

Corpos ultrajantes, discursos interditos: embates entre a indústria cinematográfica erótica e a censura federal durante a ditadura civil-militar brasileira

Ultrajant bodies, disclosed discourses: clashes between cinematographic erotic industry and the federal censorship during Brazilian civil-military dictatorship

Romulo Gabriel de Barros Gomes

 <https://orcid.org/0000-0002-7706-0752>
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: O presente texto apresenta a trajetória de embates entre as produções cinematográficas denominadas comumente por *pornochanchadas* – produções de baixo orçamento, forte apelo humorístico e sexual – e a censura federal durante a ditadura civil-militar brasileira. Vistas muitas vezes como inimigas do discurso público de moral e bons costumes que representava o estado, elas acarretaram, por parte dos sujeitos produtores, o desenvolvimento de estratégias para driblar a censura federal. Ora estas disputas favoreceram produtores, ora censores, mas no foco desses embates encontrava-se, quase que invariavelmente, a disputa pela hegemonia discursiva e pelo lugar de fala que tinham como palco a grande tela do cinema e sua reconhecida capacidade como ferramenta de propagação de valores culturais e normatização de costumes. Na análise ora apresentada, foca-se no enredo amplamente conflitante desta pretensa normalidade encontrado no longa-metragem *Mulher Tentação* (1982) dirigido por Ody Fraga e produzido por David Cardoso. Para esta análise, utilizamos como aporte teórico os escritos de Michel Foucault, especialmente as suas noções de biopoder, normatividade, controle dos corpos e exercício de poder. Tem-se então o objetivo de evidenciar os múltiplos vetores que conformam poderes e contrapoderes, bem como observar como estas disputas marcam corpos, costumes e culturas.

Palavras-chave: Biopoder. Censura. Cinema erótico. Ditadura civil-militar brasileira. Pornochanchadas.

Abstract: The present text presents the trajectory of clashes between cinematographic productions commonly known as *pornochanchadas* – low-budget productions, strong humorous and sexual appeal – and federal censorship during the Brazilian civil-military dictatorship. Often seen as enemies of the public discourse of morals and good customs that the state represented, these led, on the part of the producing subjects, to the development of strategies to circumvent federal censorship. Now these disputes favored producers, now censors, but in the focus of these clashes there was almost invariably the dispute for discursive hegemony and for the place of speech that had the big cinema screen as its stage and its recognized capacity as a tool for the propagation of cultural values and standardization of customs. The analysis presented here focuses on the widely conflicting plot of this alleged normality found in the feature film *Mulher Tentação* (1982) directed by Ody Fraga and produced by David Cardoso. For this analysis, Michel Foucault's writings are used as a theoretical contribution, especially his notions of biopower, normativity, control of bodies and exercise of power. The objective is then to highlight the multiple vectors that make up powers and counterpowers, as well as to observe how these disputes mark bodies, customs and cultures.

Keywords: Biopower. Brazilian civil-military dictatorship. Censorship. Erotic cinema. *Pornochanchadas*.

Introdução

O presente artigo é parte reformulada, corrigida e atualizada da dissertação de mestrado



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre pelo programa de pós-graduação em história da Universidade Federal de Pernambuco, tendo sido financiado pela CAPES, entidade a qual se agradece o inestimável incentivo, sem o qual não haveria possibilidade para a conclusão desta pesquisa. Fazemos votos para que mais bolsas sejam implementadas, beneficiem novos pesquisadores e que estes possam fomentar o desenvolvimento do debate que nos humaniza.

Este texto tem como documento central de sua análise o filme *Mulher Tentação*, produzido em 1982 pela DaCar produções, empresa do ator, produtor e diretor David Cardoso, em parceria com Ody Fraga, que assina a direção do longa. Foi lançado nos anos finais do regime civil-militar, um período de dita redemocratização e pretensão desmonte das antigas estruturas da ditadura¹ que se abateu sobre o Brasil nas duas décadas anteriores, período em que, supostamente, haveria maior permissividade ou relaxamento da censura, porém, este filme foi completamente vetado para exibição e exportação. Pensando nestes acontecimentos e o modo como o referido processo foi conduzido no país, Werneck Vianna (2011) o caracteriza como uma “Revolução Passiva” e, acerca deste conceito, discorre:

Revoluções passivas são processos de revolução sem revolução em que as elites políticas das classes dominantes se apropriam total ou parcialmente da agenda dos setores subalternos, cooptando suas lideranças, afastando outras, em uma estratégia de conservar-mudando, tal como nas palavras de um personagem do romance *O leopardo*, a obra-prima do italiano Giuseppe Lampedusa, que sentenciava ser necessário mudar para que as coisas permanecessem como estavam (WERNECK VIANNA, 2011, p. 172).

Neste sentido, parte-se da análise do contexto de manutenção dos mecanismos de vigilância, repressão e das diretrizes censórias, mesmo num período em que se supunha um maior afrouxamento dos mesmos. É preciso observar que, mesmo utilizando-se da terminologia de Werneck Viana ao falar da passividade do Estado e seus representantes em relação ao processo de abertura, esta letargia não foi observada em outros setores da sociedade civil que se opunham aos termos colocados para a dissolução do regime civil-militar, mas que, ao fim, foram voto vencido neste processo (FICO, 2010). Ressalta-se ainda que o episódio de censura total da obra ora debatida no referido período não foi único e muito menos conformou exceção, conforme se observa nas análises de Andrade e Reimão (2009), indicando um quadro distinto ao do desmonte destas instituições de suporte ao regime:

Este quadro de recrudescimento na ação da censura por parte do governo federal, marca o início da polêmica passagem de Solange Hernandez na chefia da Divisão de Censura da Polícia Federal [1981-1984]. O fato seria marcado por um longo período de intensa presença da censura e conflitos com todos os setores ligados à comunicação e produção cultural e que se estenderia até o final do regime militar em 1985. (ANDRADE; REIMÃO, 2009, p. 8)

Neste esteio, o presente artigo vem com o intento de, através de um estudo de caso, ilustrar a dinâmica cultural do período e suscitar a reflexão de como operaram e se constituíram as relações de poder às vésperas do alvorecer da chamada Nova República brasileira.

Acerca do filme que conduz este debate, é importante salientar que se trata de uma obra que, como muitas outras do gênero, objetivava dar ao expectador aquilo que se supunha ser por ele desejado, isto é, cenas cômicas baseadas em trocadilhos sexuais, situações do cotidiano e

¹ Segundo relatório de 1981 do Departamento de Censura e Diversões Públicas, o órgão contava com 279 funcionários, analisou 56.877 obras e vetou 1.168. De acordo com o jornal *Correio Braziliense*, o número de análises permaneceu estável se comparado aos anos anteriores, uma média de 50.000 obras, contudo, o número de vetos mais que dobrou. No ano de 1969, por exemplo, foram 51.662 análises e 395 proibições. Neste caso, constata-se que o aparelho de censura seguiu atuando de maneira contundente durante a última década da ditadura. Ver: DCDP. *Relatório de 1981*. fl. 7, Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série “Relatórios de Atividades”; CAVALCANTI, 2010, p. 12; FICO, 2002.

cenar de sexo que, durante longo tempo, muito insinuaram, mas pouco mostraram (ABREU, 2005). Estes filmes que repetiam o que parecia ser uma fórmula para o sucesso nos anos de 1970 e 1980 receberam o nome de Pornochanchadas – produções cinematográficas que funcionarão como fio condutor da história investigada neste trabalho.

Sobre estas produções, Valter Sales Filho, em 1995, num dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre o tema, afirmou que este gênero aliou elementos sempre de muito sucesso na cinematografia nacional. Alguns destes elementos figurariam nos filmes desde as chamadas Chanchadas, termo amplamente utilizado em alusão às comédias produzidas nos anos de 1940 e 1950, designando, em geral, produtos caracterizados por serem mal-acabados, com forte apelo popular e “valor artístico duvidoso”, características que não diminuíram, entretanto, seu êxito nas bilheterias. Segundo Felizardo (2009), estas produções jogavam com o duplo sentido, evidenciavam a sexualidade, mas não mostravam o ato propriamente – o faziam através de simulação ou insinuação, além dos títulos e cartazes sempre apelativos.

Acerca desses elementos comuns, afirma-se ainda que as Pornochanchadas aliaram a comédia das chanchadas [...] ao erotismo com tanto sucesso que essa reunião se tornou verdadeiramente, para o grande público, sinônimo de cinema brasileiro. Dizer, a partir de então, que o cinema nacional ‘só mostrava mulher pelada’, tornou-se um lugar comum (SALES FILHO, 1995, p. 67).

Para aproximar-se do público e atingir o sucesso, a pornochanchada utilizou-se de temas muito próximos do cotidiano das classes populares², já bastante distante daqueles apreciados pelo público nos decênios anteriores, como destaca Abreu (2005) ao falar sobre os interesses e identificações do público com o cinema anterior às produções da Boca do Lixo³. Para o autor,

É importante destacar, nesta produção [...], os filmes sertanejos, de grande aceitação popular durante as décadas de 1960 e 1970. Eram fitas que tratavam de temas regionais, caipiras do Sudeste, com público certo – espectadores que, procurando diversão, *encontravam identidade* – nas cidades do interior e na periferia das grandes cidades, filão que entra em decadência com a “nossa” *modernidade*. (ABREU, 2005, p. 50, grifos nossos)

Neste trecho o autor revela uma mudança de identidade de um público popular que tem início em meados da década de 1970 com o advento de uma modernidade. A dita modernidade seria, portanto, uma mudança nos valores e costumes e, mais que isso, um questionamento acerca destes. É importante destacar que “Neste período (os costumes) desnudaram-se como antes nunca tinham feito. Esse desnudamento envolto na Revolução Sexual da época encontrou diversas maneiras de ser em diferentes lugares, sendo um forte símbolo de transformação nos costumes.” (VIEIRA, 2004, p. 2).

Bombardados por essa mudança de costumes, o brasileiro buscou vazão para essa curiosidade, para a descoberta de uma sexualidade mais exposta – parecia ávido para ver o que até então se velava sob o rótulo do proibido: demandava agora ver não como antes, pelo buraco da fechadura, mas projetado nas grandes telas os temas relevantes aos debates do período, isto é, o adultério, a conquista, a crise familiar, a liberalização das práticas sexuais, por exemplo.

É diante dessa demanda que se instalam as produtoras da Boca do Lixo. Ao observarem esse nicho de mercado provocado pela ânsia e pela nova permissividade no ver e mostrar do corpo

² Categoria tomada de empréstimo a partir da análise de Nuno César Abreu (2005), que entende por “classes populares”, “A expressão utilizada [...] para referir-se aos indivíduos com níveis de renda, instrução e consumo abaixo dos atribuídos a classe média, misturando estratos da pequena-burguesia, da classe operária ou do chamado proletariado. Deve-se ter em mente, de qualquer modo, que esta é uma definição referida ao ambiente socioeconômico dos anos 1970” (ABREU, 2005, p. 11). Também é embasada em entrevistas do autor aos produtores, atores, diretores e frequentadores do ambiente de produção das pornochanchadas e sua frequente autodenominação de “artistas do povo”, representantes das “classes populares” e que delas viriam e para elas produziram.

³ A Boca do Lixo, como era conhecida a região situada na capital paulista, abrangia as ruas Triunfo, Consolação e adjacências. Constituiu-se como polo de atração de produtoras cinematográficas no período, além de ser uma zona já conhecida pela concentração de atividades como a prostituição, os jogos de azar e o uso de drogas.

e da sexualidade, esses produtores construíram suas obras visando atingir um público idealizado como sendo hegemonicamente masculino – dado que o consumo de material pornográfico/erótico no período é verificado como um hábito dominante nesta parcela da população (ABREU, 1996, p. 176) e que o direcionamento temático destas produções aponta quase que exclusivamente para este perfil de público, com forte ênfase na parcela heterossexual (WELZER-LANG, 2001, p. 477). Assim, as pornochanchadas construíram seu discurso para conquistá-los e se projetaram como

Assumidamente voltados ao público masculino, os filmes representavam tipos femininos para todos os gostos: virgens, viúvas, mulheres experientes, quase sempre belas e desinibidas. Os personagens masculinos eram geralmente tipos machões, espertos, cafajestes e malandros (vinculados ao sucesso sexual), ou então garotos virgens e maridos impotentes (relacionados ao fracasso). Os homossexuais, em geral, eram ridicularizados. (FELIZARDO, 2009, p. 17).

Esses temas e personagens pareciam aguçar a curiosidade deste público. Milhões de homens divertiram-se durante as incontáveis sessões realizadas por todo país durante os próximos anos e, talvez, a próxima década. A partir disto questiona-se: seriam estes filmes apenas produções inócuas ou repercutiriam mais profundamente naqueles que os assistiam? Trariam os ecos “Revolução Sexual para o universo popular” (ABREU, 2005, p. 6) e todo seu teor de libertação ou saciariam a curiosidade de seus expectadores mostrando o sexo, mas ainda com valores anteriores ao movimento mencionado?

Trilhas para pensar tais questões podem ser tomadas a partir do pensamento de Marc Ferro (1992). Para esse autor, o cinema não somente é um divertimento, mas uma maneira de propagar ideias, de difundir mensagens. Assim, o cinema é uma via de mão dupla, tanto influencia como é influenciado e como tal, é um importante agente na escrita da história, na cunhagem dos traços de uma cultura, no cerzido da trama que compõe as múltiplas identidades tanto dos sujeitos que as produzem, quanto dos que consomem. Como tal, ora analisa-se o fenômeno cinematográfico acima enunciado como um elemento a dialogar com o público que ocorreu durante quase uma década ao cinema para assistir às suas numerosas produções.

Diferentemente de *Império do Desejo* (1980), filme de Carlos Reichenbach – que fora liberado apenas com alguns poucos cortes, mesmo contendo claras alusões ao comunismo, assunto amplamente reprimido durante todo o regime como estratégia para legitimar a permanência dos militares na defesa contra o inimigo declarado, deve-se recordar (GOMES, 2017) que o filme produzido por Cardoso e dirigido por Fraga não continha nenhuma alusão ao que, usualmente, considera-se como “temática política” e, mesmo assim, foi vetado. Então qual motivo teria levado ao consenso por parte dos censores que optaram por sua completa interdição?

Com o intuito de direcionar esta discussão, o presente texto estruturará sua análise em dois momentos: num primeiro, que se segue, busca-se ponderar acerca do enredo do longa-metragem, bem como alguns excertos que podem ser tomados como representativos da tônica discursiva dessa produção; alinhado a isso, busca-se, no tópico posterior, enxergar algumas das nuances da práxis censória utilizando-se o percurso de *Mulher Tentação* no Departamento de Censura e Diversões Públicas, o DCDP, órgão responsável pela análise prévia de obras culturais veiculadas no país, exportadas ou vetadas para tais fins (BERG, 2002).

Sob o aspecto metodológico, no que tange ao trato com as fontes documentais geradas pela censura, é oportuno salientar, tal qual realizou Carlos Fico (2001; 2002) em seu esforço de trazer a lume uma considerável fração do debate acerca dessa temática, a importância, não apenas da análise dos pareceres censórios, nos quais se encontram as apreciações e a recomendação final dos censores para as produções culturais, como será visto adiante, mas também da documentação que orbita esses laudos, tais como cartas dos leitores aos jornais, cartas dos civis aos órgãos de censura ou seus superiores, editoriais, críticas cinematográficas, cartas dos produtores à censura, depoimentos destes sobre o referido processo, sendo em especial, esses três últimos os mais pertinentes no cotejo com o longa-metragem ora apresentado. Esse exercício de aproximar

diferentes fontes que coabitam um mesmo espaço histórico e debatem sobre um mesmo objeto cultural pode conceder-nos aspectos fulcrais no entendimento das relações culturais e como elas estão atravessadas por diferentes sujeitos que exercem, movimentam e sobrepõem seus poderes.

Assim, analisa-se a instituição da censura, os próprios filmes e seus produtores, bem como a audiência, especializada ou não, como universo amostral dos exercícios cotidianos dos micropoderes, a saber: se, por um lado, haveria um esforço para produzir e conduzir mecanismos biopolíticos por parte dos agentes da ditadura, isto é, do manejo de mecanismos dos quais o Estado lançava mão com o objetivo de docilizar as massas, controlar seus corpos na tentativa de produzir e reproduzir as relações de poder em benefício próprio; por outro lado, os espectadores e críticos não observavam passivos o desenvolvimento dos acontecimentos ao seu redor, manifestavam-se e influíam, exercendo, assim, o que se chama de contrapoderes; desse modo, no curso da história, inscreviam-se como partícipes tão relevantes para a historiografia quanto os representantes oficiais do governo (FOUCAULT, 2008).

Nesse cenário, é possível observar então diferentes atores e suas sucessivas movimentações no intuito de colocar-se ao centro do palco; em outras palavras, evidencia-se o embate entre sujeitos, esses sempre dotados de poderes e que se encontram permanentemente buscando seu exercício. O que o filósofo Michel Foucault denomina, dentro do já referido universo das relações de (micro)poderes, de pontos de insubmissão e de estratégias de luta. Isto é,

[...] não poderia haver relações de poder sem pontos de insubmissão que, por definição, lhe escapam, toda intensificação e toda extensão das relações de poder para submetê-los conduzem apenas aos limites do exercício do poder; [...]

De fato, entre relação de poder e estratégia de luta, existe atração recíproca, encadeamento indefinido e inversão perpétua. A cada instante, a relação de poder pode tornar-se, e em certos pontos se torna, um confronto entre adversários. (FOUCAULT, 1995, p. 248)

Desta feita, busca-se evidenciar a tese de que, mesmo num regime autoritário, com suas instituições repressivas em pleno funcionamento, foi possível encontrar focos dos quais irromperam resistência e confronto, inclusive em locais onde pouco se esperava encontrá-los, os quais se cria esvaziado de qualquer conteúdo, como no caso das pornochanchadas (tidas por muitos apenas como diversão popular e barata), ou mesmo do público e da imprensa que não foram figuras passivas frente aos acontecimentos, tal qual se almeja ilustrar no debate a seguir.

Intentos analíticos: *Mulher Tentação (1982)* e além...

A sinopse do filme cujo título fora enunciado desde a introdução pode revelar os motivos pelos quais a obra teve sua exibição sustada por parte da censura federal. A película conta a história de uma opulenta família, cujos integrantes possuem costumes pouco usuais para os padrões da época, ou ao menos, pouco usual que fossem praticados de modo tão aberto. Trata-se, em boa parte do filme, do conflito entre mãe e filha. A mãe, Marina (Reneè Casemart), tem por hábito seduzir e relacionar-se sexualmente com todos os namorados da filha, Melissa (Sandra Graffi). Esta última, por sua vez, acaba relacionando-se com vários homens na tentativa de encontrar um namorado que a mãe não consiga tomar, levando a competição – comum – entre mãe e filha a níveis problemáticos.

A própria sinopse é reveladora de uma relação não harmônica para os padrões vigentes, portanto, pouco quista dentro das normatizações familiares então propagandeadas, muito embora alguns teóricos indiquem que o conflito entre mães e filhas seja algo relativamente comum, embora não exatamente nesse grau. Sobre esta problemática, assevera Freud (*in* YI, 2013):

Essa figura materna sensual, com uma inigualável potência iniciadora de vida sexual, é realçada nas considerações freudianas acerca da feminilidade (Freud, 1931/1995). Descrita como exclusiva e intensa, a relação original entre a filha e sua mãe contém todos os ingredientes de

uma história de amor passional, perpassada por gritos e sussurros, até seu término inelutável, a ruptura brutal. O amor cego é substituído pelo seu antônimo: o ódio. O amor materno não está à altura das expectativas que este suscita, e o amor infantil não pode responder às suas exigências. Logo, necessariamente, encontramos insatisfações, decepções, hostilidades e várias razões de queixa: um amor dividido com outrem, a falta de leite e também a atividade sexual suscitada por seus próprios cuidados que, ao mesmo tempo, se faz proibir. (YI, 2013).

Acerca das configurações desse conflito, é oportuno ainda afirmar que, mesmo que os preceitos psicanalíticos corroborem, em certo grau, com o enredo apresentado pelo filme, essa representação das relações femininas não pode ser validada de modo unânime, posto que a mesma encontra fortes vozes opositoras na literatura feminista e nos estudos de gênero que apontam essas constatações como simplificações ou naturalizações de conflitos social/culturalmente construídos (LAGO, 2001). Ademais, dentre as críticas à pertinência teórica dos escritos psicanalíticos, essa foi mote para as admoestações da censura, o que poderia indicar o intento de silenciamento ou apagamento de tal conflito, conformando-se num primeiro indício das estratégias e manobras da biopolítica perpetrada pelos sujeitos representantes do governo (censores) incidindo sobre a narrativa a fim de tensionar uma pretensa normalidade, moldando os espectadores a partir das suas ações para o exercício dos poderes. Tal posicionamento poderá ser observado nos laudos censórios disponibilizados no próximo tópico.

Em meio ao conflito freudiano desenvolvido entre mãe e filha e a sugestão da multiplicidade possível para os sujeitos femininos, é possível observar mais um pretense desvio de conduta, desta vez da parte masculina do enredo. Trata-se da obsessão do patriarca da família por assistir ao sexo alheio, num estilo que encontra semelhanças, embora bastante simplificadas, ou caricatas a bem dizer, com a trama desenvolvida em *Janela Indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock. Na obra de Fraga, Rodolfo (Luiz Carlos Braga), o pai de família, promove sessões de sexo remunerado entre os empregados para seu próprio prazer e, ao final da película, acaba indo além, mais um ponto que tensionará a referida curva de normalidade no sentido contrário ao almejado pelos representantes do regime, tal como se verá mais adiante nessa análise.

Apresentadas as premissas iniciais e provocativas da obra, parte-se para a análise de excertos pontuais da mesma. Pode-se começar esta problematização desde a primeira cena do filme que traz, em *close-up*, uma vagina sendo masturbada, corta-se, e então se exhibe uma mão feminina acariciando um pênis. Segue-se a cena de sexo. Ao abrir-se a câmera, é possível notar que a mulher é mais velha que o homem e o diálogo ao final da cena revela que ela é sua patroa, posto que a este expede ordens. “– Saia discretamente”, diz ela. “– Por que, se todos sabem?”, prontamente questiona o rapaz, ao passo que ela esclarece: “– Não importa, o que importa é o que se vê”.

Esta passagem que abre o filme evidencia que a moral e os bons costumes defendidos por sua classe – os patrões, os burgueses, os abastados, etc. – não vão além do que se vê, não são mais do que aparências, conformando-se novamente numa crítica aberta e pouco sutil aos valores e estereótipos propagados pelo regime e endossando aquilo que Norbert Elias (1993) enfatiza em seu *Processo Civilizador*, no que tange aos aspectos do público e privado, bem como do recrudescimento negativo às expressões públicas de afeto, aos rompantes de ira, ou qualquer outro que indicasse a não-temperança do sujeito. Em outras palavras, a moral burguesa que toma corpo, segundo o autor, durante o curso da era moderna, tolera aquilo que considera como desvios comportamentais desde que permaneçam no ambiente privado, aproximando-se assim daquilo que Michel Foucault (1984) aponta como ilegalidades toleradas, notadamente aquelas praticadas pelos extratos superiores da sociedade, as quais contrastam com aquelas muito menos toleradas praticadas pelos considerados de classes subalternas. Assim, para a moral burguesa “de maneira geral, as diversas ilegalidades [neste caso, atos indecorosos] próprias a cada grupo tinham umas com as outras relações que eram ao mesmo tempo de rivalidade, de concorrência, de conflito de interesse e de apoio recíproco, de cumplicidade”, e complementa afirmando que “a lei e a justiça [e

os costumes] não hesitam em proclamar sua necessária dissimetria de classe” (FOUCAULT, 1984, p. 77). Relação assimétrica esta satirizada pela cena ao ver-se a patroa orientar seu subalterno a agir estritamente sob seus termos, que poderiam ser considerados hipócritas ao promover uma moralidade somente de aparências, somente no espaço público.

Além de escarnecer da moral vigente ao expor suas razões hipócritas, a cena que se segue traz mais um retrato caricatural daquilo que poderia ser considerado como um dos maiores opróbrios ao qual um homem, dentro dos padrões sociais em questão, poderia se submeter. Trata-se, mais uma vez, da traição (GOMES, 2016). Observa-se a figura do homem traído e passivo frente à traição, que aguarda o retorno de sua esposa do quarto onde se encontrava com seu amante: “– Que chato!”, diz Melissa, a filha, ao se aborrecer com a demora de sua mãe. “– Ela sempre foi assim, vagarosa no vestir, mas já deve estar pronta”, afirma seu pai. “– Por que não vai apressá-la?”, insiste a filha, ao passo que o pai responde: “– Sabe que ela detesta isso”. Indignada, Melissa esbraveja: “– Pai, você é um [corno] manso mesmo!”, e ele questiona: “– Do que você está falando?”. Completando a cena e soltando a deixa para a comicidade, Melissa responde: “– Que o senhor é um homem muito cordato”, “– Ah! Sim, pode ser”, reconhece prontamente o pai, concordando com sua mansidão diante dos termos expostos. A narrativa segue e a família, na cena seguinte, janta formalmente e com toda normalidade em sua grande mesa, com o patriarca à cabeceira, a mãe à direita e a filha à esquerda, endossando mais uma vez à crítica feita pela via cômica a este dúbio padrão moral.

Apesar de sua infidelidade, mas cumprindo todos os pretensos requisitos de uma mãe – preocupada com as aparências de integridade da família –, Marina questiona a filha que se encontra de saída ao ouvir as insistentes e repetitivas buzinas do cavalheiro que a aguarda: “– Quem é este rapaz, ele é seu namorado, para onde vocês vão, você irá ao apartamento dele?”, dispara essas e outras perguntas, em tom inquisitorial, dirigindo-se à filha. “– Por que você não pergunta as coisas diretamente, você quer saber se eu vou dar para ele?”. Ao responder desafiadoramente com outra indagação, a jovem deixa a casa com o homem que a aguarda. Expõem-se então mais fissuras na moralidade esperada: além do sexo extraconjugal feminino, da passividade masculina diante da traição, vê-se também a insinuação da liberalização ou permissividade feminina para o sexo antes do casamento.

Sob este aspecto, é oportuno analisar as colocações de Alexandra Kollontai, ao caracterizar a mulher como propriedade inviolável a ser entregue incorrupta e desprovida de vontades ao futuro marido para que dela pudesse gozar de suas prerrogativas:

A ideia da propriedade inviolável do esposo foi cultivada com todo esmero pelo código da classe burguesa, com sua família individualista encerrada em si mesma, construída totalmente sobre as bases da propriedade privada. A burguesia conseguiu com perfeição inocular essa ideia na psicologia humana. O conceito de propriedade dentro do matrimônio vai hoje em dia muito além do que ia o conceito da propriedade nas relações sexuais do código aristocrático. No curso do longo período histórico que transcorreu sobre o signo do princípio de casta, a ideia da posse da mulher pelo marido não se estendia além da posse física, mas sua personalidade lhe pertencia completamente. (KOLLONTAI, 2011, p. 50-51)

Ao questionar o motivo pelo qual sua mãe não coloca de uma vez e em termos claros o questionamento sobre as intenções sexuais, implicitamente, a personagem rechaça a ideia de ser ela uma propriedade, um não-sujeito desprovido de vontades e desejos. Ao sair da casa de seus pais com o intuito claro de encontrar-se com um homem que não é seu marido para com ele ter relações sexuais e não ser punida por isso, pode levar à consideração de que o referido código da classe burguesa é falho e, portanto, não deve ser estimulado a ser seguido. Mais uma mensagem cujo teor seria pouco querido pela censura.

Em mais uma cena, vê-se Rodolfo combinando com seu empregado uma sessão de sexo para saciar seu *voyeurismo*. Com tudo organizado e os empregados somente à espera do patrão,

Joana, a empregada, queixa-se: “– hum! parece um senhor tão distinto, mas não passa de um sacana”, novamente corroborando com a tese de que a moral familiar é apenas aparência. Prontamente é interrompida por uma tossida proposital do patrão do outro lado da porta da dependência de empregados: é a deixa para começarem o espetáculo. Inicialmente, o patriarca assiste ao ato apenas da porta; com o passar do tempo, entretanto, ele se aproxima e passa a dirigir os empregados: “– Bate nela”; “– Fala aquelas coisas que vocês falam”, aludindo aos palavrões e xingamentos que se seguem.

As preferências sexuais de Rodolfo são expostas nas cenas descritas anteriormente, mas explicadas por ele mesmo mais adiante. Nessa cena, em que o personagem traz a detalhada explicação de suas preferências, ele se relaciona com uma prostituta que lhe pergunta: “– Você nunca fodeu uma mulher de verdade?”, a resposta vem com detalhes: “– Sim, mas faz muito tempo. Sou casado e fiz até uma filha, mas não me dava prazer. Sabe, um dia numa fazenda eu vi um garanhão trepando numa égua, aí eu gozei de verdade. Gozei até me molhar todo. E foi aí que descobri a coisa, o bom mesmo é ver, olhar. [...] Depois disso, nunca mais levantou, só quando eu olho”. A cena envolve uma série de desvios da normatividade vigente, desde o descumprimento das obrigações conjugais – não se fala explicitamente da traição, posto que ela seja tolerável e, num certo grau, até estimulada da parte dos homens, mas de sua recusa a fazer sexo com a esposa –, como citado nessa cena, seguida pela explicação da excitação sexual extrema através do ato do *voyeurismo*, além da insinuação à zoofilia, posto que o personagem chega ao orgasmo observando o coito de um cavalo e uma égua. Conduta extremamente reprovável, portanto, para os padrões vigentes tanto de moralidade como de masculinidade, posto que espera-se do homem que seja sempre ativo, disposto à penetração (MOSSE, 1996). Tornar-se passivo, normalmente caracterizado como aquele que é penetrado, mas que aqui pode ser apontado simplesmente como aquele que não penetra, mas apenas observa, faz do personagem mais um “mau exemplo” exposto pela película.

Isso, talvez, não suscitasse muitos problemas caso fosse observado dentro dos moldes referidos por Marina nas primeiras cenas, quando afirmou que “o que importa é o que se vê” e se, por ventura, fosse o caso de Rodolfo manter suas preferências em sigilo, posto que é fato observável na literatura a prática de atos “sodomitas”, “voyeristas”, ou outras socialmente reprováveis por parte de homens declaradamente heterossexuais, cisgêneros, casados e que, portanto, atendem aos padrões ora debatidos, desde que essas práticas ocorram em locais específicos onde a permissividade às normas sociais toma um grau de flexibilidade que em outros locais não seria possível. É o caso dos cinemas pornôis, zonas de prostituição, clubes masoquistas, clubes de *swing*, bares, boates, determinadas saunas, entre outros espaços (SILVA, 2007) destinados às já referidas ilegalidades/imoralidades toleradas. Esses espaços são referidos por Foucault (2013) como espaços heterotópicos, espaços que conformariam técnicas de instrumentalização da sexualidade, muito mais do que de controle ou de proibição.

Contudo, não é o que ocorre: as preferências dele (Rodolfo) já haviam vindo a público, inclusive sendo vistas por sua filha, que explica a situação dos pais para o seu segundo namorado no filme. Este indaga acerca das traições da mãe com os seus namorados: “– E teu velho não liga para isso, não? Ele é Manso?”. E ela responde: “– Para ser corno precisa ter ciúme, ele não está nem aí para isso, tem lá suas manias”.

Além da filha, a alusão às suas “manias” também é feita diretamente a Rodolfo por sua esposa. Esta questiona o marido num diálogo em que ela exige que ele cumpra suas obrigações maritais e este se recusa: “– Você deveria ver um psicanalista”, diz ela. “– Para quê? Ele pode me curar e eu adoro minhas taras!”, afirma Rodolfo, reconhecendo seu comportamento como uma perversão a ser curada, mas assumindo sua satisfação em continuar suas transgressões.

De um modo geral, esse tipo de comportamento desviante, seguido de arrependimento, é abonado no desfecho do enredo com um bom final para o personagem ou, em caso de não

arrependimento, o final tende a ser trágico. Nesses moldes, servindo de lição de moral aos espectadores, estes filmes tendem a ser liberados pela censura, como foi o caso de *O Clube das Infiéis* (1975), que aborda temas reprováveis pelos padrões de seu período, mas que trata de redimir-se nas cenas finais. (GOMES, 2016). Não é o mesmo caso de *Mulher Tentação* (1982), conforme será visto a seguir. Mas, antes de se analisar o desfecho da produção, é necessário ainda que se introduzam alguns pontos em relação ao relacionamento entre mãe e filha, posto que esse é o mote para o desenrolar das cenas que encerram a produção.

Durante seu encontro com o primeiro namorado mostrado no longa, Melissa explica para ele, retomando seu conflito freudiano, que sua mãe tomou todos os seus parceiros anteriores e que ela teme entregar-se a mais alguém e acontecer o mesmo. Ao passo que o rapaz a assegura que não há perigo que isso volte a acontecer, posto que ele não cederá. No outro dia pela manhã, ao chegar em casa e ser questionada por Marina, Melissa entrega à mãe um cartão com nome e endereço do rapaz com quem se relacionou – aparentemente, com o intuito de testar a reação de ambos. Prontamente, a mãe sai e chega ao escritório do personagem secundário, pede um comprimido para dor de cabeça e, ao vê-lo retirar-se da sala para buscar o que lhe foi solicitado, ela imediatamente despe-se. Ao regressar do banheiro para o escritório, o homem, prontamente, tira sua roupa e eles fazem sexo. Ao sair da sala, Marina é surpreendida pela filha que, novamente, vê-se derrotada.

Indignada, ela sai a esmo e encontra, também a esmo, um rapaz desconhecido. Ao puxar conversa com a moça, ela explica toda a situação e o convida para jantar em sua casa. Melissa havia elaborado um plano. Este consistiria em convidar seus dois parceiros ao mesmo tempo para jantar, de modo que sua mãe imediatamente fosse tentada a fazer sexo com o primeiro deles, restando o segundo para si. O plano parece dar mais certo do que fora inicialmente projetado por Melissa, beneficiando não apenas ela e a mãe, mas seu próprio pai. Enquanto as duas fazem sexo com seus parceiros, Rodolfo organiza um *ménage* entre os empregados. “– Esta é minha noite de glória, três [empregados] ao mesmo tempo!”, comemora excitado. Mais excitado ainda fica ao perceber que assistiria não três, mas sete pessoas fazendo sexo: assim ele satisfaz-se com os três empregados, com a esposa e o primeiro namorado da filha, e com esta e seu último namorado.

Neste enredo, o salário do pecado não foi a morte – estratégia, como dito anteriormente, comum para a liberação de obras que tratassem de temas como estes. A cena final mostra o grande portão de entrada da casa. Nele, esposa e filha despedem-se de seus parceiros com beijos na boca, ao passo que Rodolfo, calorosa e comicamente, aperta a mão dos rapazes e diz: “– Voltem sempre, foi um prazer recebê-los, a casa é de vocês”, encerrando em *happy end* a história de traição, voyeurismo, zoofilia, incesto – posto que o pai se excitou também ao ver a filha em ato sexual – e outros comportamentos reprováveis ao censo moral de então. O trato censório para com a produção não foi, assim, nem um pouco condescendente, tal como se verá a seguir.

Sujeitos e (micro)poderes em confronto: o caso de *Mulher Tentação* e seus embates com a censura

Já bastante traquejados em lidar com a censura, os produtores da Boca do Lixo possuíam seus artifícios para driblar problemas com a Divisão de Censura e Diversões Públicas – DCDP, sabiam como esquivar-se de temáticas que ocasionariam vetos, ou mesmo de abordá-las mediante subterfúgios, dado que muitas dessas referidas temáticas conformavam um dos principais atrativos da audiência para essas produções.

Ao anexarem a cópia para análise dos censores competentes, os produtores deveriam também incluir na documentação a ficha técnica da produção, além de uma sinopse da mesma. Observando-se esta última, é possível ter uma ideia de que os produtores anteviam um dos problemas já enunciados nesta análise e que contribuiria fortemente para a censura total da produção, isto é, o final “cordial” no qual nenhum dos comportamentos desviantes é punido. Assim,

segue a sinopse:

Uma mulher forte, um marido fraco, uma filha entre os dois. Com este estranho triângulo desenvolve-se estranha e curiosa estória da vida secreta de cada qual.

Principalmente entre mãe e filha instala-se furiosa disputa por homens, pois a mãe sempre acha desejáveis e desfrutáveis os namorados que a filha consegue.

O marido, por sua vez, afunda-se em seu único desejo e prazer, o voyeurismo, a satisfação de ser o eterno espectador do amor, nunca o participante. Admira todas as mulheres da casa na prática sexual, a própria mulher, a filha e as empregadas.⁴

Sinopse até então bastante franca e sem floreios, contudo, a explicação do desfecho é pouco sólida e soa como apenas uma desculpa, uma tentativa por parte dos produtores para justificar a opção da narrativa, tal como observa-se no trecho abaixo destacado.

Poderia-se com tal situação esperar desenrolar o desfecho dramático, mas isso não acontece. Trata-se de gente civilizada e de bom tom e quando as pessoas são civilizadas, tudo sempre acaba bem nesse melhor dos mundos.

Dacar Produções Cinematográficas Ltda.⁵

O argumento anunciado pela Dacar Produções de que o final do filme tratava-se de uma apologia às atitudes civilizadas e ao melhor dos mundos que viria deste respeito às vontades do outro e da boa convivência frente às preferências de cada um parece não ter convencido os censores. Assim, o filme passou por uma longa peregrinação dentro das instâncias burocráticas do DCDP, mais do que se observa em outras obras, inclusive do mesmo autor, nas quais se tinha como prática comum uma única rodada de análises por três censores. Na primeira etapa desta, a produção foi analisada pelos cinco técnicos, além de também pela já mencionada diretora do departamento, Solange Hernandez. Analisa-se abaixo o teor individual dos pareceres.

No primeiro dos pareceres, datado do dia 13 de outubro de 1982, e assinado pela técnica de censura identificada como Maria das Dores, foi possível então observar a seguinte análise:

Isento de mensagens positivas, o enredo, cujo objetivo é mostrar a prostituição e taras da classe “A” e a deterioração da família, fica bem caracterizado no último parágrafo da sinopse. [...]

LINGUAGEM – Numa linguagem pornofônica, a ação é concebida através de cenas e situações de nudez feminina e masculina, sodomia, prelúdio e relacionamentos heterossexuais, “closes” de pelos pubianos, infidelidade conjugal, “voyeurismo”, cunilíngua, triolismo e sadomasoquismo. PARECER – Com base no exposto, sugerimos a não liberação do longa-metragem e trailer, visto que a obra não apresenta conteúdo positivo e além disso cenas de cópula excessivamente longas.

[...]

Conclusão: considerando que os elementos acima são estímulos à desagregação família e podem também estimular práticas contrárias a moral e os bons costumes, com base nas alíneas a e c do regulamento aprovado pelo Dec. 20493/46, sugiro não seja o filme liberado.

Brasília, 13 de outubro de 1982

Maria das Dores⁶

A tônica desta sanção repete-se nos demais pareceres, conforme se vê nos documentos a seguir:

As cenas e os diálogos são inspirados numa descomedida pornografia e devassidão. É dirigida essencialmente para a degeneração do mecanismo fisiopsíquico. São focalizados atos de “cunilínguas”, coito anal, voyeurismo, relações sexuais, apregoamento do amor livre, etc., além da gratuidade de enfoques de nus total, gestos e objetos obscenos.

A degradação humana chega ao ápice da agressividade e desrespeito. A indicação de cortes em algumas cenas chocantes não iria atenuar a mensagem transmitida, vez que todas são

⁴ CARDOSO, 1982, Parecer 4678/82. Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro.

⁵ CARDOSO, 1982, Parecer 4678/82. Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro.

⁶ DCDP, 1982, Parecer 4678/82. Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro.

extremamente negativas, com abordagem apenas de libidinagem.

Conclusão:

Destarte, o intuito apelativo e a vulgaridade transgredirem cabalmente as normas relativas aos costumes são da coletividade e evocando as alíneas “a”, “c”, “f”, do art. 41, do regulamento aprovado pelo Dec. 20.493/46 [...], indicamos a não liberação da película.

Brasília, 11 de outubro de 1982.

Maria Livia Fortaleza⁷

Para além da reprovação habitual dos demais técnicos de censura, Edite Pereira, em sua apreciação faz ainda uma observação pontual, mas que revela um dado interessante, já exposto e que ora pode ser reiterado através das palavras da própria censora, conforme se observa a seguir em seu parecer:

Linguagem grosseira, extremamente vulgar, agravando as situações específicas.

Sugere desintegração ideológica da instituição familiar, dos valores morais que norteiam o procedimento racional da sociedade.

Mensagem negativa, considerando seu conteúdo apelativo e o desfecho caracteriza a plena aceitação das práticas de libertinagem em família.

CONCLUSÃO:

Como implicação reside na própria temática, não comportando cortes e, em virtude da frontal ofensa aos dispositivos legais constantes no decreto 20.493/46, [...], sugerimos NÃO LIBERAÇÃO.

13 de outubro de 1982

Edite K. N. Pereira⁸

Estão presentes, portanto, os argumentos anteriormente observados, notadamente a “mensagem negativa”, “desintegração da instituição familiar”, “dos valores morais”, e comuns tanto aos textos aqui apresentados diretamente, quanto aos demais pareceres referentes a essa produção durante essa fase de sua tramitação, isto é, os documentos nº 4680/82 e 4673/82, ora citados apenas nominalmente por não apresentarem elementos outros além dos exemplos já evidenciados.

Contudo, esse parecer revela ainda um importante detalhe: o texto reforça novamente que um grande problema da produção reside no desfecho da trama, que apenas ratifica a possibilidade do comportamento dos personagens no desenvolvimento do enredo, não havendo sugestão de punição ou regeneração para os costumes vistos como degradantes e, deste modo, deve ser vetada. Decisão confirmada no documento encaminhado diretamente aos responsáveis pela produção e assinado pela diretora do DCDP, a senhora Solange Maria Teixeira Hernandes, ou, como era conhecida nos relatos dos produtores, Dona Solange, figura que muitas vezes personificava a censura e era reconhecida como tal, uma espécie de efígie viva do ofício censório brasileiro, não apenas pelos produtores, mas também pelos expectadores, posto que seu nome e assinatura como diretora do DCPD figuravam na maioria dos letreiros exibidos nas chancelas de projeções dos filmes (CARDOSO, 2006, p. 265). No documento, a diretora notifica:

Brasília, 15 de outubro de 1982

Sr. Representante:

Comunicamos a V^a S^a que o filme intitulado “MULHER TENTAÇÃO”, em 35mm, dirigido por Ody Fraga, teve sua liberação negada por esta Divisão, com base no que dispõe o Art. 41, alíneas “a” e “c” do Regulamento aprovado pelo Decreto 20.493/46 e Art. 3º da Lei nº 5.536/68.

Atenciosamente,

Solange Maria Teixeira Hernandes

Diretora da DCDP⁹

⁷ DCDP, 1982, Parecer 4690/82, Acervo do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro.

⁸ DCDP, 1982, Parecer 4676/82. Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro, grifos nossos.

⁹ DCDP, 1982, Ofício 2373/82-SE/DCDP, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro.

Ante o resultado negativo, os produtores veem-se obrigados a recorrer da decisão e redigem para tal um pedido de revisão que, inicialmente, assemelha-se mais a linguagem de um laudo censório do que necessariamente a um documento lavrado pelos próprios autores da obra a ser reconsiderada com intenções de liberação, dado sua análise quase que depreciativa da própria obra e da sugestão de autocensura, tal qual se nota abaixo.

Ilma. Sra. Diretora da Divisão de Censura e Diversões Públicas

DACAR PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS LTDA., por seu bastante procurador, infra assinado, vem respeitosamente, em grau de recurso, solicitar a V.S. se digne determinar reexame do filme intitulado “MULHER TENTAÇÃO”, produção nacional, não liberada por esse Órgão, interdição justa, segundo nosso entendimento.

O filme em espécie, Sra. Diretora, é frágil tecnicamente, quase sem estória, forte em sexo e expressões chulas e pornográficas, e mais, o que no nosso entendimento o que mais o compromete é o comportamento do pai em relação à família, quando se realiza assistindo deturpações sexuais de sua esposa e filha dentro de seu próprio lar nos dando uma ideia negativa da decomposição da família brasileira.

Face ao exposto, permita-me V.S., data vênua, sugerir que sejam reduzidas algumas cenas de deturpação de sexo, eliminar algumas expressões pornográficas e essencialmente cortar as cenas no momento em que o marido-pai assiste aquelas cenas de sexo da esposa e filha. Feito isto, S.M.J. de V.S. o filme poderá ter viabilizada a sua liberação ora questionada para a faixa etária mais elevada.

Termos em que P. Deferimento.

Brasília, 02 de fevereiro de 1983.

D. Burlamaqui¹⁰

Concordando com a decisão da censura, ou ao menos assim o declarando, e traçando como estratégia de argumentação a resignação frente aos ditos atentados outorgados contra a moral, a família e os bons costumes – resignação esta que os personagens da trama não demonstraram – os responsáveis pela obra parecem agora tentar evidenciar possuírem tais qualidades perante a diretora do DCDP.

Desse modo, reconhecem a fragilidade técnica do filme, a falta de enredo (“estória”), a presença demasiada de cenas de sexo e a pretensa deturpação dos papéis familiares a serem obrigatoriamente observados pelas produções culturais de então a partir dos ideais normativos morais do regime.

A tentativa de autocensura era uma estratégia que comumente empregava-se previamente à análise dos técnicos responsáveis, justamente para que se evitassem problemas durante a análise avaliação da obra submetida (SMITH, 2000). Nesta situação, diferentemente, a sugestão de autocensura é posterior à censura governamental e emerge como tática pouco usual, de eficiência pouco comprovada e, por isso, conclui-se que a adaptação fora feita por ser esta a única possibilidade frente a um veto tão contundente e unânime. Seria preciso arriscar, e foi o que se fez.

Além de redigir a carta, os próprios responsáveis cuidaram de promover os referidos cortes, talvez como um sinal de boa vontade e pronta cooperação com a censura. Entretanto, a apreciação dos censores diante da justificativa apresentada pela carta e da atitude de censurar a própria obra cortando dela partes que consideraram mais atentatórias à normativa moral vigente, parece não ter surtido o efeito esperado, tal como afirma o primeiro dos pareceres de reexame de uma segunda e atípica rodada de apreciação do DCDP, desta vez executada por mais seis técnicos, conforme destacados abaixo.

Com identificação ilegível, o técnico ou a técnica de censura apregoa:

Reexaminamos o filme “MULHER TENTAÇÃO”, em função da nova “remontagem”, em que o interessado teria feito quatro cortes na película. A relação por ele apresentada discrimina quatro cortes, sem, no entanto, situá-los suficientemente, descrevendo desde que ponto até onde foi

¹⁰ DCDP, 1983, MJ-DPP-DCDP 001068, Acervo do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro.

cortado. Desta forma é difícil identificar tais supressões: pode-se perceber que o primeiro e terceiro cortes reduziram as sequências em sua implicação maior.

O problema, entretanto, não está neste ou naquele corte, nesta ou naquela cena que permaneceram e sim na temática, nas mensagens. Apesar do tratamento desprovido de seriedade, o filme é perpassado de referências depreciativas quando não ofensivas à virgindade, à fidelidade conjugal à família. Está eivado de termos, expressões e gestos obscenos e chulos veiculados por diálogos igualmente maliciosos.

Tal como se encontra, esta obra fere o decoro público, os bons costumes e a moral. Em razão disso [...], sugerimos a manutenção da interdição do filme “MULHER TENTAÇÃO”.
Brasília, aos 22 de novembro de 1983.¹¹

O problema não se dá, assim, em decorrência de cenas pontuais, mas da temática do filme e das mensagens que traz. A avaliação deste prontuário é semelhante aos demais, ratificando sua proibição no reexame. São estes os documentos de números 731/83, 730/83, 729/83, 6841/83 e 6840/83, tendo passado, assim, entre exames e reexames, por uma quantidade superior a dez censores e sendo apontada, com unanimidade, a não liberação da obra para exibição ou exportação.

A decisão do reexame fora novamente comunicada pela senhora Solange Hernandez que, desta vez, trouxe uma justificativa mais detalhada acerca da proibição como se verá adiante.

Comunico a V.Sa. que seu pedido protocolado sob o nº 009352/83-DCDP, referente ao filme “MULHER TENTAÇÃO”, foi indeferido. [...] Tendo em vista que as supressões efetuadas na remontagem não elidiram as implicações contidas na temática explorada, permanecendo a obra referenciada veiculadora de situações contrárias à moral, ao decoro público e aos bons costumes.

Atenciosamente,
Solange Maria Teixeira Hernandez
Diretora da DCDP¹²

Contudo, a resposta dada por Hernandez, não foi somente emitida por meio de documento oficial. Ao ser procurada pelo produtor, David Cardoso, a diretora da Divisão de Censura teria oferecido ainda outra alternativa para que o produtor, ator e diretor não tivesse mais problemas com o órgão, tal como conta o próprio Cardoso (2006) em sua autobiografia:

[...] fui recebido pela temida Solange Hernandez. Simpática, com elogios a um batalhador do cinema brasileiro, interrogou por que não fazia filmes como os de Renato Aragão, livres. Respondi que a ideia era boa e agradeci a sugestão, mas pedi para solicitar ao Renato que fizesse um filme erótico igual aos meus. (CARDOSO, 2006, p. 267).

Diante da pilhéria de Hernandez e da igualmente jocosa resposta de Cardoso, poder-se-ia ter encerrado o caso, mas, não foi, contudo, o ocorrido. Ainda lançando mão de subterfúgios e táticas para tentar a liberação de seu filme, a DaCar Produções tentou driblar a censura por outros meios, desta vez, dirigindo-se diretamente ao Coronel Moacyr Coelho, diretor geral do Departamento de Polícia Federal – DPF e, por consequência, superior de Solange Hernandez, dado que o Departamento de Censura e Diversões Públicas era uma das divisões do DPF. Em documento oficial, a DaCar pondera:

DaCar Produções Cinematográficas Ltda, empresa com sede na cidade de São Paulo, vem mui respeitosamente a V.Sa., em grau de Recurso, o reexame da obra cinematográfica “Mulher Tentação”, tendo em vista o Veto da Divisão de Censura de Diversões Públicas, conforme ofício nº 2.286/83-SO/DCDP, de 02 de dezembro de 1983.

Nestes Termos
Pede Deferimento
Brasília, 16 de dezembro de 1983

¹¹ DCDP, 1983, Parecer 6839/83, Acervo do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro.

¹² DCDP, 1983, 2.286/83-SO/DCDP, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro.

Talvez pela falta de argumentos, a resposta dada à súplica, firmada diretamente pelo Chefe de Gabinete do Diretor Geral do DPF, não tenha sido distinta das anteriores. Comunicou-se ao requerente apenas que

I – As razões apresentadas não são suficientes para ensejar revisão na anterior decisão da DCDP.

II – Por delegação do Sr. Diretor-Geral do DPF, de acordo com a Portaria nº 508/83DG/DPF, mantenho a interdição do filme “MULHER TENTAÇÃO”, [...] na parte específica da contrariedade ao decoro público e aos bons costumes, [...] tendo em vista que as supressões efetuadas na nova remontagem não elidiram as implicações contidas na temática explorada, permanecendo a obra referenciada veiculadora de situações contrárias à mora, ao decoro público e aos bons costumes.

III- Comunicar ao interessado.

Brasília, 20 de dezembro de 1983

Geraldo José Chaves

Chefe do Gabinete¹⁴

Tendo sido esgotadas as instâncias de apelação, não voltou a se ter grandes notícias da produção no ano seguinte, além de uma nota no jornal *Estado de São Paulo*, que apenas pontuava: “MULHER TENTAÇÃO, [...] Erotismo produzido pela empresa de David Cardoso. Estava pronta há uns dois anos e deve ser uma das que vinham tendo problemas com a censura”. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 24 de maio de 1984). Ao fim, o filme foi exibido apenas em 1987, durante uma mostra de filmes de Ody Fraga realizada em circuito restrito no Cineclube do Bexiga, tal como noticia uma pequena nota do Jornal da Tarde do dia 02 de outubro de 1987, portanto, dois anos após o fim oficial da ditadura civil-militar.

Considerações finais

À guisa de encerramento desse texto, evidencia-se um último cotejo, desta vez, entre o filme *Mulher Tentação* e *Clube das Infiéis* (1975) dirigido por Cláudio Cunha. O enredo do filme leva o expectador a enveredar-se pela relação conjugal de Luciene e Alberto. Luciene sente que o marido tem nela demasiada confiança e já não demonstra traços de ciúme, tempero de uma boa relação, segundo seu entendimento. Induzida por Mariana, sua amiga, ela é levada ao Clube das Infiéis, frequentado apenas por mulheres casadas que traem seus maridos sistematicamente. A protagonista resolve entrar no clube com um amante fictício, almejando apenas que os boatos cheguem aos ouvidos do seu marido e que este reacenda sua paixão diante da possibilidade de perdê-la para outro. Não revelando a identidade de seu amante, ela provoca curiosidade e suspeitas que levam as clubistas a desconfiarem de seus próprios maridos, invertendo o jogo da traição e criando furor na pequena cidade onde a trama ocorre.

Assim como o primeiro filme (*Mulher Tentação*), esse longa-metragem também apresenta mensagens que seriam tidas como contrárias às normativas morais vigentes, já que, especificamente, aborda a traição por parte das mulheres, bem como a sistematização e reincidência desta prática. Contudo, há um diferencial: a protagonista, “a mocinha” desse enredo, personagem da qual comumente o roteiro tende a adotar e transmitir o ponto de vista (SARAIVA; CANNITO, 2004; CAMPOS, 2007), não envereda pelos desvios da norma tais quais os demais personagens da trama, posto que não pretende cometer o adultério de fato. Além disso, observa-se ao longo da trama que esses outros personagens, os desviantes, são ridicularizados ou recebem algum tipo de castigo no desfecho de suas trajetórias. Ademais, para que não restem dúvidas acerca do referido ponto de vista moral adotado pela obra, a personagem principal encerra o filme com um

¹³ DCDP, 1983, Doc. nº 010558, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro.

¹⁴ DCPD, 1983, protocolo nº 10.558/83-DCDP, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro.

monólogo em tom propagandístico, olhando propositalmente para a câmera e, dirigindo-se diretamente ao espectador, afirma haver perdoado o marido pelo distanciamento, pelas eventuais traições que o mesmo também havia cometido, afirmando categoricamente: “ – Alberto voltou para mim arrependido, e eu, o perdoei” e “esta esponjinha [segurando uma palha de aço] é como o tempo, tudo apaga!”.

Ante esta construção narrativa, a censura parece não ter visto maiores problemas e apregoa:

Esta obra talvez seja herdeira das tradicionais chanchadas nacionais e antecessora das atuais pornochanchadas, ao introduzir elementos picantes na narrativa. Além disso, as cenas são mais ousadas que as apresentadas pelas chanchadas, mas não chegam a comprometer o aspecto cênico a ponto de impedi-lo para exibição em televisão.

A mensagem é fútil, ao apresentar achincalhes à instituição do casamento e ao eleger o adultério e a infidelidade como esteios de toda a história contada. Apesar disso, o desfecho assegura a continuidade da correta convivência para o casal protagonista.

[...]

A restrição que se pode fazer está ligada à temática do filme, que reproduz situações um tanto desaconselháveis para um público menos preparado para digerir e entender convenientemente a proposta:

Conclusão:

Diante do exposto, sugiro a liberação do filme para exibição em televisão, em horário POSTERIOR ÀS 23 HORAS, de acordo com a lei 6.697/79 – Artigo 53 – Código de Menores.¹⁵

Isto posto, seria possível afirmar que Cardoso não seguiu a estratégia de Cunha, seu antecessor, que explorou lugares obscuros para a “moral e para os bons costumes”, tal qual apontaram os censores em seus pareceres, mas orientou seu personagem principal para uma fuga dos mesmos, adotando-se assim uma estratégia quase que pedagógica ao explicitar que a protagonista, na qual o público encontraria um bom exemplo de conduta, não sucumbiria aos pretensos desvios de caráter. Mas, Cardoso já havia feito, senão o mesmo, ao menos similar, em outras produções contemporâneas ao *Clube das Infieis*, isto é, da década de 1970, tal qual *Dezenove Mulheres e Um Homem* (1977) (GOMES, 2012). Por que então não se manteria como executor de uma estratégia que se mostrava exitosa? O motivo exato que levou o autor a não seguir tal encadeamento nesse filme não nos é dado saber; contudo, conjectura-se, poderia ser a crença de que o tempo de então seria de maior permissividade censória, tal qual afirmou-se no início do texto. A análise do seu processo, porém, mostra que não.

Mesmo não tendo sido aprovado para exibição, o intento do cineasta pode não ter sido inócuo. Para Michel Foucault (1997), as mudanças na sociedade e em sua cultura não ocorrem de modo teleológico em pontos de ruptura, em marcos cravados numa linha do tempo ou em monumentos monolíticos, mas em pequenas ações aparentemente dispersas, em atividades cotidianas dos sujeitos. À nível capilar, estes tensionariam a curva de normalidade, isto é, os padrões morais e regras vigentes; este tensionamento frequente antecederia a efetivação da mudança ou, ao menos, a percepção clara de que algo haveria mudado. Caberia ao historiador a prospecção desses pequenos atos, desses diminutos e aparentemente frustrados intentos de rebeldia, para que se construa a percepção de que o curso da história não é determinado de modo unidirecional, mas de pontos e contrapontos, de poderes e contrapoderes; e que a medida do protagonismo dos sujeitos da história depende da intensidade do fecho que a estes o narrador direciona. Assim, coube a esse texto o intento de dotar de sentido um episódio que, se pensa, haveria contribuído, um mínimo que seja, para o direcionamento do *devir* histórico deste país.

Fontes

MULHER TENTAÇÃO. Direção Ody Fraga. São Paulo: Dacar Produções Cinematográficas Ltda.,

¹⁵ DCDP, 04 de março de 1986, Brasília, Acervo do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro, grifos nossos.

1982, 1 filme (80 min), 35mm, Cor.

CARDOSO, 1982, *Parecer 4678/82*. Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro.

CARDOSO, 1982, *Parecer 4678/82*. Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro

DCDP, 1982, *Parecer 4678/82*. Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro.

DCDP, 1982, *Parecer 4690/82*, Acervo do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro.

DCDP, 1982, *Parecer 4676/82*. Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro.

DCDP, 1982, *Ofício 2373/82-SE/DCDP*, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro.

DCDP, 1983, *MJ-DPP-DCDP 001068*, Acervo do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro.

DCDP, 1983, *Parecer 6839/83*, Acervo do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro.

DCDP, 1983, *2.286/83-SO/DCDP*, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro.

DCDP, 1983, *Doc. nº 010558*, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro.

DCDP, 1983, *protocolo nº 10.558/83-DCDP*, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro.

DCDP, *04 de março de 1986*, Brasília, Acervo do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro.

Referências

ANDRADE, Antônio de; REIMAO, Sandra. Tesouras enferrujadas: a censura ao cinema e à televisão brasileira após o fim do AI-5 até a promulgação da Constituição de 1988. *Revista Universitária do Audiovisual*, v. 6, p. 1-11, 2009.

BERG, Creuza. *Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Paulo: EdUFSCar, 2002.

CAMPOS, Flávio de. *A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CANNITO, Newton G.; SARAIVA, Leandro R.. *Manual de Roteiro*. São Paulo: Conrad, 2004.

CAVALCANTI, Leonardo. Estou Anacrônica. *Correio Braziliense*, Brasília, 25 de abr. de 2010, p. 12.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Vol. 2: Uma história dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

FELIZARDO, Cristina Kessler. Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochanchada. *Sessões do Imaginário*, v. 22, 2009.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. A negociação parlamentar da anistia de 1979 e o chamado 'perdão aos torturadores'. *Revista anistia política e justiça de transição*, Brasília, v. 4, p. 318-333, 2010.

FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FICO, Carlos. "Prezada Censura": cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 251-

286 2002.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária. 1997.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*, des espaces autres. In: Architecture, Mouvement, Continuité, n. 5, outubro, 1984. p. 752-762.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GOMES, Romulo Gabriel de Barros. Pornochanchadas: Discursos misóginos na ditadura civil-militar brasileira. *Anais do VI Colóquio de História Faces de Cultura na História: 100 Anos de Luiz Gonzaga*, 2012, Recife: FASA, 2012. p. 173-178.

GOMES, Romulo Gabriel de Barros. Clube das Infiéis: diálogos entre a produção erótica e identidade masculina no regime civil-militar brasileiro. *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades*, v. 1, p. 1-22, 2016.

GOMES, Romulo Gabriel de Barros. Império do desejo e da anarquia: o cinema erótico politicamente engajado de Carlos Reichembach. *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades*, v. 1, p. 1-29, 2017.

KOLLONTAI, Alexandra. *A Nova Mulher e a Moral Sexual*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LAGO, Mara Coelho de Souza. Feminismo e psicanálise, ainda... *Revista Estudos Feministas*, v. 9, n. 2, p. 618-625, 2001.

MOSSE, George. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford University Press, 1996.

SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

SILVA, Sandro José de. *Desviados nos espaços da urbe: A "topografia" da homossexualidade masculina na cidade do Recife entre os anos de 1970 a 1980*. In: I Colóquio Internacional Brasil e Portugal: Nossa História ontem e hoje, 2007, Recife. I Colóquio Internacional Brasil e Portugal: Nossa História ontem e hoje. Recife: EDUFRPE, 2007. v. 01. p. 01-10.

VIEIRA, Rejane. *Revolução dos costumes e gênero: Uma análise da transformação dos costumes femininos e a influência da moda nas décadas de 60 e 70 em Florianópolis*. 2004. Disponível em: http://www.administradores.com.br/_resources/files/_modules/academics/academics_781_20100228182530ffbb.pdf. Acesso em: 04 jun. 2014.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. *Revista Estudos Feministas*, v. 9, n. 2, p. 460-482, 2001.

WERNECK VIANNA, Luiz. Revolução passiva e república. In: WERNECK VIANNA, Luiz. *A modernização sem o moderno: análises de conjuntura na era Lula*. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira/ Rio de Janeiro: Contraponto, 2011. p. 191.

YI, Mi-Kyung. *Triste falo: uma imagem da relação mãe-filha*. *Tempo psicanal*. Rio de Janeiro, v. 45,

341

n. 2, p. 367-381, dez. 2013. Disponível em:
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382013000200008. Acesso em: 20 nov. 2020.

Nota de autoria

Romulo Gabriel de Barros Gomes é doutorando e mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco, formado em Licenciatura Plena em História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, com período de Graduação Sanduiche na área de Ciências Políticas, realizada no Centro de Investigación y Docencias Económicas – CIDE (Cidade do México). Trabalha temas referentes às produções culturais em regimes autoritários, com foco em produção cinematográfica, censura e discursos sobre masculinidade. E-mail: romulorgb@gmail.com.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da revista

GOMES, Romulo Gabriel de Barros. *Corpos ultrajantes, discursos interditos: embates entre a indústria cinematográfica erótica e a censura federal durante a ditadura civil-militar brasileira. Sæculum – Revista de História*, v. 25, n. 43, p. 325-342, 2020.

Contribuição de autoria

Não se aplica

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica

Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Histórico

Recebido em 28/07/2020.

Modificações solicitadas em 31/08/2020.

Aprovado em 11/10/2020.