, sucede-se uma série de fatos que acabam envolvendo as duas personagens e evitando a morte trágica de Cibeles.

Observa-se com o desenrolar do enredo duas personagens de características quase opostas: a mulher circunscrita ao apartamento, angustiada e reservada, de um lado; e o jovem Sérgio, expansivo, bisbilhoteiro e viajante, de outro. Assim, enquanto ela se recolhe

¹²⁰ Retirado de: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/9990300I001.pdf>. Acesso em 24/06/2013.

¹²¹ Retirado de: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/9990300I004.pdf>. Acesso em 24/06/2013.

em seu quarto e vai novamente até a banheira, hesitante se cortaria ou não seus pulsos com uma lâmina que se encontrava em suas mãos, o marinheiro aproveita a oportunidade que lhe foi dada de ficar a vontade no recinto para tomar alguma bebida disponível no bar da sala ou então comer algo na cozinha.

Nesse ínterim, ele percorre a sacada do apartamento, cheia de plantas e esculturas, e entra no quarto da mulher, sem ao menos lhe avisar a entrada. Vê que ela está fechada no banheiro da suíte, cheira uma de suas roupas jogadas sobre a cama e reconhece, espantado, a presença de uma substância estranha sobre um móvel localizado logo ao lado da cama. Trata-se do conteúdo de uma seringa com a qual Cibele tentara se matar anteriormente. Todos esses momentos são sempre pontuados pelas lembranças do diálogo com Érico, que pareceu prever todas as situações que se sucederiam e exige um comprometimento de Sérgio no sentido de salvá-la.

Esses momentos de *focalização mental* do Marinheiro são incluídos no *campo* com prioridade para primeiríssimos planos de Érico e plano médio dos dois, iluminados de modo muito contrastado, sem que seja possível ver os olhos das personagens, contribuindo assim para o tom de mistério que os rodeia. Os diálogos dessas cenas são na maior parte das vezes acompanhados por sons dissonantes, ruídos que concorrem para atrair a atenção do espectador junto com os diálogos.

Figuras 45-46: dois planos do momento em que Érico interpela o marinheiro.

Essas interrupções de Érico, que aparecem sem controle por parte de Sérgio, em tom de intimidação, são incluídos no *campo* até o momento em que, enquanto estava distraído na cozinha, o jovem se lembra do seguinte conselho que lhe havia sido dado:

Érico: Esteja atento. Quando tudo parecer bem, esse será o momento fatal. Haja rápido.

Sérgio: Agir como, e por quê?

Érico: No momento certo, saberá o que fazer.

Assim, ele finalmente entra no banheiro, tira forçadamente a lâmina das mãos de Cibele e bate em seu rosto, enquanto ela chora, desesperada.

Figura 47: momento em que o marinheiro se encontra pela primeira vez com Cibele, na porta de seu apartamento. Já é possível observar nesse momento da história a oposição entre a mulher, reservada e angustiada, e o marinheiro, expansivo e bisbilhoteiro.

Figura 48: Plano médio de Sérgio, movendo-se na sacada do apartamento de Cibele, em direção ao seu quarto. Observa-se, além das plantas, a presença de esculturas.

Salva de sua tentativa de suicídio, Cibele e Sérgio inesperadamente começam a fazer sexo, principiando no próprio banheiro até o quarto. Nesse momento da narrativa, vemos planos médios e especialmente conjuntos do casal, no quarto iluminado apenas por um abajur. A cena é relativamente longa, e a câmera na mão acompanha por meio de diversos ângulos desde as carícias do marinheiro nos seios da mulher até as muitas posições sexuais que os dois experimentam – inclusive uma relativamente ousada, em que

Sérgio, de pé e sobre a cama, penetra¹²² na mulher, enquanto ela se apoia na cama e abraça com as pernas o corpo do marinheiro. A relação entre eles vai até o momento em que, de mãos dadas e nus, os dois saem para a sacada do apartamento, em meio a noite que ainda não havia terminado.

A história prossegue até o momento em que descobrimos que a carta estava em branco. O marinheiro, entretanto, não parece surpreso: ele entende que tinha sido chamado misteriosamente por Érico justamente para salvar Cibeles do suicídio. No final, em um movimento de *zoom in* lento do primeiro ao primeiríssimo plano em que as duas personagens estão a frente de rosas vermelhas, ouvimos o diálogo que marca o tom de amor romântico do final do episódio:

Sérgio: Como será? Eu vou ter que dormir nu. Não trouxe nenhuma outra roupa.

Cibeles: Você vai ficar comigo?

Sérgio: Vou. Amanhã a gente pensa no que vai fazer.

Cibeles: E seu navio?

Sérgio: Se eu entendi o significado da carta, eu acho que atraquei pra sempre.

Cibeles: Aqui?

Sérgio: Em você. Você é meu porto definitivo.

Logo em seguida, o plano que encerra o episódio é o da lápide de Érico, dando a entender que ele estava morto todo o tempo. O final sobrenatural, entretanto, fica em aberto, e não chega a ser explicado com desdobramentos posteriores. Da mesma forma, não se sabe o motivo que angustiava Cibeles a ponto de leva-la a tentar o suicídio, nem mesmo a ligação que talvez tivesse com o homem-morto que dizia ser desconhecido. Todos esses pontos ficam vagos, abertos à interpretação do espectador.

Figuras 49-50: *zoom in* de primeiro a primeiríssimo plano de Sérgio e Cibeles, em que ele diz querer abandonar a vida de marinheiro para ficar com ela.

¹²² De maneira simulada, ainda não se trata dos filmes de sexo explícito.

Figura 51: último plano do episódio, em que se vê o túmulo de Érico, dando a entender que ele estava morto todo o tempo da história e caracterizando-a com um certo teor sobrenatural.

Assim, o episódio parece dialogar indiretamente com alguns filmes da época que tinham elementos sobrenaturais e personagens morto-vivas, como aqueles do *Zé do Caixão* (*À Meia-Noite Levarei sua Alma*, 1966; *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*, 1967) ou alguns estrangeiros, caso de *O Exorcista* (1973). A diferença aqui está no teor pornográfico da cena de sexo, que tem posições ousadas para as produções da época, com destaque à exposição do corpo da atriz Patrícia Scalvi, uma das estrelas da Boca do Lixo na época. Além disso, o erotismo está presente, especialmente no final do episódio, quando Sérgio decide permanecer com Cibele em seu apartamento.

Observa-se que as cenas de nus da atriz estão em diferentes escalas de planos, em que vemos no *campo* até mesmo planos de nudez frontal e pelos pubianos, outrora mais raros na produção da Boca do Lixo. Aqui eles são abundantes, assim como a exposição dos seios da atriz, do momento em que se desnuda para tentar se matar na banheira até a relação sexual que tem com Sérgio.

Dialogando também com outras produções da Boca, especialmente com os filmes dirigidos por Jean Garret (*Amadas e Violentadas*, 1974; *Mulher, Mulher*, 1979), vê-se referências à cultura erudita e a outras artes, especialmente no sóbrio apartamento de Cibele – com a presença de colunas e esculturas espalhadas entre o mobiliário. Acompanha esses elementos o formalismo e polidez dos diálogos, algumas vezes quase que lidos literalmente pelos atores, o que parece querer dar ao episódio um certo tom “sério”, em busca de legitimidade. A trilha sonora também segue essa linha, e apresenta músicas instrumentais de influência erudita, dando um tom de grandiosidade às tentativas de suicídio de Cibele. A interpretação dos atores algumas vezes é exagerada, com gestos

bruscos e desproporcionais diante dos obstáculos da história.

Em contraposição a esse episódio, os dois próximos se distanciam dessa busca pela erudição e por um tom “sério”, opondo-se frontalmente à concepção de amor romântico que marca a relação entre Sérgio e Cibele.

Logo no início de *Peixe Fora D'Água*, vê-se o marinheiro Rudi andando pelas ruas da cidade, à noite, com uma trilha sonora de jazz instrumental. Ao mesmo tempo, é seguido sem perceber por Susana, mulher que o observa de longe, dentro de um carro. Ele entra em um bordel, e ela o segue, junto com dois outros homens para quem faz um sinal com a cabeça.

Dentro do bordel, Rudi se aproxima do bar, pede uma bebida para o *barman* – que curiosamente fala em espanhol – e pergunta quando será o show. Enquanto espera, vê um casal de homossexuais, que ameaçam se beijar. Nesse momento, sempre sob os olhos de Susana, os dois capangas que tinham aparecido anteriormente interpelam o marinheiro. No diálogo, já é possível observar um tom mais informal:

Capanga 1: Ô meu chapa, você está paquerando meu garoto aí?

Rudi: Eu não, pô.

Capanga 1: Ele olhou ou não pra você benzinho?

Capanga 2: Olhou, que ele olhou, olhou.

Rudi: Olhei coisa nenhuma.

Capanga 1: Você vai pagar seu puto!

Eles brigam, e acabam expulsando Rudi do bordel. Uma travesti e outro casal de homossexuais aparecem no *campo*, impressionados pelo acontecimento. Susana finalmente fala com Rudi, dizendo ser a dona do carro sobre o qual ele se debruçava, ainda ferido da briga. Ela o convida a ter uma noite de sexo, chegando inclusive a dizer que pagaria o seu preço.

Figura 52: plano em que se vê Rudi, à direita e de costas,

discutindo com os dois capangas. Nesse momento do diálogo já é possível observar um tom de informalidade, gírias e palavras de “baixo calão”, que irão se suceder ao longo do episódio.

Figuras 53-54: a travesti e o casal de homossexuais que são mostrados no *campo*. Curiosamente, não vemos prostitutas em nenhum momento enquanto o marinheiro está dentro do bordel.

Vemos já no princípio do episódio a oposição entre Susana, uma mulher impositiva, cínica e que comanda outros homens, e Rudi, que aparece como um homem “que cai em uma cilada”, seduzido pelos atributos físicos da mulher. Os dois têm uma noite de sexo longa, com diversos planos de nudez frontal, dos seios de Susana, suas nádegas e pelos pubianos, seja em uma banheira ou na cama, com direito inclusive a sexo anal, pouco comum em outros filmes da Boca do Lixo. Os ângulos da câmera também são ousados, e apesar de nunca chegarem ao limite de revelar a penetração do pênis, chegam a quase mostrar no *campo* da câmera o órgão genital da atriz Matilde Mastrangi.

Figura 55: um dos planos mais ousados da sequência de sexo entre Rudi e Susana, que chegou inclusive a ser aproveitado para o cartaz de

divulgação do filme.

Enquanto isso, em sequência alternada, vê-se os dois capangas da sequência anterior e César, homem apresentado como um sócio de Susana, em outro cômodo do mesmo apartamento, debatendo sobre o que acontecia dentro do quarto:

Capanga 1: Como é?

César: Tudo bem.

Capanga 2: Me diz uma coisa aí: ela ficou mesmo com aquele pato?

César: Não é pato, é peixe. Tá com ele no forno.

Capanga 1: Quando ela der o nó de buceta nele, o cara não vai escapar mesmo.

Capanga 2: Prefiro o sistema de macho, a gente dava mais umas porradas nele e pronto. Ele entrava na nossa.

César: O método de Susana é mais sutil.

Capanga 1: Sutil?

Capanga 2: Sempre gozando com a burrice da gente. Um dia tu te dá mal hein.

César: Sutil quer dizer mais fino, mais inteligente.

Capanga 1: Esse negócio de trepar é sempre igual. Esse sutil aí é que...em vez da arma, ela usa a perereca.

César: Mais ou menos. Dá a carta pra mim vai.

Expressões como “perereca”, “nó de buceta” e “trepar” caracterizam uma abordagem rudimentar e grosseira da sexualidade, típica do estereótipo do *macho* presente em muitas comédias eróticas, cujo sistema é marcado pela força bruta e, no caso deste episódio, jogos e bebida. São recorrentes também entre as três personagens gestos grosseiros e obscenos, junto com palavras de “baixo calão”.

Figura 56: plano conjunto em *plongée* dos capangas e de César enquanto escutam, fora de *campo*, o som de dor e prazer de Susana enquanto ela faz sexo anal com o Rudi.

Em oposição a eles, Susana apresenta um método mais “sutil” para alcançar seus objetivos: não através da força bruta que caracterizaria a atuação dos *machos*, mas da sedução de seus atributos físicos, arma eficiente que a torna uma *fêmea* dominadora. Nesse caminho, ela convence o Marinheiro a participar de um assalto à casa de seu ex-marido,

oferecendo-lhe dinheiro para tanto. Entretanto, sabemos na sequência seguinte que tudo fazia parte de um plano, no intuito de matar Rudi e deixar seu corpo no local, induzindo a polícia para a versão de que ele tinha sido o único assassino da ocasião, e acabara sendo assassinado também. Nota-se que, se seus capangas matam os empregados da casa, é a própria Susana quem assassina seu ex-marido com uma pistola, reforçando ainda mais o seu poder e dominação.

Figura 57: plano logo depois do assassinato do ex-marido de Susana, em que ela se encontra a frente de César, seus capangas e Rudi.

Assim, diferentemente do episódio anterior, em *Peixe Fora D'Água* a relação sexual entre Susana e o marinheiro não implicou nenhum tipo de envolvimento amoroso. Ao contrário, tratou-se de uma estratégia de dominação para a realização dos planos da mulher. O filme exemplifica aquilo que o crítico Avellar (1979-1980) denominou ser a motivação central das “pornoanchadas”: o apelo por uma luta individual e descomprometida politicamente, uma lógica da competição manifestada no sexo entre as personagens, onde os mais fortes e espertos saem vitoriosos. Ao invés do *paquera* seduzir a *virgem*, entretanto, vê-se uma mulher tomar a iniciativa e realizar seus planos.

Além da competição, a exposição do corpo de Matilde Mastrangi, a interprete de Susana, tem uma importância significativa para o episódio, o que justifica a extensa duração da cena de sexo dentro da história. A respeito de *A Noite das taras*, a atriz deu o seguinte depoimento a Abreu:

Foi o último filme que eu fiz de pornoanchada. (...) Quando me vi na tela, eu me assustei, saí do cinema. Ficou três semanas no Marabá, o que é raro. Fui a rainha do Marabá com esse filme. Mas, depois de *Noite das taras*, eu decidi parar, porque eu achei muito forte esse filme. Pela primeira vez, eu vi o que estava fazendo e achei horrível. (...) No caso do *Noite das taras*, já era um texto forte. Eu sabia, topei fazer, mas não sabia da angulação que o Ody Fraga estava

fazendo. Na tela, ficou aquela coisa grande, ficou muito...Ali, eu tive alguns *closes* mais genitais do que em qualquer outro filme que você vir. (ABREU, 2006, p. 96)

Como salienta Abreu (2006), essa exposição em demasia deve ser analisada levando-se em conta o contexto da época: enquanto a Censura se tornava menos rígida com algumas produções, já havia sinais da extensa penetração no circuito exibidor dos filmes de sexo explícito que se daria ao longo de toda a década de 1980. Competindo com essa entrada, *A Noite das Taras* estende os limites da exposição do corpo feminino, tornando-se pornográfico.

Nesse sentido, em *Peixe Fora D'Água*, diferente do episódio anterior, não vemos o emprego de recursos narrativos de deslocamento espaço-temporal, como a *focalização mental* de alguma personagem. A narrativa utiliza recursos com uma função muito mais denotativa do que expressiva, com o intuito de contar a história de maneira linear.

Há que se observar, afinal, que apesar de remeter a outras produções rotuladas como *pornochanchada*, o episódio não respeita a instituição familiar, como fizeram algumas dessas produções. Isso é perceptível tanto no intuito de Susana de querer assassinar o ex-marido como na conduta de Rudi. Depois de fazer sexo com a mulher, ele questiona:

Rudi: Susana, quem é esse cara?

Susana: Quem? Ah, o César? É um dos meus homens, tem mais dois aí.

Rudi: Seus homens? Seus maridos?

Susana: Seu tolo, não tenho marido nenhum.

Rudi: Quis dizer marido, amante, é tudo a mesma coisa.

Igualar a posição de marido e amante equivale a desqualificar a instituição familiar e a valorização dos parceiros de *status* definido, desafiando, como foi visto no segundo capítulo, o *dispositivo de alianças* que marcou a história do Ocidente durante séculos segundo Foucault (1988), e que sempre foi uma das maiores preocupações da Censura preservar.

Por fim, o terceiro e último capítulo de *A Noite das Taras*, intitulado *Júlio e o Paraíso*, opera em lógica semelhante ao anterior. Júlio, outro marinheiro que anda sozinho pela cidade à noite, encontra na frente de uma sala de cinema um grupo de cinco jovens hippies que estão sem nenhum dinheiro, nem ao menos para comer. Ele as leva para um restaurante, e após um longo plano da fachada do *Eduardo's Rodizio*, seguido por outro que

inclui a fatura do buffet de saladas, claro sinal de propaganda do estabelecimento, vê-se no *campo* todos sentados, com Júlio na ponta, relatando como havia começado sua vida de marinheiro.

Observa-se aqui a oposição clara entre o marinheiro, que se apresenta como um homem sensível, infantilizado e de tendências homossexuais, e o grupo de jovens hippies, que não poupa métodos pouco ortodoxos para conquistar seu principal objetivo: a sobrevivência financeira. Júlio ainda tem outra característica peculiar: declara para as jovens que, antes de ser marinheiro, trabalhava no interior, em uma fazenda de café, e que então decidira mudar de vida trabalhando no mar. O tema da migração aparece aqui, recorrente na cinematografia da Boca do Lixo (*Amada Amante*, 1978; *O Bem Dotado: o Homem de Itu*, 1978) e também na obra de outros diretores e produtores, como Mazzaropi (*Jeca Tatu* - 1959). Entretanto, esse detalhe não é relevante para o desenrolar da história: após o diálogo que estabelecem no restaurante, as jovens decidem leva-lo até a casa em que moram, e começam a partir daí a tentar de diversas maneiras fazer sexo com ele e roubar seu dinheiro.

O tema da rivalidade e da dominação, presentes no capítulo precedente, reaparece aqui novamente sob outra roupagem. Uma das diferenças é que ao invés de uma mulher sedutora, vemos cinco jovens hippies. Várias jovens que, entretanto, são na realidade uma só: a abundância quantitativa de mulheres, presente em outros filmes da Boca do Lixo (*19 mulheres e um homem*, 1977; *Escola Penal de Meninas Violentadas*, 1977) se traduz aqui na falta de individualidade entre as personagens. Todas as jovens usam da mesma estratégia para tentar seduzir o marinheiro, com o mesmo objetivo em mente - rouba-lo; todas tiram a roupa, a maior parte no mesmo plano; todas fazem sexo com ele na mesma cena. Assim, vemos no *campo* da câmera planos conjuntos da nudez frontal de muitas delas, incluindo seus pelos pubianos; planos detalhes dos seios e mesmo dos próprios pelos pubianos. A perversão não se restringe apenas às diferentes posições sexuais que elas fazem com Júlio, todas na cena final do episódio, em que há insinuações de sexo grupal; mas também em outras modalidades da sexualidade, como a presença de sexo oral e de relação entre duas mulheres.

Tudo isso se dá em um mesmo quarto, sujo, de iluminação precária e sem mobiliário. Se em *A Carta de Érico* vemos um apartamento de classe média repleto de referências à cultura erudita, e em *Peixe Fora D'Água* um apartamento simples mas com uma cama e uma sala de jogos, em *Júlio e o Paraíso* não há nem sequer isso: as jovens

ajeitam um colchão no chão para começar a “sessão sexual” com o marinheiro. Referências aos Beatles e ao próprio David Cardoso estão presentes em cartazes nas paredes do quarto, que de resto não apresenta nem ao menos luz elétrica – o local é iluminado por luz de velas.

Figuras 58-60: alguns planos do episódio, em que é possível notar a precariedade do quarto, a presença de nus frontais femininos com pelos pubianos e a referência a David Cardoso em cartaz colado na parede.

Uma diferença em relação ao episódio precedente talvez seja o absoluto tom de escracho e deboche do final da trama, beirando ao sarcasmo e remetendo, mesmo que indiretamente e sob uma outra roupagem, aos filmes do cinema marginal. Júlio morre de tanto fazer sexo com as jovens hippies, aparentemente de taquicardia: em diversos momentos, durante as ininterruptas relações sexuais, vemos primeiros planos com seu rosto beirando ao cúmulo do cansaço, embora ele não interrompa suas atividades a nenhum momento. A falta de verossimilhança nas ações do marinheiro parece culminar com a ideia de que o episódio não é para ser levado a sério – tratar-se-ia apenas de um divertimento descomprometido.

Em comparação com o episódio precedente, também é possível observar uma informalidade dos diálogos, com a presença de palavrões e gírias. Ouve-se, por exemplo, durante o jantar no restaurante, enquanto Júlio declara não estar completamente feliz com sua vida de marinheiro:

Hippie 1: Falta o amor?

Hippie 2: Que nada, mulher para marinheiro é como bacia para esvaziar o saco: é só chegar no porto, procurar uma dona e despejar a porra dentro dela.

Hippie 3: Cara, você não sente falta de um amor?

Júlio: Talvez seja isso.

Hippie 4: Mas você nunca teve ninguém?

Júlio: Uma vez em um barco. A gente viajava pelo mar do Japão.

Hippie 1: Um outro marinheiro?

Júlio: Um grumete.

Hippie 2: Você comeu o cu dele?

Hippie 5: Pô, não avacalha, ele tá falando de amor...

Figuras 61-63: alguns planos da cena final, em que Júlio morre depois de fazer sexo com as jovens. Observa-se uma das inusitadas posições sexuais do episódio, a expressão de cansaço do marinheiro e o plano em que morre.

Ou então quando uma das garotas se isola, e outra vai conversar com ela reservadamente:

Hippie 4: O que foi?

Hippie 2: Nada.

Hippie 4: Por que você veio se esconder aqui?

Hippie 2: Quem tá escondida?

Hippie 4: Qual é o brio menina? Você está encucada...

Hippie 2: Ah, estou pensando nessa vida.

Hippie 4: Já sei...

Hippie 2: Não sabe nada.

Hippie 4: Claro que sei. Não tá mais segurando a barra, não é isso?

Hippie 2: Às vezes a gente cansa disso...

Hippie 4: Você tinha todo o conforto em casa antes...

Hippie 2: Não é por isso...

Hippie 4: Claro que é. Liberdade custa caro, não aprendeu?

Hippie 2: Não quero papo, não chateia...

É curioso observar que, apesar das hippies tocarem em temas como o amor ou usarem gírias da época, isso não as impede de desvincular o sexo que fazem com o marinheiro de qualquer tipo de sentimento amoroso. Uma das jovens chega inclusive a ser sarcástica com o corpo do morto, estirado no chão do quarto, enquanto cobre ele com jornal e rouba seu dinheiro.

O filme assim se aproxima muito mais da pornografia do que do erotismo, ao desvincular o sentimento do sexo, procurando, ao contrário, expor os corpos dos atores em diferentes e ousadas posições sexuais.

Apesar de ter sido citada em diálogo pelos dois primeiros marinheiros, São Paulo não é parte importante das histórias. Ao contrário, a impressão que dá é que elas poderiam se dar em qualquer local. A maior parte das ações acontece no domínio do privado, e poucos são os planos que incluem avenidas e ruas da cidade, muito menos lugares característicos e “cartões postais”. Não é dado nenhum tipo de ênfase à metrópole, que permanece assim como pano de fundo dispensável.

Parece também que o fato dos três protagonistas serem marinheiros também reforça a busca de uma certa descontextualização espacial. Trata-se de indivíduos sem nacionalidade especificada, até mesmo pela brevidade em que se dão as histórias: sabe-se apenas que são marinheiros em um dia de folga. O máximo que se sabe, no caso de Júlio, é que trabalhou em uma fazenda de café no interior de algum estado. Dessa maneira, esses atributos são vagos e pouco enfatizados nos episódios.

Figuras 64-66: alguns dos poucos planos em que se vê a cidade no filme. Grande parte das sequências se dá em ambientes internos, tornando a cidade um local sem importância para o desenvolvimento da história.

3. O processo da Censura

O processo da Censura tem início no dia 2 de junho de 1980, com avaliação de uma cópia em 35mm do longa-metragem para o circuito exibidor e outra cópia do trailer também em 35mm. Na ficha de entrada, não há especificações dos atores principais, e apenas o nome de David Cardoso na direção. Na parte de trás, vê-se na Seção de Censura ao Cinema o pedido para emissão de um certificado para maiores de 18 anos, com cortes, emitido no dia 3 de junho de 1980, um dia após a entrada na Censura.

Estranhamente, o primeiro parecer data de 01 de junho de 1980, um dia antes da entrada do filme. Nele, a censora Joana Silveira começa destacando que entre os episódios há somente um ponto em comum: a presença de sexo e violência. Na primeira história, há “cenas de relacionamento sexual bem prolongadas, revestidas de erotismo, mas que não atingem nível grosseiro”. Destaca também as tentativas de suicídio que, apesar de estarem presentes no filme, não chegam a “transmitir sensação de pavor”.

Sua consideração é muito diferente em relação à segunda história. Ela destaca primeiramente o “clima degradante no qual o sexo é visto sob um prisma de exploração gratuita”, com cenas de sexo que “extrapolam para o desregramento”, ultrapassando limites toleráveis. Além disso, “os personagens emitem sem qualquer pudor, palavras de baixo calão” e os “quatro homicídios são realizados friamente”. Da mesma maneira encontra a extrapolação de limites na terceira história, que “expõe cenas de lesbianismo, triolismo e um linguajar extremamente grosseiro”.

Assim, com o objetivo de “atenuar os excessos das sequências de envolvimento sexuais”, propõe quatro cortes, os três primeiros na segunda história e o último na terceira. Trata-se do corte integral na “cena de sodomia” e de “sexo oral” entre Rudi e Susana, além

da cena de sexo em grupo – denominado de “triolismo” – de Júlio com as hippies, até o momento em que falece. Todos os cortes deveriam ser os mesmos para o trailer. Ficaram preservadas assim todos os planos de nudez frontal, detalhes de pelos pubianos e seios, além da relação lésbica na última história e os diversos palavrões ditos em ambos os episódios.

O segundo parecer, redigido no dia seguinte por Maria das Dores Oliveira Freitas, foi mais rígido e detalhado. Começa da mesma maneira destacando os principais elementos dos episódios: as “cenas de violência, linguagem chula e longas focalizações de relacionamento sexual”.

Observa na primeira história as “tentativas de suicídio e diferentes posições de contato sexual, filmados na penumbra.” Na segunda, chega a enumerar os “termos grosseiros” ditos pelas personagens: “ ‘nó de buceta’, ‘perereca’ (...) ‘tomar no cu’, ‘tesão’, ‘porra’, ‘caralho’.” Destaca que há quatro homicídios, dois “por disparo de arma de fogo, um por afogamento e outro com navalha”, além de ter “atos sodômicos e cunilíngua”.

Na terceira história, que se caracteriza “por exposições de sexo grupal, cenas de lesbianismo”, a censora destacou as seguintes “expressões vulgares”: “despejar a porra”, “comeu o cu dele”, “surra de buceta”, “tá com o saco lá em baixo”.

Ao final, considera que os palavrões “caracterizam personagens e ambientes, sendo passíveis, apesar de extremamente grosseiros, de exibição para um público adulto”. Essa limitação é necessária, uma vez que eles são “capazes de discriminarem os valores envolvidos” e são “isentos de vulnerabilidade indutiva”. Cabe, assim, a proteção às crianças e adolescentes, público sem “vulnerabilidade indutiva” e capaz de receber influências perniciosas da produção.

Assim, a censora indica cinco cortes, que “atenuam as explorações sexuais inconvenientes ao circuito comercial”: dois na cena de sexo anal da segunda história – denominado “sodomia”, cortando-a completamente; uma na de sexo oral – denominado “cunilíngua”, também na segunda história; e dois outros na terceira história, cortando completamente as cenas de relação lésbica e de sexo grupal – “lesbianismo” e “triolismo”, respectivamente. Os cortes foram mantidos para o trailer.

Por fim, o último parecer, datado também em dois de junho de 1980, foi redigido pela censora Jussara F. Costa, para quem o filme “descreve as inesperadas experiências de três marinheiros no contato com mulheres desconhecidas que aceitam ou promovem relacionamentos sexuais.” Fala brevemente a respeito da primeira história, destacando

primeiramente as “três frustradas tentativas de suicídio”, e logo em seguida a “longa sequência de contato sexual, em aguçada penumbra, com enfoque de diversas posições”. Aqui se observa como a censora estava atenta também a detalhes da narrativa, como a iluminação e os enquadramentos.

Já a segunda história tem uma importância maior, e é mais detalhadamente analisado por ela. Após destacar a presença do sexo associado à violência e da linguagem e gestos obscenos, ela destaca: “neste episódio, o relacionamento sexual extrapola ao habitualmente aceito em termos de padrões sancionados, expondo, em cenas longas, a sodomia e a cunilíngua, agravadas pela nitidez, duração e gratuidade.” Além disso, explica que a violência a que se referia anteriormente diz respeito a agressões físicas, “em homicídios (por afogamento, navalha e armas de fogo), com detalhes da agonia e sangramentos, não esclarecendo, ainda, os verdadeiros objetivos da ação marginal”.

Aqui claramente vemos como o sexo anal e o oral estão além dos limites de exposição da sexualidade para a censora. Um fator de atenuação poderia ser a falta de nitidez da imagem, a duração breve do plano em que os atos se inserem e o sentido daquilo no enredo. Nada disso foi feito pelo episódio, que extrapolou “ao habitualmente aceito em termos de padrões sancionados”. A presença de homicídios aparece como um segundo complicador, agravado pelo destaque da narrativa a detalhes da agonia das vítimas – observação que não condiz com o episódio, pelo menos na versão a que se teve acesso – e pela falta de clareza na história sobre os motivos que levaram aos assassinatos, deixando de torna-los gratuitos, dentro da lógica da censora.

Sobre a terceira história, a censora destaca as “cenas de relacionamento lésbico e triolismo – sequência longa -, detalhando cenicamente os envolvimento, não atenuados por certa penumbra, além de expor linguagem bastante grosseira.” A homossexualidade feminina e o sexo grupal são fatores de complicação para a censora, agravados pelo detalhamento dos planos, sem nenhum tipo de sombra que ocultasse certas partes do ato sexual. Novamente aparece como um segundo elemento agravante a presença de gírias e palavras “de baixo calão”.

Diante disso, a censora limita o filme para maiores de 18 anos, com a restrição dos mesmos cortes apontados pela censora do segundo parecer: corte integral dos planos de sexo anal e oral da segunda história, e cortes integrais das cenas de relacionamento entre mulheres e sexo grupal na terceira história.

A seguir, consta no processo uma cópia do certificado da Censura, válido de 3 de

junho de 1980 a 3 de junho de 1985, com a restrição para menores de 18 anos e os cortes nas cenas de sexo anal e oral na segunda história e sexo grupal na terceira história. Embora tenha sido destacada pelas duas últimas censoras, a cena de sexo entre mulheres acabou não sendo cortada, talvez pela relativa tolerância do diretor da DCDP na época, José Vieira Madeira.

Podemos notar através das observações da Censura como *A Noite das Taras* foi realmente um filme que procurou distender os limites da exposição dos corpos, visto que seus dois últimos episódios tenham sofrido significativos cortes, ainda que tolerada a cena de relação lésbica. Um fator agravante para os cortes parece ter sido o fato de que, diferentemente de outras produções da Boca do Lixo, não se tentou uma reparação das personagens imorais ao final da trama, nem mesmo procurou-se explorar melhor os motivos que levaram Susana ao homicídio de seu ex-marido. Nota-se também que em nenhum momento as censoras apontaram como possíveis fatores de veto a nudez frontal das personagens femininas e a presença de pelos pubianos e seios em detalhes, elementos na narrativa que provavelmente seriam vetados em períodos anteriores da Censura.

Entretanto, esses cortes apontados prejudicam de maneira significativa as cenas de sexo, ponto nodal da narrativa do filme e importante elemento para atrair bilheteria. Assim, vê-se em correspondência datada de 06 de junho de 1980 um pedido da Dacar produções cinematográficas enviado diretamente ao diretor da DCDP para que o filme fosse liberado para maior de 18 anos, sem cortes, uma vez que era destinado exclusivamente ao público adulto.

Em resposta, no dia 09 de junho José Vieira Madeira envia a seu superior hierárquico, o Diretor Geral da Polícia Federal Moacyr Coelho, uma correspondência dizendo não ser possível atender ao pedido da produtora e recomendando o encaminhamento do recurso para o Conselho Superior de Censura. Moacyr Coelho autoriza o envio do recurso no dia 09 de junho, e quase um mês depois, em 04 de julho, o recurso é enviado a um relator, nome que era dado aos censores do CSC, em uma tentativa de diferenciação entre os órgãos federais.

O tom do relator Geraldo Sobral Rocha é mais tênue que o dos outros censores, chegando a alegar que “os cortes impostos pela Censura carecem de fundamentação maior.” Justifica essa observação pela mudança no público:

Com efeito, de alguns anos a esta parte formou-se, no Brasil, um público

específico para o cinema semi-pornográfico nacional. Esse público já se acostumou e absorveu cenas de sexo até mais expresso do que o praticado em “A Noite das Taras”. De mais a mais o próprio título da fita é obviamente indicativo de sua, digamos, natureza, afastando das salas que a exibirem as pessoas que não estiverem interessadas em pornodramas.

Assim, o filme foi liberado para maiores de 18 anos, sem cortes, tanto para o certificado válido até 03 de junho de 1985 como para seu posterior, com validade de 14 de setembro de 1987 a 14 de setembro de 1992.

Observa-se como a lógica do relator é bastante diversa da Censura. O público frágil e vulnerável a quem competia ao Estado proteger e disciplinar estaria apto a fazer escolhas, uma vez que já havia se habituado às cenas de sexo dos filmes. Alega-se que esse público teria se formado apenas recentemente, razão pela qual se justificaria, talvez, a atuação anterior da Censura em reprimir essas expressões. Retira-se do Estado, assim, a incumbência de limitar o acesso do público, dando-se vazão para a auto-regulamentação do mercado e pela incidência de outros mecanismos de poder-saber sobre a produção simbólica.

5.5 Mulher Objeto

1. Dados da produção

Ano de produção: 1981

Data de lançamento: 01/10/1981

Gênero: Drama

Empresa produtora: Cinedistri Limitada e Cinearte Produções Cinematográficas

Empresa distribuidora: Cinedistri Limitada

Circuito exibidor: Ipiranga, Art-Palácio, Astor, Center e Ibirapuera; Odeon.

Longa-metragem, 35mm, COR, 125min, Eastmancolor, Westrex

Sinopse¹²³

Depois de dois anos de casamento, Regina (HELENA RAMOS), e Hélio (NUNO LEAL MAIA), enfrentam uma séria crise de relacionamento. A situação entre os dois está insuportável, pois Regina, a mulher objeto de prazer do marido, não consegue cumprir satisfatoriamente o seu papel. Regina odeia o sexo e, ao mesmo tempo, canaliza essa dificuldade para violentas fantasias eróticas, misturando a realidade com a imaginação, a ponto de não conseguir discernir

¹²³ Disponível no processo da Censura.

entre uma e outra e, conseqüentemente, afasta-se cada vez mais do marido.

Regina foi secretária de Hélió e obteve com o seu casamento uma estável situação financeira, e em troca, apenas teria que moldar a sua personalidade, tornando-se a esposa ideal para um bem sucedido empresário, comportando-se exemplarmente, sempre bonita e radiante, esquecendo-se do seu ambiente de origem e fazendo amizade com os amigos e companheiros do marido, (...) como HELEN (KATE LYRA), uma (...) fútil e amoral e seu condescendente marido Fernando (HELIO SOUTO).

Mesmo que a individualidade de Regina tenha sido anulada, (...) todos lucraram: o marido passou a usufruir de uma secretaria permanente no leito, e a poder exibir como de sua exclusividade, uma mulher bastante cobiçada, e a mãe de Regina (IARA AMARAL) e seus dois irmãos (JORGE LUCAS) e (FABIO VILALONGA), passaram a viver de cômoda mesada (...) da filha agora rica. Apenas Regina não consegue manter seu falso relacionamento e cada vez mais se surpreende com as fantasias eróticas que o seu inconsciente é capaz de produzir, envolvendo-a em delírios sexuais que a assustam pela violência e pelo inusitado.

Regina se nega a fingir que está tudo bem, porque simplesmente não consegue fingir o sexo, tal o horror que sente por ele. Procura então uma analista (KAREN RODRIGUES) conseguindo gradativamente aprofundar-se (...) em seus medos e culpas. Criada em um orfanato, depois que a mãe fora abandonada pelo pai violento (CARLOS KOPPA), ela começa a perceber o quanto uma educação punitiva e repressora é responsável pela sua personalidade atrofiada por culpas e medos. O processo de análise é lento e Hélió, sem aguentar a frigidez da esposa para com ele, começa a se envolver com sua secretária (WILMA DIAS),

O auto-conhecimento, a conscientização dos seus problemas e principalmente a aceitação das suas fraquezas encaminham Regina para uma solução de sua personalidade, e então ela inicia o processo de lidar com sua própria vida. Separada do marido, começa a trabalhar e a se relacionar com o mundo, sem o manto protetor de um casamento (...) e acima de tudo, à sua maneira.

Algum tempo depois, essa nova Regina, encontra-se com Fernando e consegue atingir o orgasmo pela primeira vez em sua vida. Satisfeita e sabendo lidar com suas emoções, Regina encontra-se casualmente com Hélió e conseguem juntos fazer com prazer de ambas as partes, (...) ao modo de Regina, (...) mas agora feito por uma mulher que admita possuir uma sensualidade diferente, carente de uma excitação especial. A análise ensinou Regina a conviver com os seus desejos, só que sem culpa, só para variar.

Principais membros da equipe

Função	Nome
Produtor	Anibal Massaini Neto
Diretor	Silvio de Abreu
Argumento	Alberto Salvá
Roteiro e diálogos	Jaime Camargo
Diretor de fotografia e câmera	Antonio Meliande
Edição e montagem	Luiz Elias
Direção de arte	Marineida Massaini

Coordenação musical	Salatiel Coelho
Música tema, arranjo e regência	Francis Lay
Direção de produção	Oswaldo Massaini Filho Antonino Barreto de Sant'Anna
Assistente de direção	Maria Silva de S. Moreiras
Cenários especiais	Waldir Gunther
Assistente de câmera	Gyula Kolazsvari
Continuista	Mirela Zunino

Elenco principal

Personagem	Nome do ator
Regina	Helena Ramos
Hélio	Nuno Leal Maia
Helen	Kate Lyra
Maruska	Maria Lúcia Dahl
Fernando	Hélio Souto
D. Carmen	Yara Amaral
Lucia	Wilma Dias
Analista	Karen Rodrigues
Genésio	Carlos Koppa

Repercussão

A repercussão foi positiva, de maneira unanime entre as críticas disponíveis no site do projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988*. Valério de Andrade, de O Globo, destacou na época do lançamento como o filme, a despeito de todo o descrédito, foi um grande sucesso de público sem “recorrer ao mau gosto, à vulgaridade e à insuperável grossura cênica e verbal, presentes no subcinema da Boca do Lixo”. Mesmo com a abundância das cenas de sexo, o filme tem como temática principal “a insatisfação da mulher”, alcançando “uma condição singular em relação aos nossos similares

eróticos”.¹²⁴

Rubens Ewald Filho também considerou o longa metragem, que “poderia ter se tornado um banal pornodrama”, uma superação dos preconceitos e machismo de outras produções, sendo um filme “quase policial, onde o criminoso é o próprio sexo que espreita a heroína”.¹²⁵ A sequência a que o crítico se refere é aquela apontada por Ademir R. Silva, do Diário da Tarde: “a câmara, subjetivamente, adentra-se pela casa, atravessa-a, galga os degraus que levam ao andar superior, exatamente como se fora um ladrão, um assassino, exatamente como ocorre em filmes policiais”. Sendo que na verdade, ao final, não é um assassino que se encontra lá, mas o marido da protagonista, representando o próprio sexo com o qual Regina tem que lidar.¹²⁶ Oito anos depois, quando do seu relançamento nas salas de exibição, o filme ainda recebeu elogios de Eliana Thome¹²⁷, do Diário Popular, Enor Paiano¹²⁸ e Edmar Pereir¹²⁹, do Jornal da Tarde, em que os críticos identificaram referências tanto a Hitchcock como a Oshima, destacando o bom desempenho de Helena Ramos e do diretor de fotografia Antonio Meliande.

2. Considerações gerais¹³⁰

Mulher Objeto (1981) é um filme cujo enredo gira em torno das dificuldades sexuais de Regina, interpretada por Helena Ramos, e da consequente crise matrimonial que enfrenta com o empresário Hélio, interpretado por Nuno Leal Maia, decorrente da abstinência sexual do casal. O filme se estrutura a partir da alternância entre as cenas de relação sexual de Regina com diversos parceiros, vividas na maior parte das vezes nos delírios de sua mente, e as cenas em que a protagonista discute sobre suas dificuldades procurando elucidá-las, seja com seu marido, sempre pouco disposto e compreensivo; com sua amiga Helen, favorável ao adultério; com sua mãe, que defende a falsidade para garantir uma vida financeira estável; ou com sua analista.

Observa-se de imediato a presença abundante de personagens femininas no elenco e

¹²⁴ Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0790433I008.pdf>. Acesso em 17/07/2013.

¹²⁵ Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0790433I00301.pdf>. Acesso em 17/07/2013.

¹²⁶ Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0790433I002.pdf>. Acesso em 17/07/2013.

¹²⁷ Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0790433I00501.pdf>. Acesso em 17/07/2013.

¹²⁸ Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0790433I00601.pdf>. Acesso em 17/07/2013.

¹²⁹ Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0790433I00701.pdf>. Acesso em 17/07/2013.

¹³⁰ Não são apresentadas imagens do filme durante a análise, porque a cópia a que se teve acesso não possibilitou esse recurso (trata-se de um VHS disponível na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes).

o destaque que se dá a elas com o decorrer da narrativa, a começar pela protagonista: é sob sua perspectiva que o espectador é levado da mansão em que discute a portas fechadas com seu marido sobre seus problemas conjugais para uma rua deserta, em que ela tem relação com um estranho; ou de uma festa com integrantes da elite econômica para um delírio em que realiza sexo oral no sobrinho de uma amiga. É com mulheres também que ela procura, na maior parte das vezes, descobrir o significado dos seus sonhos.

Seguindo a trajetória de Regina ao longo do filme, passamos a conhecer essas outras mulheres, algumas com participações mais discretas na história, outras de importância decisiva para as descobertas que se sucederão. A primeira que aparece no *campo* é Helen, uma amiga que serve de contraponto à protagonista: se ambas são casadas com ricos empresários e sustentadas por seus maridos, vivendo em suntuosas mansões e sem quaisquer preocupações de ordem econômica, por outro lado têm como diferença fundamental o respeito ao princípio moral da fidelidade. Assim, embora Helen também não tenha prazer com seu marido na cama, sua solução não é tentar estabelecer uma relação marcada pelo diálogo com ele ou buscar uma analista, como o faz Regina, mas antes fingir que não há problemas e trai-lo sem qualquer tipo de culpa com seu sobrinho, bem mais jovem que ela. Regina, por sua vez, sente-se culpada pela situação em que se encontra, além de não trair em nenhum momento Hélio, apenas em fantasia. É curioso notar que Helen tem um tom *estrangeirado* em sua fala: parece uma americana que mora no Brasil, falando português com um sotaque carregado e misturando palavras em inglês – “What a incredible lady!”, “Darling”, “honey” entre muitos outros termos.

Em seguida, aparece no *campo* Dona Carmen, mãe de Regina. É nesse instante da narrativa que se descobre como sua família enfrentou uma situação financeira delicada; sua criação difícil no orfanato, devido à impossibilidade da mãe custear seus gastos em sua infância; a ausência de seu pai Genésio, que abandonou a família e deixou a mãe em situação delicada, tanto financeira quanto emocional. Aliás, as lamentações de Dona Carmen sobre a ausência do marido são recorrentes, dizendo-se sempre magoada por não ter sido correspondida em seus sentimentos. Genésio, por sua vez, define-se na narrativa justamente por sua ausência – sua única aparição no *campo* se dá no final do longa-metragem, quando descobrimos os motivos que levavam Regina a não ter prazer em relações sexuais.

Duas outras personagens femininas merecem considerações, apesar de terem participações discretas: a analista de Regina e Maruska, uma amiga de Helen. Com relação

à primeira, sua presença é importante para reforçar o teor essencialmente psicanalítico do conflito de Regina, motor dos acontecimentos que se encadeiam. É a analista que incentiva Regina a não tentar reprimir seus sonhos e delírios; ao contrário, seriam eles os indícios para a resolução do enigma que levou sua paciente ao consultório.

Maruska, por sua vez, foi apresentada por Helen quando ela, seu marido Ricardo e o casal Hélio e Regina foram fazer um programa diferente: assistir a um show erótico de três mulheres em um bordel. Durante o show – uma das cenas em que há mais exposição do corpo feminino no longa metragem – e em meio a uma música falada em francês, Maruska defende em tom professoral para Regina o caráter “artístico” do show que estão vendo. Fica subentendido que ela tem prazer por outras mulheres, defendendo sua posição no diálogo transcrito abaixo:

Maruska: Nada é mais excitante do que duas mulheres juntas. É preciso que dois seres tenham a mesma anatomia, mesmo corpo, mesmo sexo, para que haja um entrosamento completo. Só uma mulher sabe exatamente onde outra mulher gosta de ser tocada, beijada. Os homens só pensam neles mesmos. Do que eles gostam, do que eles querem. Nunca pensam no prazer da mulher. E mesmo que pensassem, não saberiam fazê-lo. Quanto mais excitados ficam, mais brutos eles se tornam.

Nesse momento, o olhar do espectador é deslocado para outro espaço na narrativa: Maruska e Regina estão sobre um grande colchão inflável branco e em um ambiente em que se combinam elementos que remetem a um senso de exotismo com traços da cultura erudita. Plantas de grande volume convivem no *campo* com uvas expostas em vasilhas de gesso, remetendo à natureza morta. Vemos ainda um grande espelho e uma fumaça cuja fonte é externa ao *campo*, além de bolhas de sabão que pairam no ar. Em meio a esse ambiente insólito, Maruska tem uma relação sexual com Regina. Ela está sobre a protagonista, ambas estão nuas e ensaboadas. Nesse instante da narrativa, contrapõem-se planos de conjunto, que localizam as personagens no espaço do delírio com planos detalhes dos corpos de ambas, especialmente do seio de Regina sendo ensaboado e mesmo de seus pelos pubianos sendo enxaguados, repetidos diversas vezes. Ouvem-se gemidos de prazer abundantes, juntamente com o discurso de Maruska:

Maruska: A relação entre duas mulheres é uma coisa instintiva, natural, muito mais natural do que com uma relação com um homem. Ela convive com mulheres desde que nasceu. Ela é uma mulher. Só uma mulher pode gostar das mesmas coisas que outra mulher gosta. O homem impaciente, inseguro, só conhece o seu gozo. Poucos sabem o que é o nosso orgasmo. Ah, um orgasmo começa pela pele, vai subindo, crescendo! O orgasmo domina, invade todo o

corpo. Só uma mulher sabe onde buscar em outra mulher.

Dessa maneira, mesmo que o ato sexual não seja explícito, com a presença dos órgãos genitais no campo de visão, essa ausência é suprida pelo excesso de sugestões maliciosas e de afirmações com duplo sentido. É nesse sentido que, enquanto Maruska diz que o “prazer vai subindo”, ensaboa-se de baixo para cima.

Durante todo o desenrolar da cena, Regina parece ter prazer, até o momento em que escuta o som de Hélio, fora de *campo*, chamando por ela. Ela olha para cima, procurando por ele, surpresa. Escuta-se também na trilha o som de tambores, transportando o espectador novamente para o bordel e o arrancando do delírio da personagem.

Nota-se que Maruska não volta a aparecer na história. Nem mesmo o tema da relação entre mulheres. Trata-se de um momento pontual na narrativa: o prazer homossexual está exposto apenas para o deleite do espectador – o único a compartilhar os delírios junto com a protagonista - e não chega a modificar plenamente a trajetória de Regina, que continua sendo uma mulher heterossexual, mesmo com os problemas em seu matrimônio.

Algo similar acontece com o show erótico no bordel. Nele, três mulheres completamente nuas fazem uma espécie de dança erótica, insinuando-se aos espectadores. A escala de planos em que são incluídas no *campo* varia de planos conjuntos das três em *plongée*, localizando-as no palco do bordel; planos conjuntos no mesmo nível do olhar das dançarinas, ressaltando o nu frontal; e planos detalhes de partes dos corpos, especialmente dos seios e dos pelos pubianos. Em nenhum momento há propriamente o ato da penetração ou de sensibilização direta do clitóris, mas quase se chega a tanto: em plano detalhe e frontalmente, vemos o quadril de uma das dançarinas. Logo abaixo de seus pelos pubianos, as outras duas mulheres acariciam suas pernas, mas sem penetrar propriamente em sua genitália.

Entretanto, não há nessa variação no *campo* nenhum primeiro plano ou plano médio das dançarinas. Não vemos bem suas expressões, que aparecem, quando muito, diluídas nos planos conjuntos. Assim como Maruska, elas só aparecem nesse momento pontual da narrativa: não tem participação decisiva na diegese, e não chegam a interferir, a não ser de maneira pontual, na trajetória de Regina em busca da elucidação de seus problemas sexuais. De fato, é difícil até mesmo qualifica-las como personagens: não passam, na realidade, de corpos dançantes e lascivos. Corpos que estão em um ambiente circunscrito:

o bordel. E que têm a única função na narrativa de seduzir o espectador, similarmente ao objetivo dos filmes pornográficos.

A sequência que foi analisada acima não é a única de exposição dos corpos das mulheres e de sexo do filme. Longe disso, como salienta o crítico Luciano Ramos:

Ao todo, o filme apresenta 18 cenas eróticas. Isso representa a certeza de uma boa bilheteria, e ao mesmo tempo, um desafio estético para o diretor, que é como dar coerência dramática a essa exaustiva sequência de cenas de amor.¹³¹

Essa coerência é em grande parte construída tendo como princípio as alucinações de Regina. Dentro do espaço-tempo de seus sonhos, gradativamente confundidos mais com a realidade, o espectador se depara com cenas de sexo dos mais variados tipos e fetiches, dentre os quais se destacam: cena de sexo em um local público – uma rua deserta – em que Regina se relaciona com um desconhecido; cena de sexo anal com um encanador que a protagonista tinha acabado de receber em sua mansão; cena de sadomasoquismo entre Regina, Helen e seu sobrinho; tentativa de relação sexual entre Regina quando jovem e seu namoradinho, escondidos em uma igreja – inclusive com um plano detalhe rápido do pênis do garoto; cena em que Regina anda de cavalo, nua, junto com um desconhecido, em um ambiente bucólico.

Enquanto isso, no plano da realidade os lugares que Regina frequenta não variam tanto: a mansão em que vive com seu marido Hélió; a humilde casa de sua mãe, aparentemente localizada na periferia; o consultório de sua psicanalista; o escritório de Hélió e a mansão em que Helen vive com seu marido Ricardo. Nota-se o predomínio de ambientes em que convivem indivíduos da elite econômica. Elite que vive em uma cidade não localizada espacialmente: todos os ambientes são residenciais, de modo que em nenhum momento se vê no *campo* ruas, monumentos ou quaisquer indícios que indiquem a cidade em que as personagens se localizam. Antes, parece haver um esforço para construir uma certa descontextualização espacial: vemos isso pela fala “afetada” de Helen e pelo uso de palavras em inglês tanto por ela quanto por Hélió; além da presença de alguns nomes “estrangeirados”, como Maruska.

Essa impressão fica mais forte quando se constata as referências cinematográficas que aparecem ao longo da narrativa, especialmente a dois filmes dirigidos por Alfred Hitchcock: *Os Pássaros* (1963) e *Psicose* (1960). Em relação ao primeiro, aparece com a

¹³¹ Fala transcrita das considerações que o crítico teceu na cópia em VHS do filme, integrante da coleção istoé cinema brasileiro, disponível na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP.

presença de pombos, acompanhados por uma música estridente, que sempre interrompem violentamente os momentos em que Regina teria prazer sexual. Em relação ao segundo, não deixa de haver referência quando Regina, ainda jovem, sofre violência física de uma das freiras do orfanato em meio a um chuveiro aberto; e, mais diretamente, quando se escuta uma das músicas do filme enquanto Regina está dirigindo, em meio à intensa chuva, em direção à igreja em que presenciará o momento em que é flagrada e penalizada por ter tentado estabelecer relação sexual com seu namoradinho. Há ainda outras referências, como salienta Luciano Ramos:

Referências ao estilo de outros cineastas se multiplicam no decorrer do espetáculo. O esquema narrativo lembra um pouco “O discreto charme da burguesia”, de Luís Buñuel, em que, apesar de famintos, os personagens jamais conseguiam sentar na mesa para comer, dando um caráter cumulativo a suas frustrações gastronômicas.

O filme se assemelha também a outros dois do mesmo período e de histórias muito semelhantes. Um deles é *Belle de Jour* (A Bela da Tarde, 1967), dirigido por Luis Buñuel, cuja história trata também de uma jovem e entediada esposa (Catherine Deneuve) que diante de sua incapacidade de compartilhar uma intimidade física com seu marido, elabora fantasias que envolvem sadomasoquismo, escravidão e dominação. Diante disso, decide se tornar uma prostituta nas tardes da semana. O outro filme é *A dama da lotação* (1978), drama de Neville de Almeida que conta a história de Solange, mulher que também não consegue fazer sexo com seu marido Carlinhos, encontrando para sua frigidez uma solução nada convencional: buscar todas as tardes no ônibus companheiros para aventuras sexuais.

Essas referências e o frequente afrouxamento da linha divisória entre realidade e alucinação parecem aproximar o filme à corrente denominada por Vanoye e Goliot-Lété (1994) de *cinema moderno*. A despeito da homogeneidade espaço-temporal e da centralidade da narrativa em torno de uma personagem central, características do denominado cinema clássico, os deslocamentos espaço-temporais e a presença de citações de outros cineastas aproximam o filme da segunda corrente. Essa aproximação, entretanto, fica restrita ao ponto de vista narrativo: do ponto de vista diegético, o filme tem forte apelo sexual, sem tramas “frouxas” ou de pouca ação. Tudo isso de modo que o drama pouquíssimo tem de relação com o que Xavier (2001) denomina de *cinema brasileiro moderno*. Não há nele indícios de uma *política de autor*; nem ao menos a discussão de problemas referentes à realidade social brasileira. Trata-se de um cinema de pretensões comerciais, que entretanto, embora sem intenções estritamente claras de inovar a

linguagem cinematográfica, acaba construindo uma narrativa não exatamente inovadora, mas com certo afastamento do cinema considerado plenamente industrial.

Há um ponto, entretanto, que deve ser levado em consideração: a mensagem final do filme parece ser a de que o casamento como mero laço formal não é capaz de sustentar uma relação amorosa. Ambas as partes da relação, nesse sentido, tem que ser respeitadas. A posição de “mulher objeto” de Regina não favorece seu prazer sexual e seu casamento com Hélio. Somente quando Regina consegue se libertar de seus entraves sexuais e se tornar uma mulher independente é que ela alcança prazer em uma relação com Hélio, em cena que encerra o filme – sem deixar claro se eles voltarão a ficar juntos, ou se tratou apenas de uma “noite de prazer”. Assim, ainda que dentro de determinadas balizas, como a presença recorrente dos sonhos e alucinações de Regina e a presença do erotismo na busca de satisfação sexual e do amor romântico, o filme, além de recorrer abundantemente à sexualidade, desafiando certos interditos a ela ligados, acaba questionando o casamento como convenção social, ao menos quando ele se trata apenas de um mero formalismo em que ambas as partes da relação não são respeitadas.

3. O processo da Censura

O processo da Censura de *Mulher Objeto* é relativamente longo, se comparado com o dos outros filmes analisados. Sua duração vai de 29 de junho de 1981, data que consta na ficha de entrada do filme na DCDP, até 26 de junho de 1988, data de emissão do último certificado. Nessa primeira ficha, além das produtoras Cinedistri e Cinearte, encontra-se o nome do diretor Silvio de Abreu e dos atores principais – Helena Ramos, Nuno Leal Maia e Kate Lyra. Logo abaixo, são discriminadas para avaliação uma cópia do longa-metragem em 35mm, uma cópia do trailer também em 35mm e vinte cópias do letreiro-tela.

Na parte de trás dessa mesma ficha, após a relação da quantidade de latas enviadas ao departamento e da documentação referente ao filme, vê-se um carimbo assinado pelo chefe da seção de censura ao cinema, Raymundo E. de Mesquita, ordenando a emissão de vinte e dois certificados com a classificação de impróprio para menores de 18 anos, com cortes e justificativa de “cenas de sexo e nudez”, assinado no dia 5 de agosto de 1981.

É interessante notar que, diferentemente dos outros processos aqui analisados, cinco técnicos de censura foram elencados para a análise da obra, número superior ao encontrado nos outros filmes. O primeiro dos pareceres é assinado por Manoel Adam L. Valert, em 2

de julho de 1981. Após uma breve descrição do enredo, o censor observa que as cenas de sexo são toleráveis do ponto de vista da Censura:

O desajustamento de um casal moderno e suas consequências compõem a trama fílmica. As cenas de sexo apesar de abundantes não caracterizam uma abordagem pornográfica do tema e servem apenas de sintomas ilustrativos da neurose do cônjuge feminino. As cenas de sexo mais audaciosas se diluem no contexto da obra, pois, a preocupação fundamental de Regina é obter o restabelecimento de sua saúde mental visando a manutenção harmoniosa de seu casamento com Hélio.

Percebe-se que o fato das perversões sexuais serem decorrência de uma patologia a que Regina tenta se curar muito colaborou para atenuar a rigidez deste censor na avaliação do filme. Essas perversões se tornam, assim, “sintomas ilustrativos da neurose do cônjuge feminino”, dificuldades com as quais a personagem tem que lidar para conseguir conquistar a harmonia com seu marido Hélio. A preocupação com a instituição do casamento fica patente novamente nas considerações finais do censor: “o reajustamento matrimonial de Hélio e Regina anula a hipótese da apologia da ideia de que o casamento tende a ser a razão da infelicidade e do fracasso no relacionamento entre um homem e uma mulher.” Nota-se nesta afirmação a lógica subentendida da avaliação do censor: preservar a instituição familiar. É interessante notar que o filme não dá elementos suficientes para afirmar que Regina e Hélio reataram seus laços matrimoniais: sabe-se apenas que eles finalmente tiveram uma relação sexual proveitosa, fazendo permanecer uma certa ambiguidade no final do enredo. O censor, assim, pareceu atenuar a questão, associando a noite de amor do casal ao “reajustamento matrimonial de Hélio e Regina”.

Por fim, o censor opina pela liberação do filme para maiores de 18 anos, com dois cortes: o primeiro na cena de masturbação e orgasmo de Regina, ainda criança, quando sofre pena física de uma das freiras do orfanato; e o segundo, na cena de sexo entre ela e seu namoradinho dentro da igreja, até o momento em que uma freira ouve os gritos de Regina e se dirige até ela para penalizá-la. Foram toleradas, assim, outras cenas de grande ousadia, como a de sadomasoquismo e a dança entre as três mulheres no bordel. Mas mesmo em alucinações, e ainda com referências a cineastas estrangeiros, era vedada qualquer referência à sexualidade infantil, ainda por cima circunscrita ao ambiente religioso.

O próximo parecer, assinado por Ivan Juan Batista Machado em 2 de julho de 1982, mesmo dia do anterior, começa falando do produtor. Observa-se já de imediato um tom de

antipatia em relação à obra: “Aníbal Massaini Neto transita em sua norma de produzir comédia erótica, descontraída, e adentra a um gênero mais denso, com fortes traços de cinema pornô, tão em voga hoje.” O censor faz referência à entrada dos filmes com sexo explícito, que principiou, segundo Sternheim (2005) já em 1980 com a entrada no circuito exibidor, via mandato judicial, de *O império dos sentidos* (1976). Mostra-se antipático à Regina, “que devido a bloqueios de ordem psicológica, não somente não consegue relacionar-se com o esposo (Nuno Leal), rejeitando-o inclusive (...)”. Parece que, de acordo com o censor, a mulher teria a obrigação de estabelecer relações sexuais com o marido, mesmo que assim não desejasse. Seu tom de represália continua:

O filme que não obstante a uma aplicação de um certo embasamento formal que se dá através de um relativo cientifismo psicanalítico, como fator de atenuação, este em sua inegável proposta não prescinde da exploração, mesmo à nível de fantasia, de todas as modalidades de envolvimento quer hetero como homossexuais, tudo devidamente azeitado à nível de diálogos, de toda uma doutrinação da validade alternativa de relacionamento lesbiânico, da infidelidade conjugal e do amor livre, como forma de sustentação, reajustamento e reequilíbrio desta com o esposo, em um processo de reconstrução.

Assim, tudo aquilo que foi tolerado pelo outro censor aparece aqui descrito como característica negativa, que poderia induzir a cortes ou vetos. Nota-se também a consciência do censor de que o fundo psicanalítico do enredo serve também para atenuar e justificar as perversões sexuais que se vê durante os delírios de Regina. Não obstante essa linha de argumentação, sua posição acaba sendo mais tênue, em vista do final da história: “a película atenua-se em seu final, quando a esposa Regina não adere à homossexualidade, à infidelidade, assim com vem curar-se de seus problemas psicológicos e inicia toda uma reconstrução de vida conjugal com o esposo.”

Novamente, o final ambíguo do filme acabou favorecendo uma interpretação em que o casal reata sua relação no final da trama. Ao mesmo tempo, percebemos que, caso a protagonista tivesse se identificado com a homossexualidade e com a infidelidade, consideradas aqui como *desvios* de uma *norma* a ser seguida e rigidamente vigiada pelo órgão censor, o filme sofreria penalizações mais severas. Ao final de suas considerações, o censor opina da mesma maneira pelos cortes nas duas cenas que envolvem Regina quando criança em cenas de sexo, tanto quando sofre retaliação física de uma freira como quando é flagrada em relação sexual dentro de uma igreja.

O próximo parecer, de 2 de julho de 1981 e assinado pela censora Maria das Graças

S. Pinhati, mostra-se mais rígido do que os outros dois anteriores, e impõe mais cortes para o longa metragem. Ela argumenta:

valendo-se do presente tema, a produção procura conferir um certo grau de seriedade às situações abordadas, numa tentativa de camuflar ou mesmo atenuar o impacto proporcionado pela mera exploração do gênero porno-erótico de luxo.

É a seriedade do enredo, e implicitamente o fundo psicanalítico dos problemas enfrentados pela protagonista, que atenuaria as perversões sexuais e buscaria construir uma certa legitimidade social do drama.

Atento a essa busca de legitimidade, o censor tece mais considerações sobre o enredo, categorizando os *desvios* sexuais que encontra ao longo do filme, em um grau de detalhes que não descarta a própria materialidade do registro fílmico.

Desta feita, sob o pretexto de caracterizar as “fantasias eróticas” da personagem – uma vez que a maior parte das cenas transcorre num plano imaginário -, verifica-se, em todo o sequencial fílmico, um minucioso trabalho técnico-artístico de manipulação dos efeitos da imagem a fim de extrair o máximo da sensualidade das cenas, que destacam variados contatos sexuais, em posições e ambientes diversos, sugerindo, muitas vezes, atos de *sodomia*, *felação* e *cunilingua*; apresentações de danças eróticas insinuando *homossexualismo* e masturbação feminina, seguidas de extensa passagem configurando relacionamento lésbico. Práticas sadomasoquistas, cenas de sexo entre casal de menores, culminadas em punições físicas, impostas por religiosas, etc. (itálicos nossos)

Apesar de todos esses desvios, acentuados pela “manipulação dos efeitos da imagem”, além de “mensagens de conteúdo apológico ao amor livre” e ao “lesbianismo”, as cenas acabam sendo “desprovidas de detalhes grosseiros, de enfoques demasiado explícitos ou pornográficos”, o que acaba possibilitando a liberação para maiores de 18 anos. Seria necessário ainda, entretanto, impor alguns cortes em cenas precisas,

considerando a presença de determinadas cenas de sexo, com a participação de atores mirins, *cuja integridade moral deve ser preservada*, bem como, algumas sequências grosseiras de relacionamentos sexuais *anormais* e detalhe, embora rápido, de filme pornográfico.

São sugeridos assim quatro cortes: novamente as duas cenas de relação sexual entre Regina criança e seu namorado; acrescidos do corte integral da cena de sadomasoquismo e do corte do filme de sexo explícito. É importante observar que o filme citado, como o próprio censor confirma em suas observações, tem aparição rápida no longa metragem, em

uma cena pontual onde Hélio trai Regina com sua secretária, em um quarto de motel em que está sendo projetado na parede o filme a que o censor faz referência. Trata-se de segundos, em uma cena na penumbra, que entretanto não deixam de sofrer retaliação por parte do censor, o que indica o grau de detalhes a que poderia chegar a observação de um censor sobre determinado filme colocado sob seu crivo. Observa-se também, novamente, a preocupação com a “integridade moral” das crianças e com os “relacionamentos sexuais anormais”, fatores primordiais sobre os quais incidiriam os cortes do órgão censor.

O quarto parecer, datado de 3 de julho de 1981 e assinado por Martins França Borges, é o mais rígido de todos. Chega a classificar o filme como pertencente ao gênero “pornográfico”, restringindo-o para menores de 18 anos com cortes e as seguintes justificativas de impropriedade: “cenas de sexo, aberrações sexuais, estupro, conflitos psicológicos”. Segundo o censor,

a mensagem central e a impressão última vêm demonstrar que a solução dos problemas sexuais, de ordem psíquica, só se encontra na degeneração dos costumes. Assim, a instituição do casamento, a família, a moral e a Igreja Católica são arrasadas.

Dessa forma, o simples fato das perversões sexuais de Regina estarem representadas na tela já implica no solapamento das instituições a que caberia ao Estado preservar. O filme assim constitui-se em um “coquetel de cenas e situações em que a obscenidade, a lascívia e a permissividade são uma constante”, com direito a todo o tipo de desvio, até mesmo “cenas sexuais e de estupro praticados entre adolescentes, no recinto sagrado de uma Igreja Católica”¹³².

Como se pode observar, Martins França Borges é o único censor até então que não só defende a Igreja, mas também parece de fato ter se sentido ofendido com o longa metragem, como se nota nas seguintes frases:

Cena *deprimente* de masturbação e orgasmo infantil, durante um espancamento de adolescente, por uma freira. Sadomasoquismo explorado de modo *chocante* e *violento*, mostrando sexo grupal, caracterização do triolismo, de forma detalhada.

Distanciando-se dos outros censores, ao longo de todo o parecer temos indícios de que se trata de um fervoroso devoto da Igreja Católica, defendendo também a defesa da

¹³² Importante notar que não há sinal de estupro entre as crianças na Igreja, mas a princípio uma ação consentida por ambos.

sexualidade *normal* contra uma sexualidade *desviante*, mas levando sua crítica a outro tom. É nesses termos que ele observa:

Os personagens são caracterizados de modo estratégico, a fim de só alcançar os objetivos nefastos e asquerosos da obra: transformar não só a mulher num degradante objeto de uso sexual da engrenagem da máquina pornográfica, desta feita, esta intolerável audácia atinge também a criança, numa ignóbil afronta à Igreja Católica, pois tanto a figura de religiosas como o interior da Igreja, são usados no ardiloso e diabólico desenvolvimento, tramado com o intuito de abalar e degradar o que temos de mais sagrado: a fé cristã e a criança.

Ao final, o censor conclui opinando pela liberação para maiores de 18 anos, com uma relação de cortes em anexo. Antes da relação, porém, consta no processo o quinto e último parecer, assinado pela censora Maria (sobrenome ilegível) e datado também de 3 de julho de 1981. Seu tom é mais ameno, apesar de, da mesma forma, defender a “preservação da moral e dos bons costumes.” O drama assim traria, entre outros problemas de ordem censória, o “desrespeito à (sic) templo religioso”, o “adultério” e o “sodomasoquismo”. Para ela, o fato das perversões estarem presentes nas alucinações de Regina não atenua a obrigação de excluí-las da película: “apesar da maior parte dessas situações serem vividas apenas através de alucinações não deixam de constituir *anomalias sexuais* que comprometem a liberação integral da película.” (itálico nosso) Opina pela liberação para maiores de 18 anos, com cortes em relação anexa.

Como só foi encontrada uma relação de cortes, supõe-se ser esta referente aos dois últimos pareceres descritos anteriormente. Nela, foi indicada para corte, pela primeira vez, a cena do bordel, com a exclusão de todo o show erótico e da relação entre Regina e Maruska; novamente as duas cenas de relação sexual entre a Regina criança e seu namorado; a cena de sadomasoquismo; novamente também o filme de sexo explícito que antecede a relação sexual entre Hélio e sua secretária; e pela primeira vez, a cena em que Genésio caminha em direção a Regina criança, com o intuito de violentá-la¹³³.

Como pode se observar, não há exatamente um consenso entre os censores, que oscilam ora para uma posição mais favorável ao filme, entendendo que o fato das perversões sexuais estarem inseridas em delírios da protagonista minimiza as implicações

¹³³ A intenção de Genésio de violentar sua filha, presente nas lembranças de Regina, é logo em seguida desmentida pela mãe, que ao reconstituir os fatos diz que o homem apenas queria tirá-la do pombal, enquanto espiava eles durante o ato sexual em meio a varais cheios de roupa. Entretanto, dentro de uma lógica censória cujo pressuposto parece ser o de que a simples representação de fatos degradantes na tela já implica em sua exclusão pela Censura, tal cena não poderia ser tolerada.

de ordem censória; ora para uma posição mais rígida, que entende ser necessária a proibição de mais cenas e o filme ser considerado como um todo uma degradante ofensa à moral, às instituições e à infância. Acredita-se que isso aconteça não só pelas diferenças ideológicas entre os censores, mas também pelo fato de *Mulher Objeto* ser um drama que atua na linha limítrofe entre o permitido e o não permitido na Censura, utilizando-se de estratégias diversas para justificar os diferentes tipos de relação sexual e fetiches que representa na tela.

Por outro lado, todos os censores restringiram o filme para maiores de 18 anos, com os cortes nas cenas que envolvem crianças. Parece ser esse talvez o ponto mais sensível da Censura – a associação de qualquer ordem entre a infância e o sexo, ponto polêmico que o longa-metragem toca no trajeto de descoberta de Regina sobre si mesma. Além disso, todos operam diferenciando condutas *normais* e *anormais*, procurando aquelas que melhor priorizam o respeito ao casamento e à heterossexualidade dos parceiros.

Antes da emissão do certificado com a imposição dos cortes, entretanto, consta no processo uma correspondência endereçada ao diretor da DCDP pela Cinedistri, em que Aníbal Massaini Neto esclarece que a personagem de Regina quando adolescente é interpretada por uma atriz de 22 anos, e que com relação aos demais menores presentes no elenco a produtora tinha todas as devidas autorizações. É interessante observar que, justamente nessas partes em que Regina aparece no orfanato ou na igreja, jamais se vê seu rosto, já que a personagem aparece em câmera subjetiva, ou quando agredida a câmera não incluem suas feições no *campo*. Isso pode ter sido estratégico, pensando na possível reação da Censura às cenas.

Da mesma maneira, é significativo que a correspondência supracitada esteja datada *antes* da emissão do certificado, o que leva a traçar duas hipóteses a respeito desse caso: ou Aníbal Massaini Neto tinha contato informal com funcionários da Censura, que o teriam informado previamente a respeito dos cortes, ou já havia da parte do produtor o conhecimento do teor problemático das cenas, baseado em sua experiência na produção e direção de filmes ou na de seus colegas da Boca do Lixo.

Vê-se em seguida um parecer conjunto datado de 31 de julho do mesmo ano e assinado por dois dos censores que avaliaram o filme, Ivan Batista Machado e Maria das Graças S. Pinhati, dessa vez se referindo ao trailer e avant-trailer do longa metragem. De maneira semelhante, ele é liberado segundo os censores para maiores de 18 anos, com corte integral da cena de sadomasoquismo e em um detalhe da coreografia no bordel, em

que há prática de sexo oral – segundo os censores, essa parte não constava no longa-metragem, e portanto não havia sofrido sanções do órgão censor.

Assim, encontra-se finalmente uma cópia do certificado da Censura, válido para exibição do longa-metragem no período entre 5 de agosto de 1981 e 5 de agosto de 1986, limitado para maiores de 18 anos, com a justificativa “cenas de sexo e nudez” e dois cortes: o primeiro na cena de sadomasoquismo, quase que integralmente – a partir do momento em que Helen pega o pênis de borracha; e o segundo, na cena de sexo entre os menores na Igreja, que é eliminada do filme até o momento em que uma freira sobe as escadas para repreender Regina. Curiosamente, a outra cena de masturbação infantil no banheiro do orfanato, bem como a dança erótica no bordel e outras tantas apontadas por alguns censores não foram vetadas pelo órgão.

Entretanto, o processo de censura de *Mulher Objeto* ainda não havia terminado. Quase vinte dias após a emissão do certificado, em 24 de agosto de 1981, a Cinedistri mandou outra correspondência ao diretor da DCDP, avisando a respeito da troca do certificado em vigor até aquela altura por outro, emitido pelo Conselho Superior de Censura. Não há nenhum sinal no processo nem do pedido da produtora de reexame pelo CSC, nem do parecer de algum membro da instância de apelação a respeito do filme. Vê-se apenas o novo certificado, emitido pelo próprio CSC, liberando o drama para maiores de 18 anos e sem cortes, datado de 27 de agosto de 1981 e válido até o dia 27 de agosto de 1986, data já estipulada pelo outro certificado.

A participação do Conselho Superior de Censura ainda não havia terminado, e em 15 de setembro de 1981, pouco mais de 15 dias após a emissão do certificado anterior, vê-se um parecer de Glaci Vieira da Cunha, relatora do CSC, a respeito do trailer da produção. Ao contrário do que foi considerado para o longa-metragem, no trailer foram mantidos os mesmos cortes impostos pela DCDP. Glaci argumenta a respeito:

O trailer do filme nacional “Mulher Objeto”, de Anibal Massaini Neto, foge totalmente do que se propõe o filme. Neste, apesar de constar as mesmas cenas sexuais, não chegam a caracterizar uma abordagem pornográfica, pois estão inseridas no contexto de uma doença psíquica e, *como alucinação, é perfeitamente aceitável tais situações*. No trailer, a única preocupação foi mostrar as cenas mais fortes, que isoladas, caracterizam uma simples exploração pornográfica. (itálico nosso)

Nota-se que, apesar de ter sido institucionalizado em tempos de redemocratização, o CSC operou neste caso a partir de princípios semelhantes aos da DCDP. Assim, da mesma maneira, as cenas de sexo só são toleradas uma vez que se caracterizam “no contexto de uma doença psíquica”, portanto consideradas como *desvios* a serem normatizados e corrigidos com o passar da trama. O mesmo se pode dizer a respeito do parecer seguinte, assinado pela mesma relatora e na mesma data, a respeito de fotos de divulgação:

Na coleção de fotos, três considero inadequadas para serem afixadas internamente nos cinemas. São as que mostram cenas de comportamento *anormal*, tais como sexo a três e lesbianismo. As restantes mostram situações *normais* em *relacionamento homem-mulher* ou de nus femininos e masculinos. (itálico nosso)

Embora não se tenha acesso à coleção de fotos a que a censora faz referência, pode-se notar o que ela considera *anormal* - sexo grupal e relação entre mulheres – e o que considera *normal* – relacionamento entre um homem e uma mulher, nus femininos e masculinos. É razoável supor que essas anormalidades são vetadas por se tratarem de fotografias, portanto fragmentos descontextualizados do filme e que não inserem essas situações dentro da tentativa das personagens de elimina-las através do tratamento da patologia da protagonista. Assim, dois documentos datados de 21 de setembro de 1981 e emitidos pelo CSC informam a liberação com cortes do trailer e a liberação parcial do material publicitário, com veto de três fotografias relacionadas às situações expostas pela censora. Vê-se logo em seguida o novo certificado de censura para o trailer, válido até 01 de setembro de 1986, com a liberação para maiores de 18 anos e cortes de duas cenas, a de sadomasoquismo e a coreografia no bordel.

5.6 Considerações gerais

A análise dos filmes demonstrou-se reveladora de um erotismo que passou gradativamente a ter mais elementos pornográficos em suas tramas. De *Amadas e Violentadas* até *Mulher Objeto*, o sentimento de paixão e amor romântico deu lugar cada vez mais à transgressão aos interditos e tabus ligados à sexualidade. Há uma busca incessante em aprimorar a qualidade dos prazeres, evidente nas diferentes modalidades e

perversões sexuais que se apresentam ao espectador, especialmente em *Noite das Taras* e *Mulher Objeto*.

A mulher passa da inocência e do papel secundário ao protagonismo, reivindicando o prazer e mesmo a dominação sádica sobre o homem. É significativo, nesse sentido, que a amostra principie com um filme que tem como protagonista um homem, e termine com outro em que o protagonista é uma mulher. Aos homens observa-se, com a exceção de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, como sempre têm que colocar sua masculinidade à prova, seja de maneira caricata (*As Histórias que Nossas Babás não Contavam*) ou não (*Amadas e Violentadas*, *Noite das Taras*). A dominação masculina, assim, deixou de ser invisível e estar na “ordem das coisas”, tal como apontado por Bourdieu (2011, p. 17), para ser questionada com o protagonismo feminino e ter que sempre se reportar diante de diversas situações.

Entretanto, cabe notar uma característica peculiar a todos os filmes: seja Frineia, Ana Medeiros, Clara das Neves, Susana ou Regina, todas as mulheres das tramas apresentam-se insaciáveis por um homem que as satisfaça sexualmente, fosse um assassino psicopata como Leandro, os anõezinhos escondidos na floresta ou um marinheiro que se encontra desocupado. A eterna disponibilidade da mulher ao ato sexual apresenta, na *construção social* dos corpos que os filmes propiciam, um elemento conservador e de desfrute para um público masculino, em contraposição às transgressões encontradas e toleradas.

Vê-se um conjunto de filmes díspares, cada qual tendo a sexualidade como elemento central da trama, mas tratando-a de maneira diversa. Ousa-se cada vez mais nos limites tanto da exposição dos corpos como na inclusão de posições sexuais e de perversões, mesmo que diluídas em tramas que enfatizassem a busca da auto-realização e da paixão, como em *Mulher Objeto* e no primeiro episódio de *A Noite das Taras*. Nesse sentido, algumas imagens podem mostrar com mais clareza essa gradação do erótico ao pornográfico:

Figuras 67-70: na primeira imagem, observa-se a coreografia dos corpos de Leandro e Frinéia em *Amadas e Violentadas*. Na segunda, um dos planos em que se vê os seios da fotógrafa, ainda no estúdio fotográfico. Na terceira, um primeiro plano da *stripper*, que faz seu show em meio a uma luz avermelhada. Na última, plano do final do show da *stripper*, em que a vemos de costas para a câmera.

Figuras 71-74: na primeira imagem, há um plano detalhe do seio de Monique, em *A Ilha dos Prazeres Proibidos*. Na segunda, o momento da narrativa em que Brigitte e Monique insinuam uma relação lésbica. Na terceira, momento de um ensaio fotográfico na praia entre Monique e o foragido Nilo. Na última, momento em que William tem relação com Monique e Brigitte.

Figuras 75-78: na primeira imagem está a Rainha de *Histórias que Nossas Babás não Contavam*, mostrando-se nua para o espelho mágico. Na segunda, vê-se Clara das Neves, momentos antes de perder a virgindade com o Príncipe. Na terceira, plano de suas pernas, quando é ajudada a tirar um espinho de seu pé. Na última, seu rosto de prazer enquanto faz sexo com um dos anões.

Figuras 79-82: Algumas imagens de *A Noite das Taras*. Na primeira, do episódio *A Carta de Érico*, Sérgio e Cibele estão fazendo sexo em posição fora dos padrões da Boca do Lixo. Na segunda, vê-se momento de sexo anal do episódio *Peixe fora d'água*. Na terceira, momento em que as jovens *hippies* de *Júlio e o Paraíso* tiram a roupa. Por fim, na última se nota uma das posições sexuais irreverentes e debochadas do episódio.

Se em *Amadas e Violentadas* os corpos de Leandro e Frinéia tem que estar bem posicionados para não expor os órgãos genitais e os pelos pubianos na imagem (figura 67), em *A Noite das Taras* e *Mulher Objeto* (figura 81) isso não é mais uma preocupação. Os corpos também deixam a penumbra e os planos mal iluminados – como os da *stripper* de *Amadas e Violentadas* (figuras 69-70), em que mal é possível ver seus seios – e

apresentam-se mais claramente ao espectador, como se pode ver nos planos de *Histórias que Nossas Babás não Contaram* e *A Noite das Taras* (figuras 75 e 81).

O leque de modalidades sexuais, passando pela sugestão de sexo grupal (*Ilha dos Prazeres Proibidos*, figura 74) e chegando até a variedade de posições sexuais de *A Noite das Taras* (sexo anal – figura 80, sexo grupal – figura 82, e outros) e das perversões de *Mulher Objeto* (sodomismo, sexo em ambiente religioso, entre outros) aponta um caminho de ousadia e provocação crescente. Há que se destacar ainda as caricatas personagens de *Histórias que Nossas Babás não Contavam*, beirando aos filmes pornográficos estrangeiros ao apresentar atores de reações pré-determinadas a certos estímulos, como Clara das Neves, que sempre reage prazerosamente a qualquer tipo de contato sexual (figura 78).

Entretanto, apesar dessa diversidade, jamais se vê a nudez de corpo inteiro masculina ou o pênis. É majoritariamente a mulher que tem o seu corpo exposto nas imagens, tornando-se assim uma mulher-objeto de desejo de homens localizados tanto na diegese como na sala de cinema. Não há também qualquer indício de homossexualidade por parte de homens; com relação às mulheres, nas vezes em que apareceu (*Ilha dos Prazeres Proibidos*, figura 72; *A Noite das Taras*, cena do episódio *Júlio e o Paraíso*; *Mulher Objeto*, na cena entre Regina e Maruska) acontece ou pontualmente e de maneira sugerida, ou em uma alucinação passageira que pouco interfere no andamento do enredo. Não há, assim, uma defesa da homossexualidade feminina, que se encontra inserida em um quadro onde predomina uma sexualidade heterossexual, apesar das perversões encontradas.

Gonçalo Junior, em entrevista, destaca como a liberação do nu feminino nos filmes foi concomitante à do nu frontal para revistas como *playboy*:

Gonçalo Junior: Na verdade, é uma questão complexa e política, havia um esforço...o sexo era a última barreira para liberar a Censura no Brasil, então durante os anos 78 e 79 principalmente os editores de revistas como a *playboy*, a *status*, a *ele & ela*, fizeram um movimento muito forte em 26 de fevereiro de 1980, em que foi liberado finalmente o nu frontal no Brasil. Era uma pressão política contra o último resquício de censura. Então, com a liberação principalmente da editora três, da editora abril, pra liberar a *playboy*, o nu frontal...pra você ter ideia, em fevereiro de 1980 a *ele & ela* estampou na capa 125 mil exemplares. Em agosto, ela estampou 750 mil. Então, com essa liberação, foi inevitável que os filmes surgissem.

Havia, assim, um movimento mais amplo de liberação da nudez feminina, que estava associada também às publicações para o gênero masculino.

Os filmes, assim, estão inseridos em um *regime de visibilidade* preocupado com a qualidade dos prazeres, tal como delineado por Foucault (1988) a respeito do *dispositivo de sexualidade*. Apresentam, com a exceção de *Mulher Objeto*, mulheres insaciáveis por sexo que não tem como preocupação central a autonomia pessoal e profissional, como se passou a reivindicar a partir do contexto de liberação sexual e comportamental que havia percorrido o século XX e sobretudo a década de 1960.

Contexto esse, aliás, que não era preocupação do público ao assistir esses filmes. Isso fica claro quando se observa que, novamente com a exceção de *Mulher Objeto*, as críticas foram majoritariamente negativas, e que isso não impediu os filmes de serem grande sucesso de bilheteria, indicando com isso a alta probabilidade de que o público desses filmes estava mais preocupado em buscar um mero entretenimento.

A Censura, por sua vez, exerceu uma interferência restrita em relação aos três primeiros filmes, unicamente limitando-os para menores de 18 anos, sem ou com poucos cortes, geralmente em palavrões e termos considerados ofensivos. Sua postura mudou com os dois últimos filmes, justamente aqueles em que se observa com mais clareza a transgressão a uma sexualidade mais disciplinada, impondo cortes nas cenas de sexo consideradas excessivas – cenas de sexo grupal, sexo anal, sexo oral, sexo em ambiente religioso, sexo entre menores e de sadomasoquismo.

Em todos os processos, observa-se como a Censura atuava a partir de um modelo normativo de sexualidade, defendendo o matrimônio e as instituições a partir de termos que qualificam as atividades sexuais sob um viés científico, dentro do binômio *normal/anormal*. É assim que o sexo grupal é classificado como *triolismo*; o sexo anal, como *sodomia*; o sexo oral, como *cunilingua* e *felação*; a relação entre mulheres, como *lesbianismo*. Fica claro, assim, que essas modalidades são consideradas como perversões, a que caberia ao órgão estatal exercer disciplina, no intuito de induzir os corpos a se tornarem dóceis.

Evidencia-se também a preocupação dos censores com os palavrões e demais termos considerados de “baixo calão”; com o nível de exposição dos corpos, e o vínculo que apresentam com a trama – exposições consideradas gratuitas eram potencialmente mais condenáveis; com a defesa das instituições, especialmente o matrimônio e a família; com a tutela da população, especialmente a juventude, a quem não poderiam chegar palavras ou imagens nocivas a sua boa formação. Há que se observar ainda que as discordâncias entre os censores de cada filme são poucas, o que dá a entrever o resultado

dos cursos de formação a que foram submetidos a partir da federalização da Censura nos anos de 1967 e 1968, tal como apontado por Souza Pinto (2001).

Entretanto, observa-se de imediato certa tolerância com relação aos planos de nudez, mesmo que cada vez mais abertos e chegando a mostrar inclusive os pelos pubianos. A presença de personagens perturbadas, como Leandro de *Amadas e Violentadas* e Regina, de *Mulher Objeto*, e de um ambiente da elite econômica, sem viés satírico, são também atenuantes para a imposição de cortes. Nesse sentido, é sintomático que, para *Amadas e Violentadas*, a Censura tenha apenas restringido sua exibição para maiores de dezoito anos, sem cortes, e para *A Ilha dos Prazeres Proibidos* tenha liberado também para maiores de 18 anos, com alguns cortes em palavrões e cenas de sexo. No segundo filme, não há um ambiente de elite, muito menos personagens polidas e disciplinadas, como o caso do protagonista do primeiro filme.

Além de personagens perturbadas serem um atenuante – afinal, elas atuariam de maneira *desviante* porque teriam uma patologia a ser curada – outro encontrado, no caso de *Histórias que Nossas Babás não Contavam*, foi a presença do humor: o filme foi considerado tão caricato, e as personagens tão distorcidas, que seus palavrões ou sua abordagem grosseira da sexualidade pouco prejudicariam um público adulto. Maior tolerância é dada também às cenas de exposição dos corpos que fossem filmadas em ambientes com pouca iluminação ou de difícil visibilidade.

De uma ação meramente rotineira e burocrática, como fez com o filme *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, cortando apenas alguns palavrões mas permitindo outros, a Censura mostrou-se mais incisiva quando tratou de filmes que abordavam de forma mais contundente as perversões sexuais, como *Mulher Objeto* e suas cenas de sexo entre crianças na igreja. Isso fica claro na diferença da quantidade de pareceres entre os dois: no filme de Reichenbach, há apenas um, assinado por três censores. No de Silvio de Abreu, há cinco, boa parte deles discordantes entre si.

Revela-se neste último caso como ainda poderiam persistir divergências entre os censores, contrapondo-se alguns de uma posição claramente mais branda com outros que procuravam defender o “recinto sagrado de uma Igreja Católica”. O sentimento de ofensa, que para Coetzee (2008) é o princípio da censura, mostra-se com clareza: a *contrarrepresentação* dos censores é aquela em que a mulher satisfaz sexualmente seu marido, independente de sua vontade; aquela que respeita as instituições, em especial a Igreja e a família. Eles vão assim contra um filme em que “a instituição do casamento, a

família, a moral e a Igreja Católica são arrasadas.”

A ação burocrática da Censura faz lembrar a declaração de Claudio Cunha ao programa *Boca do Lixo: a Bollywood Tropical*¹³⁴, de que para seu filme *Snuff: Vítimas do Prazer* (1977) a Censura impôs que se cortasse um dos termos “merda”, sem especificar qual seria. Gera-se assim o que Costa (2006) identificou em muitos processos de censura ao teatro no Arquivo Miroel Silveira: cortes de palavras e expressões que pouco ou nada interferem no entendimento do enredo. O importante, nesses casos, é o ato de se submeter à Censura.

O caso de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* também revela como sob uma roupagem de erotismo certas referências alegóricas ao contexto político poderiam nem ao menos ser notadas – não há nenhuma menção a elas nos pareceres dos censores.

De todos os filmes estudados, *Mulher Objeto* é o único que toca no tema da religião de maneira provocativa. É o único também que inclui adolescentes e crianças, fazendo referência a suas sexualidades. Não é sem motivo, portanto, que acabou recebendo um tratamento diferenciado da Censura. Foi também um filme produzido por Anibal Massaini Neto, produtor da *Boca do Lixo* lembrado por um dos censores. Repete-se aqui o que Simões (1999) e Souza Pinto (2001) falam a respeito da perseguição a certos cineastas e, neste caso, produtores, que acabavam sendo visados e sofrendo represálias mais severas.

Entretanto, mesmo dentro dessa perspectiva mais severa, esses filmes estão em um contexto histórico de desmantelamento da DCDP, em que já está instalado o Conselho Superior de Censura. É assim que o CSC libera *A Noite das Taras*, antes com expressivos cortes nas cenas de sexo da segunda e da terceira história, para maiores de 18 anos sem cortes. Esse é o caso também de *Mulher Objeto*, nos cortes sobre a cena de sexo na igreja e a de sadomasoquismo. Sua argumentação, entretanto, é contraditória: se no caso de *A Noite das Taras* entende que o público é apto a escolher entre as produções que mais lhe agradam, tirando da incumbência do Estado sua tutela, em *Mulher Objeto* permanece na dicotomia entre os comportamentos *normais* – “relacionamento homem-mulher ou de nus femininos e masculinos” - e *anormais* – “tais como sexo a três e lesbianismo”. Estes últimos só poderiam ser liberados uma vez que se justificassem no enredo.

Vê-se repetir também o que Simões (1999) pondera a respeito do caso do filme *Contos Eróticos* (1977), cujo episódio *Vereda Tropical* foi interditado: a história

¹³⁴ Episódio *Assim era a pornochanchada*, transmitido no dia 26 de novembro de 2011 no canal Brasil.

incomodou a Censura por apresentar uma sexualidade fora dos padrões – um professor que faz sexo com uma melancia, e sem nenhuma culpa. O padrão aqui equivale ao limite entre a sexualidade *desviante* e a *normal*. A diferença é que, no caso de *Contos Eróticos*, o episódio foi interditado por três anos. No caso de *Mulher Objeto*, além dos cortes não serem tão incisivos – a DCDP apenas não tolerou duas cenas, em detrimento de várias outras apontadas pela maioria de censores – o período de resposta do CSC para a liberação sem cortes foi bem menor, menos de um mês (de 5 de agosto a 27 de agosto de 1981), o que demonstra de maneira inequívoca as diferentes conjunturas em que os filmes estão situados.

Não parece sem motivo, portanto, que foi justamente nesse período que os filmes da Boca do Lixo tornaram-se mais ousados, aproximando-se da pornografia. A prática da autocensura, que segundo Costa (2006) sempre foi recorrente na relação entre a produção simbólica e a censura no Brasil, estava presente também na Boca, como destaca Trevisan:

Caio Lamas: Mas você acha que de certa forma existia um clima de tensão da época, a tortura, a Censura, tudo isso, em que esses filmes de certa forma poderiam ser vistos como uma espécie de válvula de escape?

João Silvério Trevisan: Não, eu não creio que tivesse a ver com isso, porque quantas pornochanchadas foram censuradas? Pouquíssimas! Você conta nos dedos. Esse é meu raciocínio, eu começo por aí. Ela não preocupava o sistema, ou o governo militar, ou a Censura. Ela não preocupava porque a Censura trabalhava no mesmo nível da pornochanchada. Ou melhor: a pornochanchada trabalhava no mesmo nível da Censura.

(...)

Caio Lamas: Dá pra dizer, na sua opinião, de que certa forma a Censura indiretamente favoreceu a Boca e a pornochanchada?

João Silvério Trevisan: Eu não diria isso, de modo algum. Eu acho que os produtores da Boca eram espertos o suficiente para não cutucar a onça com a vara curta. Eles tinham sempre um olho no que a Censura pudesse achar. Então eles estavam com o pé no breque o tempo todo, mesmo porque eles já tinham o pé no breque natural.

Portanto, se os produtores e diretores da Boca do Lixo passaram a investir em filmes relativamente mais ousados, eles o fizeram porque havia condições para superar essa autocensura. Extrapolar o limite que a Censura propunha só poderia ser feito uma vez que houvesse um órgão de apelação, o CSC. Só poderia ser feito também sem que se tentasse a liberação dos filmes para a transmissão televisiva.

Essa é a conclusão a que se chega, quando se nota a ausência de pedidos de liberação de todos os filmes analisados para a televisão. O caso do processo de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* é flagrante nesse sentido: o filme não foi recomendado para ser

liberado para a televisão, mesmo com o aval para as salas de exibição. É importante lembrar que os anos de 1975 a 1988 marcam uma fase que Souza Pinto (2001) diz ser de represália da Censura aos filmes a serem transmitidos na TV, enquanto para as salas de cinema a política era de liberação. Há claros sinais, portanto, de que os produtores já sabiam da baixa probabilidade que teriam de passar os filmes na programação televisiva. Tem-se, assim, uma *transgressão organizada*, tal como delineada por Bataille (1987), limitada a um espaço circunscrito – as salas de exibição, em queda vertiginosa durante os anos 1980, enquanto a televisão ampliava exponencialmente seu alcance pelo país.

Todos esses elementos convergem para uma clara tolerância da DCDP e do CSC com relação aos filmes. Duas expressões encontradas nos pareceres são sintomáticas nesse sentido: a presença, segundo um dos pareceres, de mulheres “relativamente nuas” em *Amadas e Violentadas*; e a delimitação de um público específico “para o cinema semi-pornográfico nacional”, razão pela qual o CSC liberaria sem cortes o filme *Noite das Taras*.

Um último fato a ser notado, comum a todos os pareceres, é a preocupação da Censura em proteger a infância de males considerados nefastos a sua boa formação. Se o desrespeito ao matrimônio e o abuso de palavrões foram constatados pela Censura em *A Noite das Taras*, mas não sofreram sansão do órgão, isso só aconteceu porque a produção era destinada unicamente aos adultos. Se em certo momento o CSC assume a prerrogativa dos adultos de escolherem a que filmes assistir, isso em nenhum momento foi feito com relação às crianças e adolescentes, que permanecem tutelados pelo amparo estatal. Isso fica claro na classificação indicativa – todos os filmes analisados foram liberados unicamente para maiores de 18 anos – e nas menções que se faz à questão nos processos dos filmes *Amadas e Violentadas*, *Noite das Taras* e *Mulher Objeto*.

Referências bibliográficas

- ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- 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: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GONÇALO JUNIOR. *A guerra dos gibis 2: Maria Erótica e o clamor do sexo: imprensa, pornografia, comunismo e censura na ditadura militar, 1964 – 1985*. São Paulo: Editoractiva Produções Artísticas, 2010.

PINTO, Leonor E. Souza. *La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964 / 1988*, 2001. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

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

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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.

Conclusão

A Boca do Lixo, como um possível *lugar* de um cinema paulista que passava paulatinamente do erótico ao pornográfico, percorreu a década de 1970 e início da década de 1980 como uma das maiores referências de indústria de cinema de São Paulo e do país. Seus filmes, que tocavam sempre no tema da sexualidade, sob os mais diversos gêneros cinematográficos, foram estigmatizados pela mídia e genericamente apelidados de porno-chanchada. A despeito disso, alcançaram bilheterias expressivas e uma cadeia de produção contínua que permitia produzir um filme em seguida do outro.

A Censura, por sua vez, entrou em um período de declínio a partir do fim da década de 1970, em que a distensão política, iniciada no governo Geisel (1974-1979), culminou com o fim da censura à imprensa e um período de desmantelamento do órgão estatal. Costa (2006) aponta como foram as próprias empresas de comunicação que, nessa conjuntura, organizaram-se e passaram a lutar pelo fim da Censura:

Prova disso é que grande parte dos recursos analisados pelo Conselho Superior de Censura, a maioria deles com despachos favoráveis aos recorrentes, foi impedida por empresas privadas e não pelos autores das canções ou das peças. Nos processos mencionados por Ricardo Cravo Albin, no livro *Driblando a censura*, o que mais se lê são os nomes de Ariola Discos, Continental Gravações Elétricas, RCA Eletrônica, Som Livre, Copacabana Discos. O próprio autor do livro afirma ter aceito o convite para compor o Conselho Superior de Censura feito por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, diretor de programação da Rede Globo. (COSTA, 2006, p. 260)

Assim, saiu-se de um contexto mais pessoal de relação do artista com o órgão estatal, em que este passou a sofrer considerável pressão para seu abrandamento. Como salientado por João Batista de Andrade e Souza Pinto (2001), sabe-se ainda que cineastas brasileiros mais críticos foram dispersados pela ditadura militar, sendo obrigados a recorrer ao exílio do país ou a ter suas atividades seriamente limitadas. A utopia de um cinema que buscava as raízes do homem brasileiro e se entendia como veículo da Revolução foi substituída pela alegoria ácida de um país em crise política, presente em filmes tão diversos como *Terra em Transe* (1967), *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), *Matou a família e foi ao cinema* (1969), *Bang bang* (1971) e *Orgia ou o Homem que deu Cria* (1971). (XAVIER, 2012). A produção artística se encontrou asfixiada, abandonando as grandes propostas de mudança sociais naquela que foi considerada a *década de cada um*, os anos 1970 (SELIGMAN, 2000).

Por outro lado, a resistência armada à ditadura militar também foi completamente extinta pelo aparelho repressor do Estado durante os anos de chumbo (1968-1974), não apresentando mais perigo para a ditadura militar. Há que se considerar ainda o triunfo da opção liberal capitalista e o futuro fim da União Soviética, tornando menos perigosos os movimentos de esquerda.

Todo esse quadro favoreceu o desmantelamento da Censura, que já aparece claro na série de fatos que aconteceram entre o final de 1978 e 1979: a apresentação da “Carta do Rio de Janeiro”, documento final do “I Encontro Nacional para a Liberdade de Expressão”, ampliando o foco de luta para questões como o arrocho salarial, a anistia e as liberdades democráticas; a revogação do AI5 e da Censura à imprensa; a realização no Congresso Nacional do Simpósio “Censura – Histórico, Situação e Solução”, com a participação de nomes como Florestan Fernandes, Plínio Marcos, Carlos Imperial, Ziraldo e Celso Amorim – resultando, entre outras consequências, no conhecimento público da mecânica do órgão e de seus bastidores; a exibição, no Festival de Gramado, de filmes proibidos ou em exame pelo órgão – como *Prata Palomares*, *Iracema* e *25*; a liberação de filmes estrangeiros até então com problemas com a Censura, como *O último tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci, *Casanova*, de Fellini, e *O império da paixão*, de Nagisa Oshima.

Rompia-se assim com um silêncio que, segundo Costa (2006, p. 233) perdurou ao longo dos anos e das décadas a respeito da tradição censória do país, sem qualquer tipo de discussão ou revisão sobre o assunto, como se a atuação da Censura fosse considerada normal e corriqueira. O órgão estatal, entretanto, só seria completamente extinto com a constituição de 1988, após o fim da ditadura militar, e com a eleição indireta de Tancredo Neves em 1985.

Por outro lado, o contexto da década de 1960 foi marcado pela reivindicação de uma sexualidade mais livre, especialmente pelos jovens, como aconteceu com os estudantes franceses que, em maio de 1968, enfrentaram a polícia em protesto contra o fechamento da universidade Sorbonne, em Paris. Com frases como “A imaginação ao poder”, “É proibido proibir”, “Abaixo a sociedade espetacular mercantil”, repercutiram suas manifestações em países como Espanha, Alemanha, Iugoslávia e Polônia.¹³⁵

Ao mesmo tempo, o lançamento da pílula anticoncepcional em 1961 permitiu à mulher exercer uma sexualidade mais livre, dando-lhe direito também ao prazer. Seu papel

¹³⁵ Informações disponíveis em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u396741.shtml> >. Acesso em 25/07/2012.

social começou a ser questionado, juntamente com sua subordinação frente aos homens. Reflexos disso são encontrados na edição de junho de 1967 da revista *Realidade*, *A mulher brasileira, hoje*¹³⁶, com reportagens que abordaram o corpo feminino, a existência de mães solteiras e a atuação da mulher no mercado de trabalho; no lançamento, em 1973, da revista NOVA, primeira publicação no Brasil voltada para assuntos relacionados ao crescimento pessoal da mulher na faixa de 20 a 30 anos¹³⁷; na estreia, em 1980, do programa *TV Mulher*, na Rede Globo, em que se destacou a partir de 1983 o quadro *Comportamento sexual*, cujo intuito era comentar a evolução do perfil da mulher brasileira.¹³⁸

No teatro destacava-se, no que tange à abordagem da sexualidade, o Teatro Oficina, reconhecido grupo teatral fundado em São Paulo em 1958 que, entre muitas outras peças, encenou *O Rei da Vela*, adaptação de texto de Oswald de Andrade, marco do tropicalismo e cujo cenário contava com “um boneco gigante com um pau enorme que, em determinado momento da peça, erguia-se ereto, apontava para o público e, ao som de tiros de canhão, emitia uma luz chocante.” (NANDI, 1989, p. 84).

No cinema, que segundo Abreu (1996) já apresentava produções clandestinas de sexo explícito, chamadas de *Stag Films*, no início do século XX, filmes como *A colecionadora* (Éric Rohmer, 1967) passaram a apresentar os amores conjugados de uma mulher comum, e outros como *Domicílio conjugal* (François Truffaut, 1970) a infidelidade sem culpa das personagens. A indústria dos filmes pornográficos principia com o surgimento dos *soft porns*, como a série *schoolgirls reports*, e filmes como *Emmanuelle*, que totalizam dois milhões de entradas na França entre junho de 1975 e julho de 1976 (SOHN, 2008).

Cineastas mais contestadores também investiram em filmes marcados pelo erotismo, procurando abalar os tabus sexuais. Um exemplo é o filme *Belle de Jour* (A Bela da Tarde, 1967), dirigido por Luis Buñuel, cuja história trata de uma jovem e entediada esposa (Catherine Deneuve) que diante de sua incapacidade de compartilhar uma intimidade física com seu marido e das fantasias que elabora envolvendo sadomasoquismo, escravidão e dominação, decide se tornar uma prostituta nas tardes da semana. Ou *L'Ultimo Tango a Parigi* (Último Tango em Paris, 1972), drama de Bernardo Bertolucci cuja história trata da anônima relação que Paul (Marlon Brando) e Jeanne (Maria Schneider) compartilham em

¹³⁶ Disponível na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes.

¹³⁷ Informações retiradas de: < http://www.projettoradix.com.br/arq_artigo/XI_01.pdf>. Acesso em 25/07/2012.

¹³⁸ Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-249786,00.html>. Acesso em 25/07/2012.

um apartamento de Paris, culminando com a morte de Paul após ter revelado sua identidade.

Diante desse contexto, o erotismo seria abordado no cinema brasileiro tanto pela comédia erótica, a partir de meados da década de 1960 (*Toda donzela tem um pai que é uma fera*, 1966; *Adultério à brasileira*, 1969; *Os paqueras*, 1969), como em filmes como *A mulher de todos* (1969), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), *Contos Eróticos* (1977), *A Dama da Lotação* (1978), entre muitos outros títulos. No começo da década de 1980, libera-se via mandatos judiciais a exibição de *O Império dos Sentidos* (1976) e *Calígula* (1979), filmes com cenas de sexo explícito que principiaram a entrada dos filmes pornôs americanos nas salas de exibição. Nota-se ainda, como observado por Gonçalo Júnior, o movimento de liberação do nu frontal feminino para revistas masculinas como *playboy* e *ele & ela*.

Em meio a todo esse quadro histórico, não é sem motivo que a Censura começou a se tornar mais branda em relação a algumas manifestações artísticas que tivessem elementos eróticos. A exposição dos corpos passou a ser mais recorrente nas produções simbólicas, facilitando sua liberação. A atuação da DCDP contra o cinema da Boca do Lixo estava inserida nesse contexto, e o órgão estatal passou, na maior parte das vezes, a impor poucos cortes e a restrição da faixa etária para maiores de 18 anos. Delimita-se assim o problema desta pesquisa: *por que a Censura tolerou a produção fílmica da Boca do Lixo?*

Ao fim das análises, conclui-se que o conjunto de filmes especificado foi tolerado por um motivo: porque agiu a partir de um conhecimento do que poderia ou não ser apresentado na tela. A autocensura está presente na forma da exposição dos corpos; nas personagens caricatas ou de desvios psicológicos; no respeito à instituição familiar; nas personagens desviantes que, após uma participação pontual, deixam subitamente o enredo; na delimitação dos espaços em que o corpo feminino é exposto para a câmera.

Se os filmes, assim, tornaram-se mais ousados, passando a um *regime de visibilidade* cujo princípio é o aprimoramento da qualidade dos prazeres, foi porque a Censura vivia esse período histórico de dismantelamento e tolerância em relação às questões sexuais, permitindo assim que os produtores e diretores da Boca do Lixo ousassem mais na exposição dos corpos e na transgressão a interditos relacionados à sexualidade e ao sexo, sem serem com isso vetados ou impedidos de circular pelas salas de cinema.

Duas expressões encontradas nos pareceres são sintomáticas nesse sentido: a presença, segundo um dos pareceres, de mulheres “relativamente nuas” em *Amadas e Violentes*.

tadas; e a delimitação de um público específico “para o cinema semipornográfico nacional”, razão pela qual o CSC liberaria sem cortes o filme *A Noite das Taras*. Houve de fato uma tolerância a essas produções que, a despeito de suas transgressões, como as cenas de sadomasoquismo e sexo entre jovens em uma igreja em *Mulher Objeto*, ou as cenas de sexo anal e grupal em *A Noite das Taras*, ainda assim apresentaram uma sexualidade disciplinada. Não há neles qualquer sinal da nudez de corpo inteiro masculina ou do pênis, bem como da homossexualidade masculina; a feminina, por sua vez, nas vezes em que apareceu, o fez de forma pontual e de maneira sugerida, ou em uma alucinação passageira que pouco interferiu no andamento do enredo.

Além disso, e apesar de *Mulher Objeto* ir em parte contra isso, as mulheres dos filmes analisados são objetos de desejo de homens localizados tanto na diegese como na sala de cinema. A exposição abundante de seus corpos nas imagens e a insaciabilidade que tem de sexo com outros homens as colocam em uma situação de submissão, tornando suas buscas por autonomia pessoal e profissional fatores secundários, quando estão presentes nas tramas.¹³⁹

Tratam-se, portanto, de filmes que não apresentaram perigo para a Censura. Dirigem-se para um público pouco afeito à crítica – dando bilheterias expressivas para produções vistas de maneira pejorativa em vários jornais do Brasil – e, ainda por cima, são limitados espacialmente. Isso fica claro na ausência de pedidos de censura em todos os filmes analisados para transmissão televisiva: trata-se, portanto, de uma *transgressão organizada*, circunscrita a um circuito exibidor de decréscimo expressivo no país.

Há que se lembrar também, como salientou Souza Pinto em entrevista, como certos diretores foram marcados pela Censura, sofrendo represálias mais severas, apesar de muitas vezes não apresentarem doses significativas de transgressões aos interditos ligados à sexualidade. Caso, por exemplo, do filme *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman, cujo momento pontual da narrativa em que se vê, muito discretamente, a perna da atriz Fernanda Montenegro, foi objeto de atenção redobrada pelos censores.

Nesse sentido, é razoável supor que poucos cineastas da Boca do Lixo eram marcados pela Censura. Viu-se um caso, o do produtor Aníbal Massaini Neto, que entretanto foi lembrado apenas por um dos cinco censores de *Mulher Objeto*. Trata-se de mais um fator que pode ser considerado para a liberação dos filmes.

¹³⁹ Aqui ainda é importante ressaltar que Susana e as jovens hippies de *A Noite das Taras* não são tão submissas assim aos outros homens da diegese, mesmo que insaciáveis por sexo. Entretanto, seus corpos continuam privilegiados do olhar da câmera, tornando-as objetos de desfrute para um público masculino.

Em todo esse percurso, a Censura classificou as cenas de sexo dentro do binômio *normal/anormal*, aplicando severas restrições sobre aquelas consideradas *desviantes*. Classificou-as a partir de um vocabulário científico: *triolismo* para o sexo grupal; *felação* e *cunilingua* para o sexo oral; *sodomia* para o sexo anal. Fica claro, assim, que essas modalidades são consideradas como perversões, as quais caberia ao órgão estatal exercer disciplina, no intuito de induzir os corpos a se tornarem dóceis. Evidencia-se também a preocupação dos censores com os palavrões e demais termos considerados de “baixo calão”; com o nível de exposição dos corpos, e o vínculo que apresentam com a trama – exposições consideradas gratuitas eram potencialmente mais condenáveis; com a defesa das instituições, especialmente o matrimônio e a família.

Aplicando essa divisão, a Censura aproxima-se assim do *dispositivo de alianças*, enquanto o contexto em que estava inserida era o da valorização do *dispositivo de sexualidade*, que opera menos por uma lógica de exclusão do que de incitamento discursivo. Mais uma razão para se crer em seu relativo anacronismo diante de outras estratégias de poder-saber, como salienta Foucault (1988).

O cinema estava para a Censura, como o teatro, na categoria das diversões públicas. É sintomático nesse sentido que peças de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e do teatro Oficina não fossem permitidas ou fossem liberadas sob severas restrições. Não só o público dessas peças era diferente com relação aos filmes supracitados, como a sexualidade nelas assume outro tom. É assim que nas peças de Plínio Marcos, o sexo não é apresentado como forma de prazer, mas como veículo de violência na medida em que há falta patente de uma estrutura social que possibilite às personagens alcançar um patamar de união e moralidade aceitável¹⁴⁰. Delineia-se assim uma contraposição entre uma sexualidade indisciplinada e política, contestadora do machismo e da sociedade, de um lado, e outra mais respeitosa às instituições e à dominação masculina; uma que atua de maneira desviante e provocativa, tencionando os limites sociais, e outra que se adequa aos limites impostos pela Censura.

Há que se destacar ainda que a defesa da infância e da juventude das perversões, lógica subjacente à argumentação censória, encontra-se ainda reverberada na classificação indicativa tal como exercida na contemporaneidade, com seu

¹⁴⁰ Caso da peça *Navalha na Carne*, levada pela primeira vez aos palcos em 1967, censurada parcialmente no mesmo ano e só encenada integralmente 13 anos depois. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=4080. Acesso em 14/07/2013.

Objetivo de melhor instruir os processos administrativos, visando proteger crianças e adolescentes de conteúdos inadequados, nocivos ao seu saudável desenvolvimento físico e psíquico, como preconiza o Estatuto da Criança e do Adolescente.¹⁴¹

Não é sem motivo que um dos critérios do Ministério da Justiça para classificar uma obra para determinada idade seja a presença ou não de “práticas e discursos sexuais”¹⁴², juntamente com a exposição de violência e drogas. Da mesma maneira que a Censura, a Classificação Indicativa também considera variantes que atenuam ou agravam a restrição à determinada faixa etária, em especial “as que versam sobre a relevância do conteúdo inadequado para a compreensão da trama, a frequência de exibição do conteúdo e o modo como a cena foi apresentada.”¹⁴³

Alegando a objetividade de seus critérios, em um esforço de se distanciar do que foi a Censura até sua extinção pela Constituição de 1988, a Classificação Indicativa recorre a seus mesmos argumentos para restringir o acesso do público infanto-juvenil a certas produções simbólicas.

Apesar de todas as observações traçadas acima, é importante destacar que o caso de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* deixa claro como, dentro da precariedade da Boca do Lixo, era possível realizar um cinema criativo e alegórico. *Mulher Objeto* também ensaia um movimento mais amplo, de emancipação feminina, embora ainda aborde uma mulher insaciável por sexo exposta para a câmera. Mesmo Jean Garret se mostrou um diretor competente em certas cenas de *Amadas e Violentadas*, especialmente nas de assassinato, com a apropriação de recursos narrativos fora dos padrões da Boca. Cabe reforçar aqui também que a Boca do Lixo foi o berço do cinema marginal em São Paulo, além de ter dado espaço para cineastas como Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach e Walter Hugo Khouri.

Em meio a um cinema brasileiro de histórica dificuldade de penetração no circuito exibidor e distribuidor, a Boca do Lixo (também conhecida como a “Boca dos Sonhos”¹⁴⁴) de uma indústria cinematográfica no Brasil não pode ser renegada ao esquecimento. Silenciá-la é ignorar uma parte significativa da cinematografia brasileira, fundamental para se entender o período histórico pelo qual o país passou. É ignorar também o potencial de en-

¹⁴¹ Disponível em <http://www.brasil.gov.br/enfrentandoocrack/noticias/guia-pratico-da-classificacao-indicativa>. Acesso em 12/07/2013.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Retirado de http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/202pag012.pdf. Acesso em 19/07/2013.

contrar, no grande montante de filmes produzidos lá, aqueles que se sobressaíam em suas histórias e narrativas.

Há que se destacar, afinal, no que tange à Censura:

Não será possível consertar o estrago que o uso desses mecanismos de poder e coerção impuseram à produção cultural de São Paulo e do Brasil, nem contribuir para que as pessoas prejudicadas sejam minimamente indenizadas por essa arbitrariedade. Porém, pretende-se sacudir um pouco da poeira que envolve esse passado para que as pessoas se lembrem de que não faz tanto tempo assim. (COSTA, 2006, p. 36)

“Sacudir um pouco da poeira”, evitar que a Censura e a Boca do Lixo caíam no esquecimento, são tarefas que urgem ser feitas, não só para a construção de uma memória histórica, mas para entender quais os resquícios que ainda perduram da prática secular da censura na contemporaneidade. Para entender, por outro lado, quais as reverberações da representação da sexualidade desses filmes na cinematografia contemporânea e na programação televisiva. Daí a necessidade de analisar os filmes e interpretar as lacunas dos documentos, que testemunham as batalhas enfrentadas por nossos cineastas e artistas procurando, com isso, construir um caminho de defesa de nossa liberdade de expressão, tão vital para o exercício de nossa cidadania plena.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Nuno César. *O Olhar Pornô: a Representação do Obsceno no Cinema e no Vídeo*. Campinas, Mercado das Letras, 1996.
- _____. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- NANDI, Ítala. *Teatro Oficina onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PINTO, Leonor E. Souza. *La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964 / 1988*, 2001. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >

SELIGMAN, Flávia. *O “Brasil é feito pornô”*: 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.

SOHN, Anne-Marie. O Corpo Sexuado. In: COURTINE, Jean-Jacques (org). *História do corpo*: As mutações do olhar: O século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.