Boca do Lixo: pornografia, erotismo e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1985)[1]

Caio Túlio Padula LAMAS[2]
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

Este trabalho traçará algumas das conclusões da dissertação de mestrado de mesmo nome a ser defendida na ECA/USP em 2013. A partir de considerações sobre o objeto do estudo, a relação entre os filmes da Boca do Lixo e a Censura da ditadura militar, será exposto o *corpus* de cinco filmes analisados, qual a metodologia empregada e algumas características tanto dos filmes como dos processos da Censura. Destaca-se nessas produções um nível gradativamente maior de exposição do corpo feminino e de confrontação a tabus ligados à sexualidade, ao mesmo tempo em que a Censura mostrou-se ligada a uma concepção normativa do sexo, distinguindo as condutas desviantes das consideradas normais e permitindo aquelas representações consideradas inofensivas ao poder constituído.

Palavras-chave

Boca do Lixo; cinema brasileiro; censura; ditadura militar; pornografia.

Introdução: a Boca do Lixo e a Censura

A Boca do Lixo, conhecida também como "Boca do Cinema, ou simplesmente a Boca" (SIMÕES, 2007, p. 188) foi um polo de produção cinematográfica, localizado no bairro da luz, em São Paulo, que concentrou das décadas de 1960 até 1980 produtoras, distribuidoras, estúdios e demais setores do campo cinematográfico paulista. Seus filmes, após o ciclo do cinema marginal[3], concentraram-se em gêneros como a comédia erótica[4], o policial e o terror, tendo geralmente como elemento em comum a presença de temas ligados à sexualidade e a referência ao cinema estrangeiro, especialmente hollywoodiano.

---

[1] Trabalho apresentado no GP Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão, XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Mestrando em Ciências da Comunicação na ECA/USP e bolsista do CNPq. E-mail: caiolamas@uol.com.br.
[3] O cinema marginal, também conhecido como *cinema de invenção*, *cinema marginalizado*, *udigrudi*, *underqroud*, *subterrâneo* ou *tupiniquim*, foi um movimento cinematográfico de inspiração na *nouvelle vague* e no Cinema B americano, procurando um contraponto ao cinema novo dentro da conjuntura do final dos anos 1960. Teve manifestações em estados como São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia, apresentando filmes de forte teor ácido e irônico sobre a conjuntura política do país.
[4] A comédia erótica foi um subgênero do cinema erótico, também conhecido como pornochanchada, que predominou no cinema brasileiro industrial de meados da década de 1960 até o fim dos anos 1970, marcado pela 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. É recorrente também a abordagem de temas relacionados à sexualidade e à relação conjugal, como a infidelidade, a virgindade e o desquite.

Produtores como David Cardoso, Antonio Polo Galante, Anibal Massaini Neto, Manuel de Cervantes, Claudio Cunha e diretores como Carlos Reichenbach, Jean Garret, Ody Fraga, Osvaldo de Oliveira e Alfredo Sternheim atuaram em uma estrutura de produção precária, com filmes de baixo orçamento, filmagens rápidas e a participação de investidores geralmente alheios ao mundo do cinema, como comerciantes, fazendeiros, pequenos industriais, donos de postos de gasolina e de pequenos bares, que participavam da produção em troca de parcelas do lucro do filme ou de agradecimentos nos créditos. O circuito de salas de exibição também investiu em muitos longas-metragens, em uma união poucas vezes vista na história do cinema brasileiro entre exibição e produção[5].

Com títulos provocantes como *O Prisioneiro do Sexo* (1979), *Dezenove Mulheres e Um Homem* (1977), *O Sexo Mora ao Lado* (1975), *A Super Fêmea* (1973), *O Bem Dotado: o Homem de Itú* (1978) e *Escola Penal de Meninas Violentadas* (1977), a Boca do Lixo se consolidou como uma das maiores fornecedoras de filmes para o mercado de exibição, em um período de expansão da televisão no país e de retração das salas de cinema. Em tabela disponível no trabalho de Abreu (2006, p. 186-187), nota-se a disparidade da quantidade de filmes do polo de produção em comparação com o montante de filmes nacionais, chegando ao ápice de 40 para um total de 100 nacionais, em 1978. Notáveis também são os dados relativos à bilheteria: um exemplo é o do filme *O Bem Dotado Homem de Itu*, dirigido por José Miziara, lançado em junho de 1978 e que chegou a alcançar um público de 2.409.162 espectadores[6], número considerável para o cinema brasileiro.

Por outro lado, a respeito da censura[7] se sabe que, ao contrário do considerado comumente, sua atuação sempre interveio sobre os meios de comunicação e as artes no Brasil, mesmo antes da criação de mecanismos de fomento à produção cultural (COSTA, 2006). Continuando com o legado que lhe fora deixado, mas militarizando seus altos cargos funcionais, tal como apontado por Souza Pinto (2001), a Censura atuou de forma contundente contra o cinema brasileiro a partir do golpe de Estado de 1964, impedindo ou

[5] Um outro momento raro desse vínculo foi durante os anos 1950, com a produção das chanchadas cariocas pela Atlântida, empresa criada em 1941 e posteriormente adquirida pelo exibidor Luiz Severiano Ribeiro Jr., que garantiu um escoadouro certo para os filmes.

[6] Esse e todos os dados referentes à bilheteria foram retirados de http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf. Acesso em 12/07/2013.

[7] Quando for empregado o termo *Censura***,** com a inicial maiúscula, a referência será ao órgão federal de restrição aos meios de comunicação e às artes, a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) ou SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas). Quando for utilizado *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.

limitando consideravelmente as atividades de cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Neville de Almeida, Vladimir Carvalho, entre outros.[8]

Entre os critérios legais para as interdições totais ou parciais de obras, figurava um grupo referente ao confrontamento 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). Filmes que abordassem a sexualidade estavam sujeitos da mesma maneira a esses critérios, e alguns sofreram sanções severas.[9] Sabe-se, por outro lado, que a produção da Boca do Lixo passou a maior parte das vezes pela Censura com poucos cortes e limitada para menores de 18, enquanto poderia ter sido vetada. Por que isso aconteceu?

Delimitação do *corpus* e metodologia

Diante da quantidade de filmes produzidos na Boca do Lixo, optou-se como critério para a delimitação do *corpus* longas-metragens situados em uma fase de transição – o ápice da Boca do Lixo como polo de produção[10], antes da passagem para os filmes de sexo explícito – e que tenham como elemento comum a ausência de uma localização espacial e política precisa. Quando a cidade é abordada na história dos filmes, ela o é a partir de uma perspectiva cosmopolita. Tal critério surgiu a partir de pesquisa bibliográfica sobre a Boca do Lixo e a Censura: sabe-se que parcela significativa dos cineastas que atuavam na década de 1960 com a bandeira do nacionalismo, como aqueles oriundos do cinema novo, foi dispersada pela ditadura militar ou teve suas atividades restritas, pelo menos dentro das

[8] *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, sofreu um corte de aproximadamente nove minutos no trecho de uma entrevista com um general. *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.

[9] Caso de *Contos Eróticos* (1977), cujo episódio *Vereda Tropical*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, foi praticamente cortado na íntegra por cerca de três anos. Ou de Os *mansos*, comédia erótica dirigida por Pedro Carlos Róvai, que 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. Ou ainda de *Os garotos virgens de Ipanema*, comédia erótica dirigida por Osvaldo de Oliveira e produzida por Antonio Polo Galante e Alfredo Palácios, que foi vetada na íntegra de 1973 a 1979. (SIMÕES, 1999)

[10] Segunda parte do que foi denominado por Nuno Cesar Abreu (2006) de ciclo da Boca do Lixo, período que vai de 1976 a 1982. O ciclo inteiro inclui ainda os anos de 1970 a 1975, em que foram concentrados esforços na produção do similar nacional do cinema estrangeiro.

fronteiras nacionais. O cinema da Boca do Lixo atuava justamente em outra direção, tanto que uma das maiores referências de qualidade para seus diretores, como apontado por Abreu (2006), eram os filmes do cineasta Walter Hugo Khouri, abordando questões como a vacuidade das convenções burguesas em meio a São Paulo, assumindo certas vezes um tom cosmopolita. Observa-se também, com o decorrer do histórico da Censura durante a ditadura militar, como o órgão federal procurava impedir a expressão direta de questões políticas nacionais que contrariassem a perspectiva do governo estabelecido.

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 importantes produtores da Boca do Lixo – David Cardoso, Antonio Polo Galante e Aníbal Massaini Neto.

A análise fílmica foi escolhida como metodologia na medida em que os processos da Censura, conservados pelo Arquivo Nacional em Brasília e disponibilizados pelo site do projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988*[11], apresentavam lacunas incontornáveis para seu próprio entendimento. Uma análise completa só poderia ser feita uma vez que a metodologia abrangesse primeiramente os filmes, mostrando ao final o que das histórias havia sido cortado, tolerado ou simplesmente ignorado pelo órgão censor.

Análise fílmica

Em *Amadas e Violentadas*, no qual David Cardoso interpreta Leandro, um escritor traumatizado incapaz de fazer sexo com mulheres sem antes mata-las, o corpo feminino está circunscrito a situações e espaços precisos, como o bordel frequentado pelo escritor e um ensaio fotográfico de nu artístico. Submetidos às coreografias das personagens – que ocultam os órgãos genitais em posições cuidadosamente ensaiadas – e da montagem – que alterna de um plano frontal para outro atrás da *stripper* exatamente quando ela retira sua calcinha –, os corpos apresentam-se de maneira velada, expondo-se apenas ocasionalmente.

[11]Disponível em http://www.memoriacinebr.com.br/. Acesso em 12/07/2013.

As mulheres da trama, predominantemente impositivas, morrem nas mãos de Leandro, um homem sensível cuja masculinidade está sempre em pauta. A única que sobrevive é Marina, uma jovem foragida de um orfanato e noiva de Leandro, cuja inocência a poupa de uma tragédia: o escritor prefere se matar a atentar contra sua vida.

Figuras 1-2: na primeira imagem, observa-se a coreografia dos corpos das personagens durante o ensaio no estúdio fotográfico. Na segunda, o final do show da *stripper*, em que a vemos de costas para a câmera.

Se *Amadas e Violentadas* se aproxima, pelo tema, de outros filmes como *O homem que odiava as mulheres* (*The Boston Strangler*, 1968), *The Strangler* (1964) e vários outros americanos do gênero policial, a referência para *A Ilha dos Prazeres Proibidos* é bastante diferente. Toda a trama se passa na Ilha dos Prazeres, lugar imaginário de mesmo nome que aquele de um filme de Rogério Sganzerla, *A Mulher de Todos* (1969), comédia do cinema marginal que recebeu mais de uma dezena de cortes pela Censura. (SIMÕES, 1999)

A Ilha do filme de Reichenbach pode ser entendida como uma alegoria, nos termos apontados por Ismail Xavier (2012). A história acompanha o trajeto de Ana Medeiros, assassina profissional que, contratada por uma organização não identificada, vai para a Ilha dos Prazeres, local em que estão três exilados políticos. Alguns dos diálogos deixam entrever um sentimento de remorso dos exilados, desejosos em retornar ao *continente* para verem seus familiares. Os motivos de ordem política que os levaram à Ilha, entretanto, aparecem vagos: Nilo explodiu uma cadeia, e William foi acusado de induzir seus alunos a um crime sexual.

Ao invés da oposição entre homens e mulheres, a sexualidade tal como representada no filme diferencia os habitantes da Ilha daqueles do continente. Assim, na primeira as trocas de parceiros são recorrentes, mesmo entre aqueles que são casados; no continente, representado pela conduta intolerável da protagonista, o consentimento de dois parceiros

casados a respeito do adultério é inadmissível[12]. São os conflitos de ordem sexual que movem as principais relações entre as personagens ao longo do enredo. Eles, entretanto, não aparecem sob o peso da culpa, a não ser que vistos pelos olhos de uma mulher que é externa à Ilha. Já há sinais de homossexualidade entre mulheres, inclusive de relações sexuais entre mais de dois parceiros, apesar de não serem apresentados ainda pelos pubianos e nudez frontal. Nota-se ainda, em contraposição ao último filme analisado, uma informalidade, tanto nos diálogos como no figurino das personagens.

Figuras 3-4: na imagem à esquerda, plano detalhe do beijo entre a foragida Monique e Sergio, jornalista que guia Ana Medeiros até a Ilha. À direita, momento de um ensaio fotográfico na praia entre Monique e o foragido Nilo.

Histórias que Nossas Babás não Contavam, por sua vez, é uma comédia erótica de personagens caricatas e narrativa simples, que tem como referência uma história conhecida do grande público: o conto de fadas *Branca de Neve e os Sete Anões*, tal como popularizada pela animação homônima de Walt Disney (1937). Evidentemente não se trata de uma adaptação fiel: estamos lidando aqui com uma paródia[13], que busca a todo instante transfigurar as personagens da história original para dar-lhes um sentido malicioso.

Seu enredo, entretanto, é bastante tênue, mais parecendo um pretexto para a exposição do corpo de Clara das Neves, a Branca de Neve mulata da trama (Adele Fátima). Aos poucos vamos percebendo 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.

[12] É pertinente observar, entretanto, que mesmo dentro da Ilha não há insinuações de relações homossexuais entre homens.
[13] 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.

A câmera também 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 subjetiva, mostrando o ponto de vista de um dos anões que espiam a protagonista enquanto ela toma banho. Efeitos sonoros diversos pontuam os termos de duplo sentido e os outros momentos de humor, bem como a montagem tem papel importante nesse sentido – como quando o Príncipe tira a virgindade da protagonista: enquanto fazem sexo, 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. 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 de casa e de "cama".

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 de sexo explícito 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, quando a Rainha desiste de matar Clara das Neves e come ela própria a maçã envenenada.

Figuras 5-8: na primeira imagem está a Rainha, personagem interpretada pela atriz Meiry Vieira, 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.

As mudanças anunciadas por *Histórias que Nossas Babás não Contavam* se mostram mais evidentes no próximo filme do *corpus*, *Noite das Taras*, longa-metragem dividido em três episódios dirigidos por John Doo, David Cardoso e Ody Fraga e um dos maiores sucessos de público da Dacar, empresa de David Cardoso, com 2.107.829 espectadores[14]. Assiste-se às histórias diferentes de três marinheiros que enfrentam situações com sexo e violência. Na primeira história, *Carta de Érico*, observa-se Cibele, mulher que vive sozinha em um sóbrio apartamento e se encontra em um momento melancólico, decidida a se matar. De outro lado está o marinheiro Sérgio, que se encontra de frente ao prédio onde mora a mulher, hesitante se entraria nele ou não, com uma carta endereçada a ela que havia sido dada a ele por um estranho chamado Érico. À sequência alternada entre Cibele, sentada e fumando pensativa, e o marinheiro, que relembra, em procedimento de *focalização mental*[15], o compromisso que firmara com o estranho para que entregasse a correspondência, sucede-se uma série de fatos que acabam envolvendo as duas personagens e evitando a morte trágica de Cibele.

Com o desenrolar do enredo, observa-se 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. Observa-se as abundantes imagens de nudez da atriz Patrícia Scalvi, em que vemos no *campo*[16] até mesmo planos de nudez frontal e pelos pubianos, outrora mais raros na produção da Boca do Lixo.

[14] Dado retirado de tabela disponível em http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf. Acesso em 12/07/2013.
[15] A *focalização mental* de uma personagem, segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994), é um recurso narrativo em que se vê ou ouve o que se passa em sua mente.
[16] O *campo* é um conceito de Aumont (1995) usado para designar uma porção de espaço imaginário que está disponível ao espectador quando este assiste a um filme. Ao espaço que ele não vê e está subentendido, entende-se como o *fora de campo*.

Dialogando com outras produções da Boca, especialmente com os filmes dirigidos por Jean Garret (*Amadas e Violentadas*, 1974; *Mulher, Mulher*, 1979), vemos 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.

Na segunda história, *Peixe Fora D'Água*, nota-se a oposição entre Susana, uma mulher impositiva, cínica e que comanda outros homens, determinada a assassinar o ex-marido, e o marinheiro Rudi, homem que aparece como alguém que cai em uma armadilha, 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. 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.

Há que se observar, afinal, que o episódio não respeita a instituição familiar, como fizeram grande parte das produções da Boca do Lixo. 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, elementos importantes do que foi entendido por Foucault (1988) como *dispositivo de alianças*, uma rede de discursos, instituições e leis que predominou na história da sexualidade no Ocidente durante séculos e que valoriza sobretudo o matrimônio, o quarto do casal como o único legítimo para a atividade sexual e a vigilância sobre qualquer conduta sexual considerada *anormal* ou desviante.

No último episódio, *Júlio e o Paraíso*, observa-se a oposição clara entre o marinheiro Júlio, que se apresenta como um homem sensível, infantilizado e de tendências homossexuais, e um grupo de meninas *hippies*, que não poupa métodos pouco ortodoxos para conquistar seu principal objetivo: a sobrevivência financeira. 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.

Uma diferença em relação ao episódio precedente talvez seja o absoluto tom de escracho e deboche do final da trama, beirando ao sarcasmo. 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.

Figuras 9-12: Alguns planos de *A Noite das Taras.* No primeiro, de *A Carta de Érico*, Sérgio e Cibele estão fazendo sexo. O segundo apresenta uma imagem conhecida do episódio *Peixe Fora D'Água,* que se transformou inclusive em cartaz de

divulgação do filme. No terceiro plano, vê-se momento de sexo anal do episódio. Por fim, na última imagem, nota-se uma das posições sexuais irreverentes e debochadas de *Júlio e o Paraíso.*

O último filme do *corpus*, *Mulher Objeto*[17], é um drama 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 sexuais procurando elucida-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.

A coerência das 18 cenas de sexo apresentadas é em grande parte construída tendo como princípio as alucinações de Regina. Dentro do espaço-tempo de seus sonhos, gradativamente confundidos com a realidade, o espectador se depara com as mais variadas situações 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; relação sexual entre Regina quando jovem e seu namoradinho, escondidos em uma igreja – inclusive com um plano detalhe rápido do pênis do garoto.

Enquanto isso, no plano da realidade os lugares que Regina frequenta não variam tanto: a mansão em que vive com seu marido Hélio; a humilde casa de sua mãe, aparentemente localizada na periferia; o consultório de sua psicanalista; o escritório de Hélio e a mansão em que Helen vive com seu marido Ricardo. Nota-se o predomínio de ambientes em que convivem indivíduos da elite econômica. São chamativos também nomes de personagens remetendo à cultura estrangeira, como “Maruska”, e o sotaque de Helen, ao que parece uma norte-americana que fala português.

A mensagem final do filme é a de que o casamento como mero laço formal não é capaz de sustentar uma relação amorosa. Assim, ainda que dentro de determinadas balizas, como a presença recorrente dos sonhos e alucinações de Regina e referências ao cinema estrangeiro, o filme, além de recorrer abundantemente às cenas de sexo, sob diversas

[17] Por ter sido assistido em VHS disponibilizado na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes, não foi possível apresentar imagens deste filme no trabalho.

formas e roupagens, acaba questionando minimamente 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.

Atuação da Censura e conclusões

Apesar de não intencional, a análise do *corpus* demonstrou-se reveladora de um erotismo que passou gradativamente a ser mais pornográfico, segundo as concepções de Bataille (1987) e Coetzee (2008). 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, com a presença de diversas modalidades do ato sexual em detrimento do vínculo estável entre parceiros. Se no filme de Jean Garret a instituição familiar é intocada por Leandro e Marina, em *A Noite das Taras* e *Mulher Objeto* a família é colocada em cheque: os estatutos do amante e do marido são igualados, e as fantasias da mulher em crise sobrepõem as perversões sexuais à sexualidade estável do casal. A mulher passa também da inocência e do papel secundário ao protagonismo, reivindicando o prazer, a independência em relação ao parceiro masculino e mesmo a dominação sádica sobre o homem. Aos homens observa-se, com a exceção de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, o questionamento de um ideal de masculinidade, sempre colocado a prova seja de maneira caricata (*As Histórias que Nossas Babás não Contavam*) ou não (*Amadas e Violentadas, A Noite das Taras, Mulher Objeto*).

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. Junto com a alegoria de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, que também aponta para uma sexualidade mais livre, cada vez mais a sexualidade desses filmes se distanciou das amarras do matrimônio.

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 em ambiente religioso, sexo entre menores e de sadomasoquismo.

Em todos os processos, observa-se como a Censura atua 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. 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, tal como apontado por Foucault.

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 a 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 o Leandro de *Amadas e Violentadas*, e de um ambiente da elite econômica, sem viés satírico, são também atenuantes para a imposição de cortes. Maior tolerância é dada também às cenas de exposição dos corpos que fossem filmados 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 no púlpito de uma igreja. O caso de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, entretanto, 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 nesse processo pelos censores. O caso de *Mulher Objeto*, por sua vez, mostra 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", dando a

entender que seria obrigação da mulher satisfazer seu marido sexualmente, mesmo que assim não desejasse, e indo contra um filme em que "a instituição do casamento, a família, a moral e a Igreja Católica são arrasadas."[18]

Estamos, entretanto, em um contexto histórico de desmantelamento da Censura, em que já está instalado o Conselho Superior de Censura, órgão de instância apelativa do Ministério da Justiça que apresenta uma outra lógica de interdição sobre a produção simbólica. É assim que o CSC libera *A Noite das Taras*, antes com expressivos cortes nas cenas de sexo, para maiores de 18 anos sem cortes. Na justificativa do censor, 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 de outros 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.

O cinema estava para a Censura na mesma categoria das *diversões públicas* que o teatro. 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 aceitável[19]. Delineia-se assim uma contraposição entre uma sexualidade política – seja em relação às desigualdades sociais do país ou a uma sexualidade considerada *normal* em relação a outra *desviante* – e outras formas de exercer a sexualidade nos filmes, mais respeitosas às instituições e descompromissadas.

Há que se destacar, por fim, 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

[18] Trechos retirados de um dos pareceres.
[19] 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.[20]

Uma das razões pelas quais urgem o estudo da Censura em seu fundo histórico, ajudando a compreender, assim, o que foi esse mecanismo de poder e quais suas reverberações na contemporaneidade.

Referências Bibliográficas

ABREU, Nuno Cesar. *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.

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

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

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

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

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

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/ >

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.

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

[20] Disponível em http://www.brasil.gov.br/enfrentandoocrack/noticias/guia-pratico-da-classificacao-indicativa. Acesso em 12/07/2013.