

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

ARIANNI SOUZA BRITO

**A RECEPÇÃO DO FILME *DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS*  
NOS MEIOS POLÍTICO E CULTURAL BRASILEIROS  
NA SEGUNDA METADE DA DÉCADA DE 1970**

Niterói  
2018

**ARIANNI SOUZA BRITO**

**A RECEPÇÃO DO FILME *DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS*  
NOS MEIOS POLÍTICO E CULTURAL BRASILEIROS  
NA SEGUNDA METADE DA DÉCADA DE 1970**

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado como requisito parcial para  
conclusão do curso de Cinema e  
Audiovisual.

Orientador:

Prof. Dr. Rafael de Luna Freire

Niterói  
2018



Universidade  
Federal  
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social  
Departamento de Cinema e Vídeo

## PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	ARIANNI SOUZA BRITO	
Curso:	CINEMA E AUDIOVISUAL	Matrícula: 113057003
<b>Título</b>		
A RECEPÇÃO DO FILME DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS NOS MEIOS POLÍTICO E CULTURAL BRASILEIROS NA SEGUNDA METADE DA DÉCADA DE 1970		
<b>Banca Examinadora</b>		
Prof. Orientador	RAFAEL DE LUNA FREIRE	
	ANTONIO CARLOS AMANCIO	
	CEZAR MIGLIORINI	
Data de Apresentação	26/11/2018	
<b>Parecer</b>		
A banca destaca a originalidade na abordagem de um filme bastante conhecido como "Dona Flor e seu dois maridos", privilegiando o discurso dos censores e da revista Mad.		
Nota Final	10,00	
<b>Assinaturas da Banca</b>		
Prof. Orientador		
Cezar Migliorini		
ANTONIO CARLOS AMANCIO		

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Aparecida Brito e Edson Vieira de Souza, e aos meus irmãos, Andrezza e Anderson Souza Brito, pelo amor, companheirismo e paciência que demonstram para comigo.

A todos os meus familiares e amigos, por me motivarem a cultivar a afetuosidade, a tolerância e a alegria.

A todos os professores, funcionários e colegas da Universidade Federal Fluminense, por contribuírem para meu desenvolvimento intelectual e humano.

Ao meu orientador, professor Rafael de Luna Freire, pela paciência e pelo direcionamento, sem os quais a conclusão desse projeto não seria possível.

Aos professores do curso de Cinema e Audiovisual, Elianne Ivo e Tunico Amancio, por contribuírem, com sua experiência e visão, para a realização desse trabalho.

À Fábio Vellozo, Coordenador de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pela atenção e pelos bons conselhos.

*É através da superfície do entretenimento que a arte nos conduz imperceptivelmente aos mistérios mais profundos da vida.*

Anatol Rosenfeld

## RESUMO

O trabalho tem como objetivo investigar a recepção do filme *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) nos meios político e cultural brasileiros na segunda metade da década de 1970. Para isto, foram analisadas algumas das considerações que representantes de cada um desses meios realizaram sobre a obra em textos críticos. Os representantes do meio político considerados foram Técnicos de Censura, da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que escreveram pareceres sobre o conteúdo do filme, durante seu processo de liberação para exibição ao público. E os representantes do meio cultural considerados foram o roteirista Domingos Demasi e o desenhista Vilmar Rodrigues, da revista em quadrinhos humorística *MAD*, que criaram a paródia “*Dona Frouxa e seus dois maridos*”.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro. Década de 1970. *Dona Flor e seus dois maridos*. Recepção.

## ABSTRACT

The work aims to investigate the reception of the movie *Dona Flor and her two husbands* (Bruno Barreto, 1976) in Brazilian political and cultural circles in the second half of the 1970s. Some of the considerations that were made about the work in critical texts were analyzed. Representatives of the political environment considered were Censorship Technicians from the Public Entertainment Censorship Division, who wrote opinions on the content of the film during its release process for public viewing. And the representatives of the cultural environment considered were screenwriter Domingos Demasi and designer Vilmar Rodrigues, from the humorous comic book *MAD*, who created the parody “*Mistress Naive and her two husbands*”.

**Keywords:** Brazilian cinema. 1970s. *Dona Flor and her two husbands*. Reception.

## Lista de figuras

Figura 1 – Algumas capas do livro <i>Dona Flor e seus dois maridos</i> .....	23
Figura 2 – Frames representativos dos dois casamentos de Dona Flor.....	24
Figura 3 – Frames representativos dos binômios alegria/tristeza, vulgaridade/decência, aparência/intimidade, profano/sagrado.....	25
Figura 4 – Cartaz de divulgação do filme <i>Dona Flor e seus dois maridos</i> .....	27
Figura 5 – Alterações recomendadas pelos censores.....	43
Figura 6 – Certificado de censura do filme <i>Dona Flor e seus dois maridos</i> .....	49
Figura 7 – Sucessos de bilheteria na capa da MAD Brasil.....	52
Figura 8 – Frames de <i>A viúva virgem</i> e <i>Dona Flor e seus dois maridos</i> .....	55
Figura 9 – Frames representativos de irreverência, erotismo e viuvez.....	56
Figura 10 – Propaganda da margarina Flor.....	58



## Lista de Abreviaturas

ANCINE	Agência Nacional do Cinema
BAFTA	British Academy of Film and Television Arts
CPC/UNE	Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes
EMFA	Estado Maior das Forças Armadas
ESG	Escola Superior de Guerra
IMDB	Internet Movie Database
INC	Instituto Nacional de Cinema
LCB	Luiz Carlos Barreto Produções Artísticas
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MAM Rio	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
PF	Polícia Federal
PNC	Política Nacional de Cultura
SRs	Superintendências Regionais
SUCOM	Superintendência de Comercialização

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - A CONVERGÊNCIA ENTRE TEXTO, ESPECTADOR E CONTEXTO ....	14
1.1 Estudos de recepção e da espectralidade .....	14
1.2 Estudos contextualistas de recepção e a perspectiva histórica .....	17
CAPÍTULO 2 - O FILME <i>DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS</i> .....	21
2.1 Produção e Características.....	21
2.2 Difusão e repercussão .....	25
CAPÍTULO 3 - O CONTEXTO DA DÉCADA DE 1970 .....	29
3.1 Contexto político-cultural.....	29
3.2 Contexto cinematográfico .....	35
CAPÍTULO 4 - OS ESPECTADORES E OS VESTÍGIOS DA RECEPÇÃO .....	40
4.1 Meio Político – Técnicos de Censura e os pareceres sobre o filme <i>Dona Flor e seus dois maridos</i> .....	40
4.2 Meio Cultural - Domingos Demasi e Vilmar Rodrigues da revista <i>MAD</i> e a paródia “ <i>Dona Frouxa e seus dois maridos</i> ” .....	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	62
REFERÊNCIAS .....	65
ANEXOS .....	70
.....	81

## INTRODUÇÃO

*Dona Flor e seus dois maridos*, lançado em 1976, marcou o mercado de exibição ao se tornar um dos maiores fenômenos de público do cinema nacional. Dirigido pelo então jovem cineasta Bruno Barreto, produzido por seu pai, o experiente Luiz Carlos Barreto, e protagonizado pela estrela de televisão Sônia Braga, o filme teve quase onze milhões de espectadores. Por si só, tamanha popularidade já o garante um lugar de destaque na história da cinematografia brasileira. No entanto, mesmo sendo um dos filmes mais vistos no país, há poucas pesquisas que abordam este rico objeto de estudo em profundidade.

Além de ter marcado o setor de exibição, a obra de Bruno Barreto também marcou os setores de produção e de distribuição, já que foi produto de um projeto grandioso e contou com um amplo esquema de lançamento. Seu impacto foi sentido em todo o meio cinematográfico da época e impulsionou discussões sobre questões que ainda se mostram pertinentes na atualidade, como a industrialização do cinema brasileiro e a comunicação com o público. A repercussão do longa também gerou discussões em outros meios que não o do cinema, devido a sua relevância para o contexto sociocultural no qual se insere sua produção e recepção.

A recepção é uma parte integrante do processo de comunicação na qual o receptor atribui sentidos e significados a mensagens e discursos que lhe são transmitidos pelo emissor. No âmbito do cinema, os estudos da recepção e da espectadorialidade tem contribuído para a compreensão das especificidades da recepção cinematográfica, à medida que se debruçam sobre seus fenômenos. O campo desses estudos é atravessado por uma diversidade de concepções, enfoques, modelos e questões e se caracteriza pela transdisciplinaridade, com o desenvolvimento de pesquisas que elucidam diferentes aspectos da recepção fílmica.

Uma das vertentes de estudo da recepção e da espectadorialidade cinematográfica é a contextualista. As pesquisas dessa vertente buscam inferir a espectadorialidade não apenas dos dados textuais, mas também de condições sociais, políticas e econômicas que a predeterminam. Além do interesse pela formação do espectador, também se interessam pela intervenção de fatores históricos e contextuais no processo de leitura e interpretação dos filmes. O presente trabalho se propõe a apresentar os resultados de uma pesquisa deste tipo, na qual se analisou a

recepção do filme *Dona Flor e seus dois maridos* por espectadores específicos e em um contexto histórico específico.

Esse contexto histórico é a década de 1970, época na qual a cultura e o cinema brasileiros são caracterizados pela efervescência e pela contraditória relação com o Estado, governado pela ditadura civil-militar. Se, por um lado, havia a repressão e a censura de artistas e obras, por outro lado, havia o incentivo à produção e à difusão das expressões culturais. Inserido neste contexto, o cinema conheceu a aproximação entre cineastas e o Estado, com apoio à expansão do setor de produção e maior participação em seu próprio mercado cinematográfico. Entre os longas-metragens apoiados pelos órgãos governamentais, *Dona Flor e seus dois maridos* foi o mais bem-sucedido comercialmente e alimentou a esperança de que a produção nacional em breve poderia conquistar o mercado interno, impulsionada pelo financiamento e pela intervenção estatal.

Diante do exposto, o presente trabalho tem como objetivo relacionar a recepção do filme *Dona Flor e seus dois maridos* ao contexto da década de 1970. O problema da pesquisa diz respeito aos principais fatores que podem ter influenciado sua recepção nos meios político e cultural na segunda metade daquela década, quando foi produzido e inicialmente recebido. Para isto, foram analisados textos críticos sobre o filme escritos por representantes desses meios, em busca de fragmentos e vestígios de sua recepção. Os espectadores representantes do meio político são um grupo de Técnicos de Censura da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e os espectadores representantes do meio cultural são o roteirista Domingos Demasi e o desenhista Vilmar Rodrigues, colaboradores da revista em quadrinhos humorística *MAD*.

O trabalho está dividido em quatro partes, que abrangem a convergência entre texto fílmico, espectador e contexto. Na primeira parte, são apresentadas considerações a respeito dos estudos da recepção cinematográfica e da perspectiva contextualista. Na segunda parte, são apresentadas informações que permitam ao leitor se familiarizar com o perfil de *Dona Flor e seus dois maridos*. Na terceira parte, são apresentados um breve panorama dos contextos político-cultural e cinematográfico da década de 1970. E, na quarta e última parte, são apresentadas considerações a respeito dos espectadores, bem como são analisados textos críticos que estes produziram a respeito do assunto: pareceres sobre a liberação da exibição do

filme, escritos no final de 1976, e a paródia “*Dona Frouxa e seus dois maridos*”, publicada no início de 1977.

Ao cumprir com o objetivo de relacionar a recepção de *Dona Flor e seus dois maridos* ao contexto da década de 1970, espera-se contribuir para a maior compreensão dos impactos que essa importante obra causou tanto no cinema brasileiro quanto na cultura e sociedade brasileiras, bem como contribuir para os estudos da recepção cinematográfica, especialmente aqueles que considerem a natureza historicamente condicionada da espetatorialidade.

## **CAPÍTULO 1 - A CONVERGÊNCIA ENTRE TEXTO, ESPECTADOR E CONTEXTO**

Antes de abordar a relação entre a recepção do filme *Dona Flor e seus dois maridos* e o contexto político-cultural e cinematográfico da década de 1970, é importante expor aspectos relevantes dos estudos de recepção e da espectralidade cinematográfica. Desta forma, o trabalho inicia com breves considerações a respeito desses estudos. Há destaque para a perspectiva contextualista, que busca examinar a relação entre texto fílmico e espectadores em termos de suas manifestações historicizadas, contemplando a diversidade encontrada nos momentos da produção e de recepção.

### **1.1 Estudos de recepção e da espectralidade**

A recepção constitui uma parte do processo comunicacional na qual o receptor atribui sentidos e significados a mensagens e discursos enunciados pelo emissor. No campo do cinema, os estudos de recepção têm alcançado cada vez mais destaque e contribuído com a elucidação das especificidades da recepção cinematográfica. Para além das contribuições na área do cinema, tais estudos auxiliam também na reflexão de questões de diversas outras áreas de estudo, como a historiografia, a sociologia, a antropologia e, até mesmo, a ciência política.

Conforme Bamba (2013, p.20), " a questão do lugar/estatuto/papel do espectador perpassa quase todas as correntes teóricas do cinema, embora as definições e as concepções variem muito de uma abordagem à outra". No entanto, a partir do período que sucede maio de 1968 até a contemporaneidade, a teorização da espectralidade cinematográfica se tornou o condutor da teoria do cinema em geral, ambas apresentando um deslocamento desde as perspectivas da homogeneidade para a heterogeneidade ao longo dessa trajetória (MASCARELLO, 2004).

Nos anos 1960 e 1970, havia a preponderância das concepções estético-linguísticas dos filmes, desenvolvidas por meio de estudos semióticos e psicanalíticos. Porém, essas concepções entraram em declínio nas décadas de 1980 e 1990, devido ao crescente interesse pelo receptor e pela relação dialógica que este estabelece com o filme (STAM, 2003; BORDWELL, 1991). Tal interesse decorreu de uma gradativa acolhida das formulações

culturalistas, que se deslocaram dos textos para as audiências. Também acompanhou as transformações de outros campos, como o teatro, a literatura, as artes visuais e a comunicação, que passaram a ver os processos de recepção "como portadores de uma parte das ideologias e do imaginário das comunidades" (BAMBA, 2013, p.51).

Segundo Mascarello (2004), dois grandes corpos teóricos ocupariam papel de destaque nesta trajetória pela qual vem passando a teorização da espetatorialidade cinematográfica rumo à heterogeneidade. O primeiro se caracterizaria pelo amalgamento entre a semiologia "metziana", a psicanálise lacaniana e o marxismo althusseriano<sup>1</sup>, incluindo as teorias francesas da desconstrução e do dispositivo e a teorização anglo-americana liderada pelo periódico inglês *Screen*. Na visão crítica do autor mencionado, esse corpo teria promovido a homogeneização tanto da instância textual quanto da instância espetatorial. Ele afirma que

Durante a maior parte da década de 1970, pensa-se a espetatorialidade do cinema *mainstream* sob a ótica de um absoluto determinismo textual, que promove a homogeneização seja da instância textual, seja da espetatorial, ambas retiradas do contexto sócio-histórico da produção e recepção cinematográficas. Reduzido a uma mera "inscrição textual", o espectador é compreendido como uma entidade abstrata e passiva, as suas leituras e prazeres com o texto fílmico dominante sendo condenadas como instrumentos de um "posicionamento subjetivo" no interior da ideologia capitalista. (Ibid., p.1)

Já o segundo corpo teórico apontado por Mascarello teria origem nos trabalhos que designou "estudos contextualistas da espetatorialidade cinematográfica", realizados principalmente no cenário anglo-americano, a partir dos anos 1980. Para ele, esse corpo teria sido o responsável pelo ímpeto inicial de heterogeneização da teoria da espetatorialidade cinematográfica, sob a inspiração do que o autor denominou "horizonte teórico-metodológico culturalista". Citando Stam, o autor delinea esse horizonte da seguinte forma

(...) "nos anos 70, a teoria psicanalisava os prazeres da situação cinematográfica como tal", (...) "nos anos 80 e 90, os analistas tornaram-se mais interessados pelas formas socialmente diferenciadas de espetatorialidade" (2000, p. 229), movimento que acredita ter dado expressão a um câmbio "já verificado nos estudos literários, ora referido como reader response theory (Stanley Fish, Norman Holland), ora como teoria da recepção (associada especialmente à Escola da Estética da Recepção de Constança)" (p. 230). De acordo com Stam, "Stuart Hall, recorrendo a Umberto Eco e Frank Papkin, antecipou e concretamente formatou este câmbio em seu influente artigo 'Decoding and Encoding' [sic]", cujo modelo tripartite de recepção (com a possibilidade de leituras dominantes, negociadas ou resistentes) seria a seguir

<sup>1</sup> Os termos "metziano", "lacaniano" e "althusseriano" derivam, respectivamente, de Christian Metz (teórico da linguagem do Cinema), Jacques Lacan (psicanalista) e Louis Althusser (filósofo estruturalista).

“complexificado” por David Morley, com sua “abordagem discursiva que definiria a espectralidade como ‘o momento em que os discursos do leitor encontram o discurso do texto’ (p. 231). (Ibid., p.6)

À medida que o contextualismo definidor destas investigações dos “estudos culturalistas de audiência” foi sendo assimilado por teóricos e pesquisadores do cinema, os estudos na área se puseram a examinar os contextos culturais e econômicos constitutivos das audiências cinematográficas. Desta forma, “a natureza histórica e socialmente condicionada da espectralidade irá ser reconhecida nos estudos de recepção como algo imprescindível para entender o processo cinematográfico” (GOMES, 2011, p.2).

A respeito das investigações culturalistas mencionadas a cima, cabe esclarecer que estas vem sendo promovidas pelos Estudos Culturais. Tais estudos – com origem na Inglaterra nos anos 1950, segundo a narrativa dominante - caracterizam-se pelo compartilhamento de um leque comum de preocupações, referentes às múltiplas formas de dinâmica entre a cultura e a sociedade da qual se origina, estando o conceito de cultura expandido, de forma a abranger as práticas cotidianas. Neste sentido, a importância da análise da recepção dos produtos culturais massivos se acentua, já que contribuem para a investigação desta dinâmica (ESCOSTEGUY, 2001).

Apesar de compartilharem uma mesma perspectiva teórico metodológica, as preocupações dos estudos culturais têm se reconfigurado e ampliado ao longo do tempo e espaço. Como afirma Escosteguy (2001, p.11-12), “a observação contemporânea de um processo de estilização do indivíduo em múltiplas posições e/ou identidades transforma-se tanto em tema de estudo quanto em reflexo do próprio processo vivido atualmente pelo campo dos Estudos Culturais: descentrado geograficamente e múltiplo teoricamente”.

A respeito desta multiplicidade teórica vivenciada nos Estudos Culturais e que, conseqüentemente, resvala nos estudos históricos e contextualistas da recepção e da espectralidade cinematográfica, Bamba (2013) explica que

O estudo das interações entre os públicos, a obra, o texto e o contexto sociocultural e histórico podem concernir às formas “individual”, coletiva e comunitária do processo de recepção e da espectralidade. Por exemplo, uma pesquisa interessada pelo consumo cinematográfico de indivíduos ou grupos de indivíduos num determinado



contexto histórico pode levantar questões atreladas ao tipo de relação que eles mantêm com os chamados lugares institucionais de cinema (salas de cinema, cineclube, cinemateca etc.); outra pesquisa poderá se propor a descrever as lógicas e os modos de formação de “comunidades de interpretação” que compartilham um mesmo horizonte de expectativa e uma mesma paixão pelo cinema (cf. estudo sociocultural da cinefilia e do fandom no cinema e no audiovisual, por exemplo). A própria crítica, especializada ou não, vem sendo apreendida como prática de recepção cujos “vestígios” discursivos parecem tão importantes quanto os filmes sobre os quais ela escreve. (BAMBA, 2013, p.10)

A pesquisa da qual o presente trabalho é fruto decorre de um misto dos interesses de estudo citados a cima, concernentes "às formas “individual”, coletiva e comunitária da formação da espectralidade e do processo de recepção cinematográfica. No plano "individual", interessa ao trabalho investigar o tipo de relação que os Técnicos de Censura e Domingos Demasi mantinham com as instituições a que estavam vinculados. No plano coletivo, interessa descrever o horizonte de expectativa que esses espectadores compartilhavam com suas comunidades interpretativas, ou seja, os valores e a visão de mundo que compartilhavam com a censura e com outros observadores do cinema nacional. E, no plano comunitário, interessa descobrir os vestígios de recepção que tais espectadores deixaram nos textos críticos que escreveram: os pareceres de análise de liberação para exibição do filme objeto desta pesquisa e sua sátira “*Dona Frouxa e seus dois maridos*”.

## **1.2 Estudos contextualistas de recepção e a perspectiva histórica**

Após o breve panorama dos estudos de recepção e da espectralidade cinematográfica exposto a cima, seguem breves considerações a respeito dos estudos contextualistas e dos estudos históricos de recepção. Há destaque para a perspectiva materialista historiográfica, forma de abordagem dos estudos históricos que entende o processo de recepção como momento de convergência entre texto fílmico, espectador e contexto.

Segundo Mascarello (2004), os estudos contextualistas fazem parte do corpo teórico responsável pelo ímpeto inicial de heterogeneização da teoria da espectralidade cinematográfica. Tais estudos prestam valiosa contribuição à teoria do cinema em geral, já que iluminam o lugar da sétima arte na cultura e na sociedade e “representam uma compreensão histórica das atividades interpretativas mais do que uma interpretação de texto” (GOMES, 2018, p.3).

Conforme exposto anteriormente, à medida que o contextualismo definidor dos “estudos culturalistas de audiência” foi sendo assimilado pelos estudos da área de cinema, estes passaram a se interessar cada vez mais pelos contextos culturais, políticos e econômicos constitutivos das audiências cinematográficas. Observando-se esse processo de abertura às propostas culturalistas, é possível identificar quatro vertentes de trabalho que ativam o horizonte contextualista dos estudos culturais. São elas: a teoria feminista, as investigações sobre o extratexto<sup>2</sup>, os estudos históricos de recepção e os estudos etnográficos (MASCARELLO, 2004).

A vertente contextualista de trabalho conhecida como estudos históricos de recepção considera que o conhecimento e a interpretação do processo cinematográfico devem levar em conta o diálogo entre autor e receptor, estando ambos histórica e socialmente situados. Tal perspectiva contribui para o pensamento da espectralidade cinematográfica como instância heterogênea, à medida que explicita a diversidade de interpretações decorrentes das vicissitudes das realidades em que as obras têm sua produção e circulação. A seguir, Gomes (2018) argumenta sobre o contributo das teorias e autores que pensam a recepção das obras cinematográficas historicamente

A construção de uma poética interpretativa para pensar o campo cinematográfico e sua recepção histórica tem contribuído para amplificar as discussões sobre o cinema como um fenômeno cultural e, sobretudo, para valorizar o papel do contexto no processo comunicacional estabelecido entre espectadores e obra. Resta enfatizar que estes autores têm dado um contributo extremamente importante ao campo cinematográfico por questionarem uma espécie de determinismo textual vigente (ainda hoje) nas interpretações de filmes e proporem uma abertura da teoria do cinema às influências do contexto sobre a recepção de obras fílmicas. (Ibid., p.7)

---

<sup>2</sup> “As investigações sobre o extratexto – mesmo quando puramente teóricas – de fato se iniciam apenas em uma segunda vertente do deslocamento, ao aparecerem estudos cujo objeto é o espaço interdiscursivo, construído em torno aos filmes, e que influenciam na sua recepção. Este grupo de trabalhos, aos quais nos referimos, utilizando um conceito de Barbara Klinger (1989), como estudos da “intertextualidade contextual”, podem ser tomados como exemplo da preocupação com os “contextos culturais e econômicos constitutivos” que, de acordo com Turner (2000, p. 197), os estudos de cinema passam a ter em consequência da inspiração culturalista. É nestes estudos que identificamos um dos resultados da convergência entre a moldura contextualizante dos estudos culturalistas de audiência e as especificidades epistemológicas e disciplinares do cinema, uma vez que a intertextualidade extratextual que investigam é configurada por duas séries de textos bastante característicos da instituição cinematográfica: os textos críticos e os promocionais. Esta mesma convergência vai se verificar, ainda, na linha a que denominamos “estudos históricos de recepção” – desta feita, conforme a denominação empregada por Janet Staiger (1992)” (MASCARELLO, 2004, p.13-14).

Entre os teóricos a que a autora se refere está David Bordwell. Já no início dos anos 1990, o pesquisador contestou alguns dos dogmas aplicados ao cinema, como a preponderância de uma "grande teoria" - que refletiria excessivamente sobre conceitos abstratos – e uma suposta falta de historicidade das análises textuais. Por outro lado, "o processo de reconstrução histórica dos atos de compreensão dos filmes permite a adoção de um ato hermenêutico, mais do que uma metodologia, um ângulo de enfoque heurístico, um modo de perguntar, que foge das tradicionais e repetitivas interpretações de modelos textuais" (BORDWELL, 1989, p.265). Para ele,

(...) Não é um grande avanço tratar um período como um texto vasto, ou chamar a própria "historicidade" de um novo campo semântico, ou estudar a recepção histórica como um processo que os críticos ou a propaganda declaram sobre um filme, se nós nunca estamos indo além do nosso esquema familiar e heurístico. (...) Uma razão melhor para estudar a história é que as coisas que as pessoas faziam e diziam em outros tempos são menos previsíveis do que o que nossos contemporâneos fazem e dizem. Nós não queremos uma linguagem crítica para achatar a diferença do nosso antecessor. O estudo histórico toca uma surpresa Brechtiana: não "como nós mesmos!" mas "quem teria imaginado que eles poderiam acreditar nisso?" Não há razão para supor que uma percepção histórica de um trabalho sempre tenha maior reivindicação sobre alguma verdade abstrata ou validade; mas em uma era de leituras monótonas podemos, se nossos esquemas conceituais são flexíveis, voltar-nos para a história para descobrir que os filmes funcionaram de maneiras que ainda não são conhecidas por nós. (Ibid., p.265, tradução nossa)

Dudley Andrew busca unir a tradição com o novo, promovendo o encontro entre o formalismo e a fenomenologia. A respeito da historicidade da espectralidade, o autor enfoca o papel da crítica de filmes e entende que essa dialoga com seu tempo. Dessa forma, "Andrew vai explicar sua "hermenêutica cultural" ao afirmar que uma história cultural do cinema deve buscar uma reconstrução indireta das condições de representação que permitiram que os filmes fossem feitos, compreendidos ou mesmo, mal compreendidos" (GOMES, 2005, p.1146).

Outros pesquisadores, como Bárbara Klinger e Tom Gunning, dedicam-se a reconstruir horizontes de expectativa de determinadas sociedades em determinados contextos. Através de seus estudos de caso, Klinger evidencia que "sob circunstâncias, os filmes adquirem diferentes identidades e funções culturais, ou seja, um filme sempre é "culturalmente ativado", para usar a expressão de Tony Bennett" (Ibid, p.1146-1147). Já o historiador Gunning "tem se destacado por suas investigações ligadas ao cinema das origens e suas formas de produção, exibição e fruição" (Ibid.).

Assim como Bordwell, Janet Staiger também critica as "análises textuais", demarcando a diferença entre os estudos de recepção e os estudos de texto, que retirariam este da história, ou seja, de seu contexto. Os estudos históricos propostos por Staiger, por sua vez, se distinguiriam de outras pesquisas "pelo fato de considerar que, no estudo do processo de leitura e interpretação dos filmes, o que importa são os "fatores contextuais" e não os dados textuais ou a dimensão psicológica do espectador-leitor" (BAMBA, 2013, p.49).

Uma vez demarcada a diferenciação entre os estudos textuais e os estudos de recepção, Staiger constrói seu próprio modelo dentro dos estudos históricos de recepção, baseado no que ela própria define como "perspectiva materialista historiográfica". A proposta apresenta "um modelo historiográfico e materialista em que a formalização dos modos de recepção e da espectadorialidade passa pela descrição das relações entre os textos e os leitores" (Ibid.). Através desse modelo, a autora decreta também a pertinência de variantes na análise do processo de leitura e interpretação dos filmes, em uma clara busca de integração dos aportes dos estudos culturais no estudo da espectadorialidade cinematográfica. Conforme argumenta

O espectador não pode ser generalizado em algum sujeito idealizado, desprovido de redes sexuais, culturais, políticas, étnicas, raciais, cognitivas e históricas. Tais versões de leitores idealizados caem na falácia de assumir que o significado reside no texto e não nas relações de espectadores e filmes através da história e das diferenças. Embora as noções hegemônicas sobre o que é a realidade e as versões institucionalizadas de como produzir significados, bem como as difundidas construções dos indivíduos como sujeitos, possam fornecer alguns limites, os espectadores às vezes resistem, produzindo significado pelo menos em parte em desacordo com os padrões dominantes. Enquanto as generalizações são importantes no trabalho histórico e crítico, elas não devem tão facilmente subjugar qualquer característica a categorias construídas da pessoa humana. (STAIGER, 1992, p.138, tradução nossa)

## **CAPÍTULO 2 - O FILME *DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS***

Após as considerações a respeito dos estudos de recepção e da espectralidade cinematográfica, esta parte do trabalho tem como objetivo apresentar informações que permitam ao leitor se familiarizar com o perfil e a trajetória do filme *Dona Flor e seus dois maridos*. Desta forma, serão brevemente comentados aspectos de sua produção, das principais características que veio a apresentar depois de pronto, das peculiaridades de sua distribuição e de sua carreira no mercado exibidor brasileiro.

Cabe ressaltar que, durante a pesquisa que originou o presente trabalho, a autora não logrou entrevistar os produtores do citado filme, para elucidar questões referentes a sua concepção, produção e difusão. Diante desta dificuldade, as informações sobre a obra necessárias ao desenvolvimento deste segundo capítulo tiveram origem unicamente em arquivos públicos, com destaque para a Hemeroteca Digital Brasileira, portal de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional.

Desta forma, o leitor deve ter em mente que a grandiloquência de algumas das informações que se seguem provavelmente decorre do tratamento propagandístico que receberam da imprensa local, a fim de contribuir para a campanha de divulgação do projeto dos Barreto. Cabe ressaltar ainda que, diante da impossibilidade de conhecer os detalhes desta campanha, bem como os detalhes do esquema de lançamento do filme no mercado exibidor, as possíveis estratégias de marketing e de distribuição aqui apresentadas foram inferidas pela autora, após livre análise de peças publicitárias e minucioso cruzamento de dados.

### **2.1 Produção e Características**

Conforme explica Terraza (2013, p.47), “a intencionalidade da criação artística é a relação que será estabelecida entre obra e espectador na fruição mental, apoiada na cognição, na interpretação contextualizada da obra em seu lugar de exposição, bem como pelos materiais utilizados, pelos arranjos e ações efetuadas, entre outros”. Como se depreende das palavras da autora, o próprio ato de fruição – recepção estética – de uma obra de arte é influenciado por uma interpretação contextualizada desta obra.

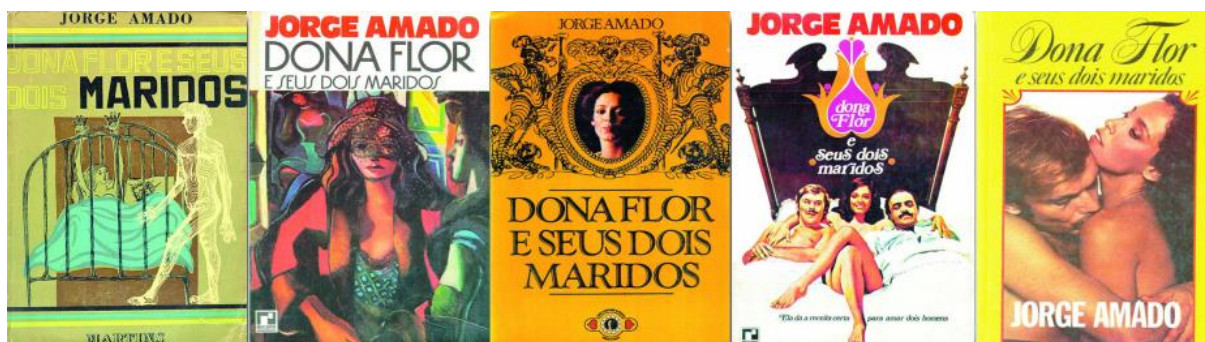
Em outras palavras, e aproximando o assunto da recepção cinematográfica, os pré-conceitos (conceitos formados antecipadamente) que o espectador tem em relação a determinado filme influenciam diretamente no juízo de valor que dele estabelecerá. Esta formação antecipada de conceitos é muito importante para a indústria cultural, constituindo, inclusive, um dos principais fatores de preocupação do marketing cultural e cinematográfico. Tanto que, a primeira fase do lançamento de um filme é a “fase de conhecimento”, na qual “a distribuidora tem como objetivo elevar o nível de conhecimento do filme por parte do público, criando uma expectativa para seu futuro lançamento” (BRAGA, 2010, p.116).

Com base no exposto, é provável que os espectadores enfocados neste trabalho, os Técnicos de Censura da DCDP e Domingos Demasi e Vilmar Rodrigues da revista *MAD*, tenham formado suas concepções a respeito de *Dona Flor e seus dois maridos* antes mesmo de terem efetivamente assistido ao filme. Isto porque informações sobre sua produção vinham sendo veiculadas na imprensa desde anos anteriores a seu lançamento. Além disto, fazia parte das obrigações profissionais daqueles espectadores observar as movimentações que ocorriam nos cenários cultural e cinematográfico brasileiros.

Como é notório, o roteiro do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, dirigido por Bruno Barreto, em 1976, baseou-se no livro homônimo do popular escritor brasileiro Jorge Amado. Publicado pela primeira vez em 1966, o livro apresenta uma crônica de costumes ambientada nos anos 1940 e se insere na fase considerada mais desengajada da obra do autor, que fora um dos expoentes do segundo tempo do modernismo, de forte crítica social nos anos 1930 (Companhia das Letras, 2018).

Conforme consta em sua biografia, nos idos dos anos 1970, o escritor há muito havia alcançado reconhecimento na carreira literária, através de sua integração à Academia Brasileira de Letras e do recebimento de diversos prêmios e honrarias no país e no exterior (Fundação Casa de Jorge Amado, 2018). Sua obra se tornou ainda mais conhecida quando, em 1975 - ano anterior ao lançamento do filme *Dona Flor e seus dois maridos* nos cinemas - foi exibida pela TV Globo a novela *Gabriela*, adaptação de outro de seus romances protagonizado pela atriz Sônia Braga. A novela, dirigida por Walter Avancini e Gonzaga Blota, foi exibida entre 14 de abril e 20 de outubro daquele ano, no horário das 22 horas e teve 135 capítulos (Memória Globo, 2018).

Figura 1 – Algumas capas do livro *Dona Flor e seus dois maridos*<sup>3</sup>



Fonte: *Homepage* da Fundação Casa de Jorge Amado, 2018. Montagem da autora.

Para realizar o ambicioso projeto de recriar o universo de um famoso livro de Jorge Amado por meio da linguagem cinematográfica, Luiz Carlos Barreto investiu pesado na produção do mencionado longa-metragem, que teve orçamento quase dez vezes maior do que o padrão da época: 5,5 milhões de cruzeiros (GOMES, 2018, p.243). Com tamanha quantia, foi possível a contratação de profissionais que já eram ou viriam a se tornar nomes bastante respeitados no cinema e na música brasileira. Dentre eles, Lucy Barreto (produção), Leopoldo Serran e Eduardo Coutinho (roteiro), Murilo Salles (fotografia), Anísio Medeiros (arte), Raimundo Higinio (montagem), Walter Goulart e Vitor Raposeiro (som), Francis Hime (trilha sonora), Chico Buarque (música tema), Simone (intérprete), bem como os atores José Wilker, Sônia Braga, e Mauro Mendonça, estrelas da TV Globo, que deram vida aos personagens do icônico triângulo amoroso Vadinho-Flor-Teodoro (IMDB, 2018).

Ainda teriam sido realizadas diversas extravagâncias na produção, como a utilização de uma nova linha de equipamentos, trazida de Paris e de Nova York por Bruno Barreto<sup>4</sup>. As filmagens, que ocorreram nos estados da Bahia e do Rio de Janeiro, teriam contado com elenco de 40 atores e mais de 5000 figurantes (GOMES, 2018). O que teria levado o diretor de arte, Anísio Medeiros – ganhador do prêmio da categoria no Festival de Cinema de Gramado de 1977 - a gerenciar mais de 18 mil peças, incluindo figurinos e adornos para vestir tantos atores

<sup>3</sup> A primeira capa, da esquerda para a direita, criada por Clóvis Graciano, corresponde à 1ª edição do livro *Dona Flor e seus dois maridos*, publicada em 1966. A segunda capa, criada por Di Cavalcanti, corresponde à 23ª edição do livro, publicada em 1975. A terceira capa, de autor não-informado, corresponde a uma edição especial fora do comércio, publicada em 1976. A quarta capa, criada por Benício, corresponde à 26ª edição do livro, publicada em 1976. A quinta e última capa tem autoria e data de publicação não-informados.

<sup>4</sup> A informação consta em uma matéria do *Jornal da Tarde*, de 15 de outubro de 1976, disponível na pasta referente ao filme (nº 04872) da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio).

e figurantes, bem como móveis e objetos de cena para decorar mais de 60 ambientes diferentes<sup>5</sup>. A pós-produção, por sua vez, teria contado com 150 horas de dublagem, 90 horas de mixagem e 1200 horas de moviola<sup>6</sup>.

**Figura 2 – Frames representativos dos dois casamentos de Dona Flor**



Fonte: *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976). Montagem da autora.

Depois de pronto, o filme de Bruno Barreto veio a apresentar um recorte da crônica de costumes composta por Jorge Amado que enfoca a construção do triângulo amoroso da protagonista Flor com seus dois maridos, homens de personalidades e hábitos extremamente opostos. Em seus cento e vinte minutos de duração, o longa-metragem se dedica a apresentar alguns dos altos e baixos do relacionamento de Flor (Sônia Braga) com Vadinho (José Wilker) e depois dela com Teodoro (Mauro Mendonça). Possivelmente para que o espectador compreenda sua decisão final de manter os dois homens a seu lado, alcançando assim a plena satisfação conjugal, na condição de ser e social e sexual.

Outras das principais características do filme *Dona Flor e seus dois maridos* são a reconstituição de época e os jogos de contrastes. A arte e a fotografia apresentam figurinos, ambientes, e paisagens representativos da Bahia dos anos 1940. A montagem preza pelo fluxo da narrativa, sem deixar de contribuir, juntamente com o som e a atuação dos atores, para a construção de contrapontos entre os binômios alegria/tristeza, vulgaridade/decência, aparência/intimidade, profano/sagrado. Enquanto a trilha musical pontua vários desses momentos de contraste, alternando entre peças orquestradas ao estilo clássico *hollywoodiano* e peças baseadas em ritmos musicais latino-americanos, como o samba e o bolero.

<sup>5</sup> Fonte: [http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_15/94445](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/94445)

<sup>6</sup> Fonte: [http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_15/88541](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/88541)



**Figura 3 – Frames representativos dos binômios alegria/tristeza, vulgaridade/decência, aparência/intimidade, profano/sagrado**



Fonte: *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976). Montagem da autora

## 2.2 Difusão e repercussão

Conforme define Da Silva (2010, p.17), “a distribuição é o elo central, a ponte entre o produto (filme) e sua disponibilização (exibição), entre o emissor (diretor) e o receptor (público)”. Com esse objetivo, o distribuidor cinematográfico “planeja o lançamento do filme nos cinemas, a começar pela definição da data de lançamento, e é responsável por alugar o filme ao exibidor (pontos de venda), por elaborar a campanha publicitária e pela distribuição física das cópias e do material de propaganda aos cinemas” (BRAGA, 2010, p. 91-124). No caso do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, a distribuição ficou a cargo da Empresa Brasileira de filmes (Embrafilme) e, assim com sua produção, superou em muito os padrões realizados no lançamento de filmes brasileiros na época<sup>7</sup>.

Segundo afirma Gatti (2008, p.38), a respeito do desempenho da distribuidora da empresa no período do lançamento do filme, “o biênio 1975-1976 pode ser considerado o período em que a distribuidora se estabeleceu de forma definitiva no mercado cinematográfico brasileiro, pois a Embrafilme encontrava-se operando em escala nacional, lançando seus filmes nas principais cidades e capitais brasileiras”. No entanto, os filmes ainda eram lançados

<sup>7</sup> O filme *Dona Flor e seus dois maridos*, produzido pela Prod. Cinemat. L. C. Barreto Ltda, foi o que mais recebeu recursos da Embrafilme para distribuição em 1976. Segundo o APÊNDICE H – DISTRIBUIÇÕES, de *Artes e manhas da EMBRAFILME* (AMANCIO, 2000, p.161-170), a produção de Bruno e Luis Carlos Barreto recebeu 1.585.750 cruzeiros, ultrapassando em 680.000 cruzeiros o segundo colocado, *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos), produção da Regina Filmes Ltda).

regionalmente e com uma média de apenas quatro cópias. Desta forma, o lançamento do longa-metragem de Bruno Barreto pode ser considerado de grandes proporções para a época, já que há indícios de ter tido 50 (cinquenta) cópias disponíveis para seu lançamento.

A carreira de *Dona Flor e seus dois maridos* no circuito de exibição teve início com uma estratégia de programação ostensiva no estado de São Paulo, que possuía o maior parque exibidor do país, e recebeu 45 (quarenta e cinco) das 50 (cinquenta) cópias disponíveis para o lançamento. Como explicou Bruno Barreto, em matéria da edição do jornal O Estado de São Paulo de 21 de novembro de 1976, “resolvemos tratar São Paulo como um país”. Nessa matéria, consta ainda a informação de que somente a capital paulista recebera 7 cópias do longa<sup>8</sup>. Entre estas 7 salas figuravam o Ipiranga, Marabá, Astor, Arte Palácio e Bristol, alguns dos cinemas de maior público no país em 1976<sup>9</sup>.

É possível supor que a estratégia de marketing empreendida pelos distribuidores de *Dona Flor e seus dois maridos*<sup>10</sup> - cujo slogan era “Um filme brasileiro de padrão internacional” - visava a construção de um ar divertido e sensual para o filme, porém o distinguindo das comédias eróticas – ou pornochanchadas - que vinham sendo realizadas no país, devido ao esmero e à grandiosidade da produção e da dosagem adequada do humor e do erotismo. Acontece que muitos espectadores consideravam que a maioria dos filmes nacionais feitos na época tinham reduzido valor técnico, artístico e moral. Valores que, supostamente, eram elevados na maioria da produção estrangeira, proveniente sobretudo dos Estados Unidos e de alguns países europeus.

---

<sup>8</sup> O recorte de jornal com a matéria de O Estado de São Paulo, datada de 21 de novembro de 1976, na qual Bruno Barreto fala sobre o lançamento do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, encontra-se na pasta referente ao filme (nº 04872) na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio).

<sup>9</sup> Esta informação foi fruto da análise de um relatório que se encontra em posse do setor de documentação da Cinemateca do MAM Rio e seria parte dos despojos do arquivo de documentos produzidos pela Embrafilme, segundo o Coordenador de Pesquisa e Documentação Fábio Vellozo. Neste relatório, que supostamente teria sido gerado pela Superintendência de Comercialização (SUCOM) da empresa, constam análises e dados do mercado cinematográfico brasileiro do período 1976/1978.

<sup>10</sup> Apesar de a Embrafilme constar como a principal responsável pela distribuição do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, acredita-se que o produtor Luiz Carlos Barreto tenha tomado as decisões mais importantes durante o processo, haja vista a capacidade de negociação que seu prestígio lhe conferia junto à empresa, comandada em 1976 por seus amigos Roberto Farias (Diretor-Geral) e Gustavo Dahl (Chefe da Superintendência de Comercialização (SUCOM)). Em entrevista concedida à autora do presente trabalho, em outubro de 2017, Marco Aurélio Marcondes, profissional da distribuição que trabalhou com Dahl na Embrafilme e chegou a assumir o cargo de Superintendente de Comercialização, de 1979 a 1982, na gestão dos diplomatas Celso Amorim e Samuel Pinheiro Guimarães a frente da empresa, corroborou esta hipótese.

**Figura 4 – Cartaz de divulgação do filme *Dona Flor e seus dois maridos***



Fonte: Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio)

A campanha de divulgação destacava o fato de o filme ser baseado no livro de Jorge Amado, as participações do elenco principal - sobretudo a da atriz Sônia Braga - e a do cantor e compositor Chico Buarque. A exploração do vínculo desses artistas ao projeto possivelmente visava inspirar a simpatia de vários segmentos de público. Se, por um lado, havia no projeto a presença de atores conhecidos, simpáticos à massa de telespectadores da TV Globo, por outro, havia nele a presença de um músico conceituado, simpático ao público mais refinado. No meio termo, havia o nome de um escritor que tinha sua importância cultural reconhecida e, ao mesmo tempo, vinha conhecendo a maior popularização de sua obra<sup>11</sup>.

No Jornal do Brasil, há referência ao lançamento do filme no Rio de Janeiro, que era o segundo maior mercado exibidor do país, no dia 16 de dezembro de 1976<sup>12</sup>. Na cidade, o longa também esteve disponível em todas as regiões da cidade e em alguns dos cinemas mais rentáveis do país, como o Roxy (Copacabana/Zona Sul), o Carioca (Tijuca/Zona Norte), o Madureira I (Madureira/Subúrbio) e o Odeon (Centro)<sup>13</sup>. Este último era um dos cinemas de propriedade da Companhia Cinematográfica Serrador, poderoso grupo empresarial dos ramos de exibição e de distribuição que consta na ficha técnica do filme dos Barreto como um dos produtores. Outras

<sup>11</sup> Esta tese, desenvolvida pela autora do presente trabalho se baseia na análise do cartaz do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, no conteúdo de matérias e notas de jornais que leu a respeito do lançamento do filme, e no conteúdo de um vídeo disponível no Youtube que supostamente constituiria um de seus trailers.

<sup>12</sup> Fonte: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/153323](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/153323)

<sup>13</sup> Fonte: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/153323](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/153323)

praças receberiam cópias do filme aos poucos, à medida que seu distribuidor identificasse o momento de expansão ou remanejamento da oferta.

A exibição do filme no país estender-se-ia inicialmente até 1978, impulsionada pelo “boca-a-boca” favorável e pela repercussão no mercado externo e nos festivais e prêmios de cinema. Aqui, o longa seria nomeado para Melhor Filme e ganharia os prêmios de Melhor Direção, Melhor Trilha Sonora e Melhor Direção de Arte, no Festival de Cinema de Gramado de 1977. Já, no exterior, seria nomeado ao prêmio Charybdis de Ouro no Festival International de Cinema de Taormina, em 1977 na Itália, de Melhor Filme Estrangeiro no Globo de Ouro, em 1979 nos E.U.A, e de Atriz Revelação no BAFTA (Prêmio da Academia Britânica de Filmes) de 1981 (IMDB, 2018).

Depois, como era de costume na época, o filme voltaria a cartaz, permanecendo em exibição de meados de 1980 a meados de 1981. Finda sua carreira nos cinemas, o longa teria tido oficialmente 10.735.305 espectadores (ANCINE, 2018) e teria contabilizado renda de mais de Cr\$ 85.000.000,00 (EMBRAFILME, 1978). Cogita-se que esses números tenham sido muito maiores na realidade, já que, apesar do notório esforço empreendido por Luis Carlos Barreto no sentido de reforçar a fiscalização dos cinemas, a fraude nos esquemas de contabilização das bilheterias era uma notória prática predatória já enraizada no mercado de exibição brasileiro.

Além de representativo das ações de intervenção do Estado no mercado cinematográfico brasileiro por meio da distribuição, o longa-metragem do diretor Bruno Barreto também é representativo das ações estatais no setor de exibição, como alterações na lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, o aumento na cota de tela para estes filmes e a criação da Lei da Dobra. Esta lei, inaugurada com *Dona Flor e seus dois maridos* (BRAGA, 2010, p.125), garante a permanência de um filme brasileiro em uma determinada sala de cinema na semana seguinte, a chamada “dobra”, caso seu público registrado na semana anterior tenha sido igual ou superior à frequência média semanal da sala.

## CAPÍTULO 3 - O CONTEXTO DA DÉCADA DE 1970

Após a apresentação do panorama dos estudos de recepção e da espectralidade cinematográfica e de informações a respeito do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, segue um breve panorama dos contextos político-cultural e cinematográfico da década de 1970. A visão deste panorama possibilita uma compreensão dos condicionantes históricos aos quais estavam sujeitos os Técnicos de Censura do DCDP e Domingos Demasi e Vilmar Rodrigues da revista *MAD* ao escreverem seus textos críticos sobre a mencionada obra. Em seguida, na última parte do trabalho, uma análise apontará de que forma as principais questões destes contextos foram abordadas nos mencionados textos.

Cabe ressaltar que a parte referente ao contexto cinematográfico brasileiro da década de 1970 enfatiza a trajetória da Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), haja vista sua importância não somente para o desempenho comercial extraordinário que o filme *Dona Flor e seus dois maridos* apresentou no mercado exibidor interno, como também sua importância para o cinema nacional do período como um todo. Isto porque a empresa, responsável pela distribuição deste longa-metragem que se tornou um sucesso de bilheteria, era muito mais do que uma mera distribuidora de filmes nacionais e sim o órgão estatal responsável por todos os assuntos relacionados à atividade cinematográfica no país durante os anos 1970 e 1980.

### 3.1 Contexto Político-cultural

Como mencionado anteriormente, a década de 1970 é marcada por muitos conflitos e contradições, especialmente no que tange à cultura e ao cinema brasileiro. Por um lado, o setor cultural obteve apoio do Estado para alcançar uma série de conquistas, sendo o cinema uma das áreas mais beneficiadas por esse apoio. Por outro lado, todos sofriam a repressão e a censura impostas por esse mesmo Estado, comandado pela autoritária ditadura civil-militar. Devido a estes e outros motivos, a investigação deste período histórico do Brasil pode revelar, até mesmo, chaves para a compreensão da dinâmica da atual sociedade brasileira.

A relação entre Estado e cultura no Brasil vem de longa data. "Entretanto a elaboração de políticas para o setor, ou seja, a preocupação na preparação e realização de ações de maior alcance, com um caráter perene, datam do século XX" (CALABRE, 2007, p.1). Durante os anos 1930 e 1945, foram implementadas as primeiras políticas públicas de cultura. E, no período

seguinte, de 1945 até 1964, "o desenvolvimento na área cultural se deu no campo da iniciativa privada", já que "o Estado não promoveu, nesse período, ações diretas de grande vulto no campo da cultura" (Ibid., p.3).

O golpe militar de 1964 ocorreu num momento de efervescência cultural, no qual intelectuais e artistas militantes de suas áreas refletiam sobre uma arte engajada que conduzisse o povo brasileiro à revolução. Dessa reflexão, surgiam propostas de experiências novas, criativas e ousadas, visando revolucionar não somente as artes, mas a sociedade brasileira como um todo. São característicos da década de 1960, os grandes festivais de música popular brasileira, o Cinema Novo, os teatros Oficina e Arena, o Centro Popular de Cultura (CPC/UNE), a Jovem Guarda e o Tropicalismo (Ibid.).

O panorama político, social, econômico e cultural foi redesenhado com golpe de 1964, executado em 31 de março daquele ano. Tal golpe – apoiado por uma coligação formada por empresários, latifundiários, empresas de capital estrangeiro e a Igreja Católica - levou à deposição do presidente João Goulart, que fora acusado, entre outras coisas, de compactuar com a "ameaça comunista". Alçados ao poder político, os militares prometiam governar apenas tempo suficiente para reestabelecer a ordem no país. No entanto, com a promulgação de atos autoritários que neutralizavam a resistência dos opositores, o governo temporário se consolidou em uma ditadura civil-militar com duração de vinte e um anos (SCHWARCZ e STARLING, 2015).

A virada da década de 1960 para 1970 é marcada pelo início daqueles que ficariam conhecidos como os "anos de chumbo" e o "milagre econômico". O primeiro foi um período de repressão intensa que se iniciou com o Ato Institucional nº5 de 1968 e, mesmo tendo como "objetivo central o desmantelamento do que restou da esquerda, e mais especificamente a esquerda armada, acabou por atingir todas as esferas da sociedade" (CUNHA, 2009, p.82). Já o segundo foi um período de "acelerado crescimento econômico que impulsionou inúmeros investimentos nas áreas de infraestrutura e beneficiando, entre outras, a indústria cultural" (Ibid., p.83).

No trecho a seguir, Cunha (2009, p.83 apud Ribeiro e Botelho, 2005, p.479) comenta a articulação entre os mecanismos repressores e a construção da imagem de um país em inevitável desenvolvimento:

Com o êxito no combate a inflação e a ênfase na aceleração do crescimento, delineia-se a estratégia governamental, a qual, sob o pano de fundo de uma política econômica desenvolvimentista, implanta sofisticados aparelhos ideológicos e repressivos. O governo procura legitimar-se nessa fase, e dada a ausência de um suporte político para tanto, utiliza o chamado “milagre econômico” como instrumento ideológico para reforçar o regime. Vivencia-se um momento de superestima dos padrões de racionalidade, de pragmatismo e de eficiência, de onde emerge o tecnocrata como protótipo do realizador de todo um novo trabalho político.

Segundo Cunha (2009), o AI-5 foi seguido por duas estratégias de ação na área da cultura, visando a construção e manutenção da imagem de país cunhada pelo regime: a esterilização e a direção e o controle das manifestações culturais. Para ele, a esterilização se dava por meio da cassação, prisão, tortura e exílio, de artistas, intelectuais e políticos considerados subversivos. Já a direção e o controle da produção cultural se davam por meio da censura às obras, eliminando delas os aspectos considerados inadequados aos padrões políticos e morais defendidos pelos militares e seus apoiadores.

Conforme aponta Silva, estas estratégias provinham da ideia bastante difundida no meio militar de que a realização dos objetivos do movimento de 1964 somente seriam possíveis com uma reorganização e um "saneamento – moral, político, social e econômico – das várias esferas da sociedade" (2001, p.144). No âmbito administrativo, por exemplo, a necessidade de reorganização do Estado se manifestaria na criação e na extinção de diversos órgãos federais. É neste contexto que se daria a criação, em 1969, da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), órgão que viria a ser responsável por toda a atividade cinematográfica no país e viria a ser enxergado como espaço estratégico de intervenção do governo ditatorial na área da cultura.

A seguir, a mencionada autora explica a articulação entre os mecanismos de esterilização e de direção e controle das manifestações culturais e a necessidade de reordenamento do Estado e da sociedade brasileira, com a liderança dos militares:

Tratava-se, portanto, de adotar medidas concretas de controle, depuração e/ou eliminação dos aspectos considerados responsáveis pela situação anterior do país, e que permitissem a criação de uma nova ordem institucional que incluíssem reformas na

organização do Estado (Executivo, Legislativo e Judiciário); na economia, com planejamento econômico e intervenção do Estado; na política, por meio do cerceamento e/ou eliminação das oposições; e social, pela repressão aos movimentos sociais (estudantis sindicais, artísticos). Mas, para atingir tal objetivo, seria necessário também aprimorar a sociedade, “melhorar” o povo brasileiro – essencialmente bom, ordeiro e pacífico – por meio de medidas e ações de caráter pedagógico que difundissem e reforçassem comportamentos adequados, atitudes “sadias”, valores cívicos e morais que fortalecessem o “caráter nacional” e preparassem a população para o futuro promissor que, fatalmente, aguardava o país. Esta tarefa só poderia ser levada a cabo por aqueles que reuniam a capacidade e as qualidades necessárias para concretizar esta empreitada: os militares. (Ibid.)

A respeito deste "caráter nacional" mencionado à cima, Rosa (2016, p.49) afirma que "é praticamente impossível discutir os anos 1960\1970 sem que a questão do nacional-popular perpassse o debate que se dava justamente à época e vigora até os dias de hoje". Ramos (1986, p.130), por sua vez, aponta que "em diferentes épocas, e sob diferentes aspectos, a problemática da cultura popular se vincula à identidade nacional" e "com o golpe militar o Estado autoritário tem a necessidade de reinterpretar as categorias de nacional e de popular e pouco a pouco desenvolve uma política de cultura que busca concretizar a realização de uma identidade cultural "autenticamente" brasileira".

Por parte dos artistas, a intenção de representar o “nacional” e o “popular” acabou se manifestando em uma "ida ao povo". Essa tentativa de comunicação se dava no enfoque de temáticas e elementos "regionais" e "nacionais", que seriam identificáveis ao público brasileiro. Também não desconsiderava, muitas das vezes, a necessidade do bom relacionamento entre cultura e mercado, em um momento histórico de franca expansão do acesso a bens culturais, sobretudo por meio da televisão e do rádio. A respeito desta relação entre o projeto cultural da ditadura, a representação do nacional-popular, a expansão do acesso a bens culturais e a importância midiática que a televisão já demonstrava, o autor aponta que:

Os números ligados à telecomunicação nessa década revelam seu crescimento e conseqüente importância. Em 1970, 4 milhões de domicílios possuíam aparelhos de TV, abrangendo 25 milhões de potenciais telespectadores; em 1980 esses números passaram respectivamente para 16 milhões e 80 milhões; entre 1970 e 1977, o Estado forneceu infraestrutura para 50 novas estações (CARVALHO, 2005a), impulsionando definitivamente sua consolidação como principal mídia. A rede Globo de Televisão encarnou essa consolidação, oriunda do grupo norte-americano Time-Life, e transformou-se, segundo o diretor de teledramaturgia Walter Avancini, “no produto mais bem-acabado e mais bem-sucedido da ditadura. A Globo concretizou uma abstração: Ordem e Progresso”. (CUNHA, 2009, p.84 apud RIBEIRO E BOTELHO, 2005, p. 484).

No entanto, a produção de obras que buscassem representar o “nacional” e o “popular”



de uma forma que fosse ao encontro da ideologia do estado autoritário funcionava, não raras vezes, como resistência frente à censura ideológica. No que tange ao cinema brasileiro, por exemplo, Pinto (2006) aponta o período de 1969 a 1974 como uma fase de produção de metáforas e alegorias, visando evitar a interdição total dos filmes. É possível observar que, durante esse período e também algum tempo depois dele, os grupos do cinema mais ligados ao Estado – e dependentes de suas benesses – dedicaram-se sobretudo à realização de releituras de personagens históricos ou a adaptações de clássicos da literatura, como é o caso do próprio filme *Dona Flor e seus dois maridos*.

Durante esta primeira metade da década de 1970, uma Política Nacional de Cultura (PNC) é gestada. Desta forma, "a atuação do Estado na área da cultura, que até então não ultrapassara os limites dos planos e projetos circunstanciais, passou a assumir um lugar na política geral de desenvolvimento e segurança do governo" (SILVA, 2001, p.110). Segundo o documento da PNC, lançada oficialmente em 1975, "desenvolvimento não é um fato de natureza puramente econômica. (...) A plenitude e a harmonia do desenvolvimento só podem ser atingidas com a elevação da qualidade dos agentes do processo que a integram"<sup>14</sup>.

Além da mencionada necessidade de reorganizar a sociedade civil – de quem os militares se viam no importante papel de "educadores" -, a iniciativa do Estado de se aproximar da cultura seria justificada também pela necessidade do regime de preparar o país para a distensão política que encaminhava. Com este objetivo, o governo buscava controlar a transição para a ordem democrática sem que se reestabelecesse a situação anterior do país (Ibid.). É neste contexto de reorganização e abertura política, por exemplo, que a Embrafilme seria reformulada e teria representantes da classe cinematográfica - Roberto Farias e Gustavo Dahl - ocupando posições de destaque na empresa e experimentando certa liberdade para definir estratégias de intervenção na atividade cinematográfica e gerir os abundantes recursos públicos disponíveis para o setor na época.

No que tange à disponibilização de recursos para a área cultural, esta foi possível principalmente devido ao crescimento da economia brasileira durante os anos do chamado "milagre econômico". Conforme Silva, na primeira metade da década de 1970, "a equação

---

<sup>14</sup> Política Nacional de Cultura. Brasília, 1975, p.9.

repressão, censura e propaganda funcionou extraordinariamente bem", sendo que a "aprovação popular se fixava sobretudo nos efeitos imediatos do crescimento, como o crescimento da oferta de empregos e o acesso facilitado, sobretudo para a classe média, a certos bens de consumo (eletrodomésticos, carros, etc.) (SILVA, 2001, p.64).

A seguir, Ortiz (1983, p.80-81) comenta a relação entre a expansão da economia e da cultura brasileiras no período pós-golpe:

64 é visto, tanto pelos economistas quanto pelos cientistas políticos, como momento de reorganização da própria economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital. O golpe militar tem evidentemente um sentido político, mas ele encobre também mudanças econômicas substanciais que orientam a sociedade brasileira na direção de um modelo de desenvolvimento capitalista bastante específico. (...) Dentro deste quadro, as relações entre cultura e Estado são sensivelmente alteradas em relação ao passado. O processo de racionalização, que se manifesta sobretudo no planejamento das políticas governamentais (em particular a cultural), não é simplesmente uma técnica mais eficaz de organização, ele corresponde a um momento de desenvolvimento do próprio capitalismo brasileiro. (...) Essas transformações mais amplas, por que passa toda a sociedade brasileira, têm consequências imediatas no domínio cultural. Pode-se afirmar que, no período em que a economia brasileira cria um mercado de bens materiais, tem-se que, de forma correlata, se desenvolve um mercado de bens simbólicos que diz respeito à área da cultura.

Esta expansão conjunta da economia e da cultura brasileiras seria freada na segunda metade da década de 1970, quando chegavam ao fim o "milagre econômico" e os "anos de chumbo" e descortinavam suas motivações e impactos. A expansão econômica mostrava ter sido possível sobretudo devido à posição geopolítica favorável que outrora o Brasil ocupava, como importante aliado latino-americano do bloco capitalista, durante a polarização promovida pela Guerra Fria. Já a intervenção do Estado na cultura teria provocado uma espécie de "vazio cultural", devido à repressão e a censura promovidas pelo autoritário governo ditatorial. No entanto, Cunha (2009, p.10) lembra que esse "vazio cultural" coexistiu com "importantes manifestações de caráter experimental – formas de auto regeneração da produção artística –". Conforme o autor,

O período repressivo – os “anos de chumbo” – viu começar sua derrocada entre 1974 e 1975, e seus mecanismos mais evidentes de esterilização, controle e direção foram oficialmente findados em 1979 com a anistia aos presos políticos e o fim da censura; o “milagre econômico” tornou-se uma realidade bastante dura ainda em 1974, quando se relevaram inúmeros erros na política econômica do governo somados à crise mundial do petróleo - a indústria cultural parece ter sido a única a perpetuar-se. (Ibid., p.3)

### 3.2 Contexto cinematográfico

O contexto cinematográfico da década de 1970 foi marcado pela aproximação entre o Estado e o cinema brasileiros e o aumento da participação do produto nacional no mercado exibidor. Como parte daqueles que Amâncio (2007) denominou "os anos Embrafilme", o período representou um momento em que a consolidação de uma indústria cinematográfica nacional parecia estar prestes a se concretizar. Tal consolidação seria possível graças ao apoio estatal ao setor e ao crescente público que o cinema brasileiro vinha alcançando.

Uma produção cinematográfica estatal existia no Brasil desde antes da ditadura de 1964. No entanto, conforme Amancio, esta "era uma estrutura que atendia apenas aos filmes culturais de curta-metragem e aos filmes institucionais" (2007, p.174). Entre 1966 e 1969, o Instituto Nacional de Cinema (INC) - autarquia com função de legislar, fomentar, incentivar e fiscalizar a atividade cinematográfica - executou o primeiro programa de fomento à produção de longas-metragens. O programa foi assumido e ampliado pela Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), órgão com atribuição inicial de cooperar com o INC na promoção e distribuição de filmes brasileiros no exterior, criado em 1969. Na visão crítica do autor sobre a criação desta empresa:

Sob a vigência do Ato Institucional nº 5 (de 13/12/68), marco do período mais repressivo da ditadura no Brasil, foi instaurada uma mais sólida agência estatal para desenvolvimento da atividade cinematográfica. Em 1969, a junta de ministros militares no poder criou a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), uma empresa de economia mista que tinha como objetivos principais a promoção e distribuição de filmes no exterior, em cooperação com o INC. (...) Cabe lembrar que naquele momento o cinema brasileiro mais engajado, formal e politicamente, gozava ainda de grande prestígio internacional, e que se torna evidente o interesse do regime militar em manter um controle efetivo sobre a atividade. (Ibid., p.175)

Apesar de ter sido criada para promover a imagem do cinema brasileiro no mercado externo, logo a Embrafilme passaria a fomentá-lo no mercado interno. Para muitos, esta mudança de enfoque decorreu principalmente da pressão exercida pela classe cinematográfica, que denunciou à sociedade "a inconseqüência e autoritarismo da criação de um órgão voltado ao mercado externo, sem que se considerasse a necessidade de expansão do mercado nacional, por uma medida efetivada sem uma mais detalhada discussão com os diversos setores da indústria cinematográfica" (Ibid.). A respeito disto, bem como do rápido crescimento da empresa, Gatti (2008, p.16-17) explica que:

A gênese de gabinete dessa primeira fase da Embrafilme foi alvo de críticas oriundas da classe cinematográfica e da imprensa brasileiras. Curiosamente, houve resistências de setores da direita e da esquerda sob alegação de que alguns não concordavam, ideologicamente, com o procedimento ou com a justificativa da sua criação por ferir os mais diversos interesses ainda que, no momento, a empresa não atuasse diretamente no mercado brasileiro. No entanto, no ano seguinte, poucos meses após a sua criação, passaria a ter sob sua tutela o programa de financiamento de filmes brasileiros de longa metragem anteriormente pertencente, sob todos os aspectos, ao INC, fato que promoveu, direta e indiretamente, o fortalecimento do poder de atuação e intervenção da Embrafilme, que, assim, ampliava suas atividades. A partir de então, passaria a deter o poder de direcionar significativa parcela da produção cinematográfica brasileira de acordo com os seus interesses ou dos seus dirigentes, iniciando assim sua polêmica história de empresa produtora. A consequência direta da concentração de capital resultou no enfraquecimento político e econômico do INC, iniciando-se um processo de esvaziamento da autarquia, o que o tornou um mero órgão burocrático da indústria cinematográfica no Brasil. A partir desse momento, o eixo central da política cinematográfica se deslocaria para a Embrafilme.

O programa de financiamento tutelado pela empresa e realizado à moda de empréstimo bancário vinha surtindo o efeito desejado de incremento da produção cinematográfica nacional, com 80 filmes financiados – quatro deles da produtora de Luiz Carlos Barreto (LCB) - entre os anos de 1970 e 1973 (GATTI, 2001, p.23). Naquele ano, a criação de uma distribuidora, "considerada conveniente ao desenvolvimento da cinematografia brasileira e cujo âmbito inicial seria junto aos exibidores da Guanabara e da capital de São Paulo" (AMANCIO, 2001, p.13) viabilizaria a formação de uma estrutura para escoar a crescente produção.

Cabe lembrar que, neste contexto, a Política Nacional de Cultura (PNC) vinha sendo desenvolvida, como parte da estratégia de reorganização do Estado pelos militares e sua preparação da sociedade civil para a distensão política. Também é importante lembrar que foi este “projeto de institucionalização cultural de extensão nacional” (AMANCIO, 2007, p.173) que possibilitou a crescente aproximação entre o Estado e o cinema brasileiros, por meio da atuação do INC e da Embrafilme.

O INC tem encaminhada sua extinção no contexto da abertura política do governo Geisel (1974-1979) e da nomeação do produtor e cineasta Roberto Farias para a direção-geral da Embrafilme, em 1974. O esvaziamento político promovido no instituto possibilitaria à empresa agregar às suas atribuições a coprodução, a exibição e distribuição de filmes brasileiros em território nacional, a criação de subsidiárias em todo campo da atividade cinematográfica, o financiamento da indústria, além de funções legislativas, fiscalizatórias e culturais.

Amancio afirma que Roberto Farias representaria a união entre as correntes nacionalista e universalista, conflitantes desde os anos 1950 e 1960. No entanto, ao mesmo tempo o autor afirma que “a “nova” Embrafilme será prioritariamente uma área de poder do grupo “nacionalista”, associado ao Cinema Novo” (2007, p.176). Segundo Ortiz (1983, p.39), essas duas correntes eram marcadas, por um lado, pela "tendência que se vinculava ao forte centro de irradiação do nacionalismo da época, atravessando a cultura e o cinema pelo binômio "desalienação-libertação nacional" e, por outro lado, pela "concepção que submetia o "nacional" a valores ditos universais, caracterizando uma postura "universalista-cosmopolitista".

Retomando o contexto de 1974 através da trajetória da empresa estatal de filmes, "só a partir de então que a Embrafilme, introduzindo de fato o sistema de coprodução, no qual assume o risco do investimento em projetos, e ampliando o volume das operações de distribuição, modelará sua mais ousada configuração enquanto intervenção estatal na atividade cinematográfica" (AMANCIO, 2007, p.177). A aprovação do Decreto-lei nº 6.281/1975 permitiria à empresa se consolidar nesta posição de espaço central de articulação das políticas públicas para o cinema no Brasil, haja vista o documento legal ter determinado a extinção do INC e ter a nomeado herdeira dos aportes financeiros daquele órgão.

Conforme Gatti (2008, p.29), naquele ano tem início um biênio que "pode ser considerado o período em que a distribuidora se estabeleceu de forma definitiva no mercado cinematográfico brasileiro". Subordinada à Superintendência de Comercialização (SUCOM) e comandada pelo cineasta e crítico Gustavo Dahl, a esta altura estava operando em escala nacional e lançava seus filmes nas principais cidades e capitais brasileiras. Em 1976, "considerado um ano excepcional, a Embrafilme passava a integrar o rol das grandes distribuidoras no mercado brasileiro" (Ibid., p.39). O sucesso de público de *Dona Flor e seus dois maridos*, lançado naquele ano e distribuído pela empresa, pode ser considerado o ponto alto de sua trajetória de comercialização de filmes brasileiros e de sua postura agressiva frente ao mercado.

Como explica o autor mencionado à cima

A maturidade empresarial e comercial da distribuidora começaria a ser sentida com o lançamento do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, produção de Luís Carlos Barreto.

O filme se transformou no maior sucesso de bilheteria da cinematografia brasileira ao alcançar mais de 11 milhões de espectadores durante sua carreira comercial, também responsável pela ampliação da rede de fiscalização das salas de cinema e pela criação da chamada Lei da Dobra. (...) Xica da Silva e Dona Flor perfizeram, ao longo de suas carreiras comerciais, mais de 15 milhões de espectadores, caracterizando-se como os primeiros blockbusters da história da distribuidora. Os outros filmes também ajudaram a habilitá-la como o principal instrumento de comercialização no período áureo do cinema brasileiro. Com esses filmes, a Embrafilme superou todos os recordes estabelecidos pelas empresas brasileiras, como a UCB, a Ipanema ou a Cinedistri. (Ibid., p.38)

Ainda em 1976, ocorreu a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine), instância reguladora subordinada diretamente ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). “Paralelamente ao equacionamento do problema da produção, a ação deflagrada pela classe cinematográfica junto à Embrafilme e ao Concine visava atingir o cerne mesmo da economia cinematográfica, voltando-se para a distribuição e exibição dos filmes” (AMANCIO, p.2007,p.178). Importantes ações neste sentido foram o aumento da reserva de mercado para o produto nacional, a anteriormente mencionada Lei da Dobra, o controle de bilheteria e o recolhimento compulsório de uma porcentagem da renda dos filmes estrangeiros para o financiamento de curtas-metragens, cuja exibição se tornou obrigatória.

A seguir, Amancio faz um balanço positivo do desempenho do cinema brasileiro na gestão Roberto Farias (1974/1979) e comenta a repercussão que a atuação da Embrafilme e do Concine vinham alcançando no cenário internacional:

Entre 1974 e 1979, a reserva de mercado evoluiu de 84 para 140 dias. Em 1977, a “Lei da Dobra” e o recolhimento compulsório de 5% da renda dos filmes estrangeiros para pagamento dos filmes de curta-metragem, tornando obrigatória sua exibição por uma resolução do Concine, vêm causar sobressaltos junto ao cinema estrangeiro. Essa resolução desencadeia a vinda ao Brasil do todo-poderoso Jack Valenti, presidente da Motion Pictures Association para entabular negociações que terminaram em ameaças de recurso à justiça. Armava-se um cerco à evasão de divisas, pelo controle de bilheteria (através da venda do ingresso padronizado) e pela obrigação de investimento no curta-metragem. Tudo isto detonou uma retaliação judicial, através de um número enorme de mandados de segurança. Mas a arrecadação aumentava, o mercado se desvendava; os filmes brasileiros começaram a ter um desempenho que demonstrava as potencialidades do mercado. Atuando no campo jurídico-administrativo os produtores/realizadores conseguem, por meio da Embrafilme, retomar um pouco do território cinematográfico ocupado pelo cinema estrangeiro, e entre 1974 e 1979 a venda de ingressos para filmes nacionais tem um incremento de 16%, e a de filmes estrangeiros, uma diminuição de 1,6%. A Embrafilme conduzia o processo, distribuindo nacionalmente curtas e longas-metragens. Sua distribuidora chegou a ser considerada a maior da América Latina, em determinado momento. (AMANCIO, p.2007,p.178).

A respeito desta ligação do cinema brasileiro com o estrangeiro, Bernardet (2009, p.21) defende que “não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro, se não tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro, importado quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos”. Desta forma, o crescimento do cinema brasileiro e a vinda de Jack Valenti ao país devem ser analisados tendo em vista o acirramento da crise no modelo de produção pautado nos grandes estúdios que se acirrou nos anos 1960 e 1970 e elevou a importância para Hollywood da receita proveniente do mercado externo.

Outro aspecto a se destacar da conjuntura do cinema hollywoodiano da época é que os novos *blockbusters* (à lá Steven Spielberg e George Lucas) não somente aplacariam a crise dos estúdios, como também ditariam uma tendência – tanto estética quanto mercadológica – que se mostra dominante até os dias atuais. Como explica Ribeiro (2016, p.118), estes são “filmes espetaculares, cheios de efeitos especiais, lançamentos em grande quantidade de salas e diversos lugares e países, apoiados em estratégias de marketing cada vez mais amplas” e ressalta que este é “um tipo de produção cinematográfica que ganhará gradativamente cada vez mais espaço em cinemas ao redor do mundo, inclusive no Brasil, ao longo das últimas quatro décadas”.

A seguir, Amancio (2007, p.180) resume as transformações ocorridas no contexto cinematográfico brasileiro da década de 1970:

O Estado encampou de modo direto as principais lutas do cinema brasileiro deflagradas nos anos 1970, período de experimentação das políticas propostas pela classe cinematográfica, através da construção de um canal legítimo de representação no interior das agências governamentais. Paralelamente, no circuito não dependente da Embrafilme, as películas de conteúdo erótico vão radicalizar seu discurso chegando ao sexo explícito. São Paulo conheceu sua “Boca do Lixo”, mais que uma produtora, uma associação lucrativa entre produtores e exibidores, principalmente no interior. A crise econômica instalada no país, no fim da década, será o elemento diluidor do crescimento da atividade, e os anos 1980 vão revelar a outra face da moeda: desmobilizado o projeto cultural do Estado, imerso principalmente nas dificuldades econômicas que se abatem sobre as sociedades periféricas ao grande capital, a atividade cinematográfica retroage sensivelmente, adequando-se a uma escala menor. O esfacelamento da identidade da classe cinematográfica no acompanhamento daquele processo demonstrou a falência de uma utopia de independência e apontou para diferentes opções de atuação.

## CAPÍTULO 4 - OS ESPECTADORES E OS VESTÍGIOS DA RECEPÇÃO

### 4.1 Meio Político – Técnicos de Censura e os pareceres sobre o filme *Dona Flor e seus dois maridos*

Os Técnicos de Censura exerciam a função pública de análise da produção cultural e da informação que circulava na sociedade, a fim de verificar se seu conteúdo obedecia às normas determinadas pelo Estado e aos preceitos morais que este defendia. Durante a década de 1970, esta função era exercida através de cargos alocados na Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinada à Polícia Federal (PF). No entanto, ao contrário do que muitos acreditam, a cultura censória não existiu apenas na forma institucionalizada verificada durante a ditadura civil-militar no Brasil. Esta cultura é capaz de se manifestar informalmente ou, até mesmo, inconscientemente – autocensura - em qualquer época e lugar do mundo.

Conforme Kushnir (2001, p.160),

O censor pode ser definido como o que pratica ato censório; o crítico – no sentido de quem encerra um julgamento -, o funcionário público encarregado da revisão e da censura de obras literárias, ou do exame crítico aos meios de comunicação de massa: jornais, rádio, TV etc. Esse ofício surgiu no Império Romano, onde a Função designava o encarregado da contagem populacional, como também pela vigilância ao cumprimento dos bons costumes. Nas sociedades modernas contemporâneas, adquiriu também uma leitura psicanalítica.

Na dinâmica do aparelho repressivo ditatorial, a censura funcionava como um mecanismo indispensável, prestando auxílio à rede de segurança e informação do Estado. As origens deste sistema institucionalizado de controle sobre a produção cultural e a informação no Brasil, remontam ao Estado Novo (1937-1945), de Getúlio Vargas. Com o golpe de 1964, a burocracia censória foi centralizada na esfera federal e, em 1972, a DCDP foi formalizada oficialmente. Para Stephanou (2004, p.22), a centralização em Brasília “foi fundamental para que o órgão censório passasse a ter uma atuação mais uniforme. Facilitou, também, para os produtores e distribuidores, que agora necessitavam de uma só liberação”.

Cercada de muita mistificação, a figura do censor acabou sendo identificada como símbolo do autoritarismo e do despreparo cultural. No entanto, é importante ressaltar que sua



atuação, bem como a da ditadura e de seus outros aparelhos repressivos, tinha adesão de boa parte da sociedade brasileira, e que muitas das discussões e decisões emanadas no ceio da DCDP refletiam os temores e os anseios da massa que apoiava o regime<sup>15</sup>. Dessa forma, Stephanou (2004, p.7) ressalta que “a censura é uma questão mais ampla, conceitual, social, política, cultural e permanente, e só pode ser estudada de forma abrangente”.

No mesmo sentido, Lucas (2014, p.205) reflete que

(...) Interditar uma cena de nudez ou de uso de entorpecentes era uma exigência da lei, independente dos pruridos morais do censor, assim como proceder a uma avaliação cuidadosa de filmes que contivessem cenas de violência e de guerra. Para além das leis censórias (regulamentadas e de amplo conhecimento), devemos considerar os censores como constituintes de uma determinada comunidade de espectadores cujos objetivos são distintos, por exemplo, daqueles presentes no trabalho da crítica especializada, dos realizadores, dos cinéfilos. Ou seja, compartilham uma mesma cultura – no duplo sentido que lhe confere Roger Chartier: o dos objetos, ações e produções definidos como culturais pela sociedade e os modos de vida – com setores da sociedade. E se estamos a falar da propagação de valores e modelos no tecido social por meio da educação cívica, os censores foram alvos e agentes deste movimento.

Kushnir (2004) expõe que os Técnicos de Censura foram se profissionalizando com o tempo e conquistaram uma posição na burocracia estatal que se fixou até mesmo para além do período de redemocratização. No pós-1964, havia nos quadros censórios do Estado brasileiro um pequeno número de censores – apenas 17 - para um grande volume de trabalho. No entanto, concursos públicos realizados em 1974, 1975, 1977, 1979, 1980 e 1985 deram à DCDP um total de 300 censores, distribuídos pelas Superintendências Regionais - SRs. Quando a Constituição de 1988 decretou o fim da censura subvencionada pelo Estado, esses profissionais foram deslocados para outras áreas da PF. E, por meio do lobby feito sobretudo por Solange Hernandez (ou Solange Tesourinha) - advogada e historiadora que dirigiu o órgão a partir de 1981 e representava a “linha dura” da censura - os censores que ainda existiam foram elevados ao cargo de Delegado, em 1998.

Ainda segundo Kushnir (Ibid., p.193), a carreira de Técnico de Censura era bastante atraente e reunia interessados dos mais diversos perfis. Faziam parte do quadro da DCDP

---

<sup>15</sup> No site Memória da Censura no Cinema Brasileiro é possível encontrar documentos em que membros da sociedade civil exigem maior rigor por parte da dos órgão censores. Em uma carta datada de 28 de fevereiro de 1977, por exemplo, o solicitante José Pereira chega a sugerir que o filme *Dona Flor e seus dois maridos* seja liberado apenas para o público masculino. Disponível em <http://memoriacinebr.com.br/PDF/0040023C06501.pdf>

membros do Exército e intelectuais convidados, bem como funcionários aprovados por concurso público - equiparados a policiais federais. Para admissão, estes últimos deviam cumprir com alguns pré-requisitos, entre eles a formação de nível superior nas áreas de ciências sociais, direito, filosofia, jornalismo, pedagogia ou psicologia. Como principais motivos para prestar o concurso, censores entrevistados pela autora declararam a “falta de emprego na área escolhida, somada a um trabalho de poucas horas e de “fundo cultural”, além da estabilidade de uma carreira federal com bons salários”.




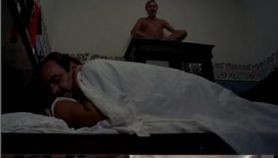

A principal função da DCDP era fornecer pareceres, ou “laudos técnicos”, a respeito do conteúdo de um determinado material. Em relação ao cinema, o processo para liberação da exibição de um filme era submetê-lo à vista dos Técnicos de Censura, que emitiam um parecer sobre seu conteúdo, a fim de embasar a decisão do Chefe do Serviço de Censura. O processo de liberação de *Dona Flor e seus dois maridos* durou de 21 de outubro de 1976, quando o pedido foi protocolado no órgão, até 11 de novembro do mesmo ano, quando foi emitido o Anexo que descrevia os cortes e modificações impostos às cópias do filme e dava validade ao Certificado de Censura. Durante este período, foram emitidos vários pareceres, resultantes da análise do conteúdo da obra por várias equipes de censores.

A respeito dos pareceres emitidos pelos Técnicos de Censura, Lucas (2014, p.200) observa que

Os pareceres dados aos filmes logo nos primeiros anos do novo governo pouco diferem daqueles de períodos anteriores e se caracterizam por certa “superficialidade” (...) De maneira geral, três vetores orientavam a avaliação dos filmes: a qualidade técnico-artística, daí as inúmeras referências à atuação dos atores e atrizes, fotografia, direção, movimentos de câmera, roteiro; a mensagem, pois se entendia que o filme teria uma função a cumprir, o que originou as classificações “positiva”, “negativa” ou “sem mensagem”; a adequação ao sistema de classificação etária (livre, 10, 14 ou 18 anos), classificação esta remanescente da Constituição de 1946. Ainda segundo esta Carta, cada certificado que todo filme deveria receber para exibição no cinema ou na televisão teria a validade de cinco anos. (...) No entanto, nos anos que se seguem os pareceres revelam diferenças. Primeiro, uma maior qualidade textual. Os textos tornam-se mais complexos, por vezes longos, apresentam detalhes sobre a filmografia de alguns diretores, adotam vocábulos próprios da crítica e da teoria cinematográficas. Muitos sequer utilizam os formulários da censura e, dessa forma, constroem documentos que apresentam argumentações e avaliações do filme em referência à cinematografia e ao momento social e histórico do Brasil (e, por vezes, mundial). Segundo, as razões da interdição são mais claras. Tal interpretação decorre do fato de que se identifica maior convergência entre as avaliações dos censores, mesmo que os pareceres sejam distintos (liberação/não liberação, classificação etária). Ou seja, o que olham e a forma como olham torna-se mais uniforme mesmo que, por vezes, os julgamentos fossem distintos.

A seguir, são apresentadas as principais considerações contidas em três dos pareceres resultantes da análise do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, cuja fonte é o site Memória da Censura no Cinema Brasileiro. Nestes documentos é possível verificar a presença dos vetores de avaliação citados pela autora a cima, bem como a complexidade da análise e a convergência de avaliações por ela observadas. Ao final do processo de análise do filme, os Técnicos de Censura recomendaram a seu superior que determinasse a alteração de cinco trechos da obra, antes de sua exibição ao público. Estas alterações recomendadas pelos censores se limitaram a enfocar representações da sexualidade, uma das facetas do comportamento humano objeto de vigilância pelos setores conservadores da sociedade.

**Figura 5 – Alterações recomendadas pelos censores**

	<p><b>Cena de aula de culinária</b></p> <p>CORTAR a primeira tomada, em meio plano geral, em que Vadinho realiza movimentos eróticos no traseiro de uma jovem.</p>
	<p><b>Cena de prática de sodomia</b></p> <p>CORTAR o início da tomada, deixando-a somente a partir do enquadramento dos rostos do casal.</p>
	<p><b>Cena das mulheres à janela</b></p> <p>SUPRIMIR da trilha sonora a palavra “cu” da fala: “O apelido dela é sublime cu”.</p>
	<p><b>Cena de Da. Flor copulando com Teodoro</b></p> <p>ESCURECER as tomadas que a compõem, de maneira à ação desenvolver-se na penúmbra.</p>
	<p><b>Cena entre Da. Flor e Vadinho</b></p> <p>ESCURECER as tomadas que a compõem, de maneira à ação desenvolver-se na penúmbra.</p>

Montagem da autora

Datando de 29 de outubro de 1976 e assinado pela Técnica de Censura Creusa Vieira Cabral, o primeiro parecer, mais brando, considera que Bruno Barreto foi fiel ao texto do famoso escritor Jorge Amado, “imprimindo-lhe um toque de romantismo”. Defende que, do modo como foram usados pelo diretor, os palavrões representam o “espírito irreverente do povo baiano e porque não dizer de todo o povo brasileiro”. Analisa que “a obra até certo ponto é de fundo moralista, pois as cenas de sexo se passam dentro do casamento, isento, porém de

mensagens que possam induzir aos maus costumes ou mesmo ferir aos nossos padrões de moralidade”, sendo Vadinho a “personificação do sentimental boêmio brasileiro”. E, finaliza, indicando a classificação de 18 anos, desde que seja realizado corte na cena do “coito anal” - referida mais tarde como “sodomia”.

Já o parecer que traz as conclusões referentes ao reexame da película, com data de 5 de novembro e assinatura de Yunko Akegava, demonstra maior rigidez. Neste documento, a interpretação do filme e do trabalho realizado por Bruno Barreto mudam sensivelmente, e se considera que “apesar de ser baseado em um livro de Jorge Amado, sua mensagem não é positiva”. Desta vez, considera-se que as cenas de cama e os nus parciais e de costas são suavizados “por certa comicidade” propositadamente, e que “o personagem Vadinho é retratado como um homem de procedimento não recomendável”. Os cinco cortes que seriam indicados no anexo já constam neste parecer, no entanto, nele há menor tolerância às expressões de baixo calão. Além de “cu”, expressão constante no anexo, o documento recomenda a retirada da trilha sonora também das incidências das expressões “puta”, “porra” e “chibiu”.

O terceiro parecer, de 8 de novembro e assinado pelo censor Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, fora realizado por uma equipe de quatro técnicos censores, trazendo referência a uma análise anterior realizada por outra equipe de três técnicos. O documento possui cinco páginas, nas quais há algumas considerações que teriam sido feitas “com o intuito de colaborar com essa Direção no sentido de encontrar-se uma decisão justa para o caso”. É apontado que deveriam ser lavados em conta o fato de o filme *Dona Flor e seus dois maridos* ser baseado na obra mais divulgada nacional e internacionalmente do consagrado escritor Jorge Amado, “a sobriedade da produção, o esmero técnico e a refinada sensibilidade estética com que foi realizado” e, portanto, a “grande possibilidade de colocação no mercado externo, até hoje encosta impermeável às investidas da cinematografia pátria”.

Interessante notar que, neste parecer, apesar de reconhecerem o valor cultural e mercadológico de Jorge Amado, os censores demonstraram manifesto desagrado com o suposto conteúdo de crítica social incluído pelo autor no livro *Dona Flor e seus dois maridos*. Enquanto isso, o trabalho de Bruno Barreto é enaltecido como “obra de arte”, que atende ao apelo do Ministro da Educação (Ney Braga) aos cineastas patricios de enxergarem na “obra de mérito

literário e cultural de autores nacionais, os caminhos que hão de libertar nosso cinema do marasmo corrosivo e deletério da 'chanchada erótica'".

Em um trecho mais incisivo deste parecer, Coriolano pondera

(...) quer parecer-me não seria razoável a Censura, órgão também pertencente ao Executivo, tratar uma obra cinematográfica de arte dentro dos mesmos rígidos critérios que devem nortear o exame de comédias obscenas e mal feitas, cuja única inspiração de seus realizadores é a cupidez inescrupulosa, socialmente danosa e culturalmente indesejável. Acresce ainda, Sr. Diretor, que enquanto o trabalho literário de Jorge Amado é eivado de cinismo, de uso excessivo de expressões de baixo calão e de crítica social, a criação artística de Bruno Barreto tem como tônicas o lirismo, as pinceladas românticas e a humanização dos personagens, o que colore, dá calentura, valoriza a obra daquele e atenua o conteúdo do filme, do ponto de vista de restrições censórias. (<http://memoriacinebr.com.br>, acessado em 01/06/2018)

Como mencionado anteriormente, ao final do processo de análise do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, os Técnicos de Censura recomendaram a seu superior que determinasse a alteração de cinco trechos da obra, com representações da sexualidade humana. Essas recomendações resultaram de discussões enfocando o adultério, os nus, os palavrões, as expressões de baixo calão e as “cenas de cama”. Também no que tange à moralidade, falou-se da boêmia de Vadinho, que ora fora considerado “a personificação do sentimental boêmio brasileiro” ora fora considerado “um homem de procedimento não recomendável”. E, a respeito do conteúdo do filme, este ora fora considerado isento de “mensagens que possam induzir aos maus costumes ou mesmo ferir aos nossos padrões de moralidade” ora fora considerado de “mensagem não positiva”.

Este enfoque nas questões relacionada à moral e aos bons costumes refletia o objetivo de estabelecimento da ordem em todas as esferas da sociedade, que serviu como uma das justificativas apresentadas pelos militares para tomarem o poder do país em 1964. Para Silva (2001), o objetivo de reorganização da sociedade pelos militares resultava da influência da doutrina militar propagada no interior das Forças Armadas, sobretudo pela Escola Superior de Guerra (ESG). Isto porque a escola, criada em 1948 – pelo Estado Maior das Forças Armadas (EMFA) e por sugestão de uma missão militar norte-americana – tinha como objetivo “formar elites civis e militares, dotando-as da capacidade de planejar e executar uma política global voltada para a consecução dos objetivos de segurança e desenvolvimento, e, portanto, preparando-as para dirigir o país” (Ibid., p.173).

A autora aponta que os planejamentos para todos os campos da atividade nacional tinham suas diretrizes definidas no documento da Política Nacional e, teoricamente, tinham como meios disponíveis para sua execução um conjunto de forças disponíveis na Nação, como o Poder Nacional. Para fins didáticos, a ESG dividiu o Poder Nacional em quatro poderes componentes, entre eles o Poder Psicossocial ou Expressão Psicossocial: “poder “que se expressa através de fatores e fenômenos preponderantemente psicológicos e sociais”, relacionados ao homem e ao contexto social” (Ibid., p.184). Já o Poder Psicossocial, por sua vez, tinha como um de seus poderes componentes o Poder da Moral Nacional.

A seguir, ela explica o que seriam o Poder Psicossocial e o Poder da Moral Nacional:

A Expressão Psicossocial do Poder Nacional (...) congrega fenômenos de natureza predominantemente psicossocial. Para a ESG, na aplicação deste poder o homem é, a um só tempo, instrumento e fim do poder. O meio ambiente é considerado potencial influenciador da cultura e da qualidade de vida da sociedade. Já as instituições sociais, por ser o locus das tradições, costumes, padrões de comportamento, valores culturais, convenções sociais, etc., representam importante papel regulador das relações sociais que estruturam a vida da Nação. (...) o Poder do Moral Nacional: segundo a ESG, o moral elevado, caracterizado pela presença, na população, de manifestações de coragem, iniciativa, tenacidade, bom humor, disciplina, confiança no êxito, etc., é fonte de integração e coesão sociais, enquanto que o baixo, que se manifesta na agressividade, indisciplina, disseminação “de boatos e comentários deprimente ou subversivos”, etc., potencializa os riscos de desorganização social, sendo fonte de desagregação social. (Ibid., p. 185-186)

No entanto, apesar do esforço do regime militar de desenvolver, propagar e impor sua moral, este não conseguiria evitar que as transformações pelas quais vinha passando o mundo ocidental na época, sobretudo na esfera da sexualidade, encontrassem eco na dinâmica da sociedade brasileira. Como lembra Silva (2016, p.5), paralelamente ao conservadorismo defendido pelos militares e pelos simpatizantes do regime, influenciavam o comportamento de grande parte dos jovens brasileiros “a descrença nos ideais revolucionários, nas instituições, a liberalização sexual, mudanças nos códigos de vestuário, forjando o chamado estilo unissex, o uso de drogas e o surgimento da pílula anticoncepcional, desconectando o sexo da reprodução”.

Diante desta impossibilidade de estabelecer um controle total sobre o comportamento e o imaginário social, o regime e seus aparelhos repressivos - entre esses a censura - irão atuar da forma que Kushinir (2001) chamou “camaleônica”. Essa atuação pressupunha uma adaptação às circunstâncias, optando-se muitas vezes pela relativização e pela parcialidade no emprego do rigor. Neste sentido Lucas (2014, p.192) aponta, citando Leme (2013), que os filmes *E agora*

*José? Tortura do sexo* (Ody Fraga, 1980) e *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982) tinham enredos semelhantes, mas tiveram tratamento distinto pela censura: “o filme de Ody Fraga foi liberado sem cortes enquanto o outro teve um longo percurso pela censura”.

Diante disto, a determinação apenas de cortes pontuais no filme *Dona Flor e seus dois maridos*, transparece a opção dos censores de focar em trechos da obra que apresentassem grave deturpação da moralidade hegemônica vigente, como as cenas de simulação de sexo e os palavrões. Talvez pela possibilidade de que a obra bem representasse o produto cinematográfico brasileiro tanto no país quanto no exterior, suas tesouras se mantiveram afastadas de cortes significativos que descaracterizassem a estrutura dela. Muitas outras obras não teriam a mesma sorte e seriam exibidas de forma quase indecodificável ao espectador, alimentando assim a fama de má-qualidade do produto fílmico nacional.

Ao reconhecer as potencialidades comerciais do longa e poupá-lo da descaracterização, os Técnicos de Censura demonstravam conhecimento da dimensão deste novo projeto do roteirista, fotógrafo e produtor Luiz Carlos Barreto. Considerado por muitos um dos mais influentes profissionais de cinema no país, antes de produzir *Dona Flor*, em 1976, Barreto já havia marcado a história da cinematografia brasileira com a participação no roteiro de *O assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962), com a fotografia de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e com a produção de clássicos do Cinema Novo, como *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967). Naquele ano, 1976, também começava a encaminhar a produção de outro que viria a ser um sucesso de bilheteria protagonizado pela atriz Sônia Braga: *A dama do loteação* (Neville de Almeida, 1978) (IMDB, 2018).

Além desta notória capacidade de alavancar projetos demonstrada por Barreto, provavelmente contribuiu para que a censura fosse “branda” na análise do conteúdo de sua nova produção o fato de o Estado, por meio da Embrafilme, já ter realizado um grande investimento nela. “Fosse pela afinidade de Luiz Carlos Barreto com Roberto Farias e Gustavo Dahl, ou pela “certeza de sucesso” acreditada por todos, “*Dona Flor...*” recebeu apoio descomunal por parte da Embrafilme” (ROSA, 2016, p.70). Conforme mencionado anteriormente, este apoio se deu na distribuição e foi fundamental para que o longa-metragem alcançasse os resultados comerciais esperados. Tal apoio decorreu, em grande medida, da capacidade de Barreto de se

adaptar às mudanças pelas quais vinha passando o cinema na década de 1970 e abraçar a causa da conquista do mercado.

A seguir, Ribeiro (2016, p.100) contextualiza a situação

Enquanto as relações pessoais marcavam a Boca e seus produtores negociavam diretamente com exibidores a comercialização de suas pornochanchadas no circuito de salas paulistas para poderem sobreviver, na “nova” Embrafilme, surgida a partir da gestão de Roberto Farias, o “compadrismo” também se tornará uma prática cada vez mais corriqueira e presente, ultrapassando os limites estatais e chegando a nomes fortes ligados ao Cinema Novo. Nomes estes inicialmente preteridos no momento de criação do INC e da Embrafilme, devido ao viés mais universalista que estes órgãos possuíam em suas origens, mas que ganharam força e poder quando a ditadura civil militar decide dar um tom mais nacionalista e mercadológico ao cinema brasileiro a partir de meados dos anos 1970. Com sede e foro legal instituídos por lei no Rio de Janeiro, embora a capital federal do País fosse Brasília desde 1960, a Embrafilme acabará agrupando em seus quadros, de maneira oficial ou não, durante a segunda metade dos anos 1970, a chamada nata do Cinema Novo, oriunda dos anos 1960. Enquanto Roberto Farias se tornará diretor geral da empresa e o também cineasta Gustavo Dahl será o principal executivo da influente Superintendência de Comercialização (Sucom), outros realizadores do período como Carlos Diegues, Luiz Carlos Barreto, Zelito Viana, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, entre outros manterão relações cada vez mais estreitas com a estatal cinematográfica no período.

Gomes (2018) explica que a postura mercadológica, mencionada à cima, e a expansão pela qual passou a produção foram reflexo do processo de industrialização da produção cultural brasileira ocorrida entre meados dos anos 1970 e fins dos anos 1980. Neste contexto, o projeto de *Dona Flor e seus dois maridos* e o sucesso de público que alcançou, alimentaram ainda mais a discussão “sobre os rumos que o cinema brasileiro deveria tomar a partir dali” (Ibid., p.232). Isto porque, o enorme orçamento do filme, sua grandiosa campanha de divulgação e seu elenco de estrelas, demonstravam “além do elevado investimento feito por Barreto, um recado dirigido ao cenário cinematográfico sobre uma nova maneira de realizar cinema” (Ibid., p.243).

Apesar da postura mais nacionalista defendida por Luiz Carlos Barreto na década de 1960, este recado ía ao encontro de uma postura industrialista, que visava a conquista do mercado pelo produto nacional de forma viável e autossustentável, ao invés de manter o cinema brasileiro afastado de uma estrutura industrial. Em relação à narrativa de *Dona Flor e seus dois maridos*, a autora afirma que “a pró-comunicação com os espectadores, realizada através de uma narrativa acessível, foi quase uma conciliação entre o espetáculo que se propõe artístico e a necessidade de vencer a resistência do público com o cinema brasileiro” (Ibid, p.242). Também chega a afirmar que “os caminhos tomados por uma fatia do cinema brasileiro



contemporâneo têm flertado com o modelo de produção de Dona Flor, particularmente as comédias populares. Não por acaso, estas, tal qual o filme de Barreto, vêm alcançando as principais bilheterias do país” (Ibid, p.144).

Resta ainda lembrar que os observadores do cinema da década de 1970, entre eles o experiente produtor Luiz Carlos Barreto e os Técnicos de Censura da DCDP, podiam identificar no período a tendência das grandes produções dominarem o mercado cinematográfico internacional, conferindo à *Dona Flor e seus dois maridos* a vantagem competitiva de estar na “vanguarda” desta tendência no âmbito do mercado brasileiro. Interessante notar que o filme produzido por Barreto foi lançado em 1976, ano situado entre os lançamentos de *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975) e *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977), filmes que inauguraram a tendência das grandes produções.

**Figura 6 – Certificado de censura do filme *Dona Flor e seus dois maridos***

fonte: ANOP

REDEBEMOS 48 CERTIFICADOS

11/11/76

ELETROFILMES LTDA.

91-324

• DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS •

35 mm

IMPROPRIO PARA MENORES DE 18 ANOS (DEZOITO ANOS)

PRODUTORA: ELETROFILMES LTDA. BARRETO LTDA. BRASIL

BOA QUALIDADE LIVRE E EXPORTAÇÃO

09 NOVEMBRO 81

08 NOVEMBRO 76

Quatro de página

Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988

• DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS •

COM CORTES

08 NOVEMBRO 76

IMPROPRIO PARA MENORES DE 18 (DEZOITO) ANOS.

C/CORTES: ESTE CERTIFICADO SÓ TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO SEU ANEXO. BOA QUALIDADE E LIVRE PARA EXPORTAÇÃO.

09 NOVEMBRO 76

UPB:

#### 4.2 Meio Cultural - Domingos Demasi e Vilmar Rodrigues da revista *MAD* e a paródia “*Dona Frouxa e seus dois maridos*”

Domingos Demasi foi um dos principais colaboradores da edição nacional da revista em quadrinhos humorística *MAD* e o encarregado de escrever o texto da paródia do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, no início de 1977. Em toda a sua carreira, ele trabalhou em diversas funções nos campos editorial e audiovisual, como tradutor, editor e roteirista. No final dos anos 1960, foi um dos primeiros a traduzir super-heróis da Marvel no Brasil. Mais tarde, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, participou do comando dos quadrinhos da editora RGE. Durante este período, Demasi também escreveu roteiros de filmes de sucesso do grupo humorístico os Trapalhões, como *O Trapalhão nas minas do rei Salomão* (1977) (Guia dos Quadrinhos, 2018).

Vilmar Rodrigues foi outro colaborador frequente da revista e o encarregado de criar os desenhos da paródia “*Dona Frouxa e seus dois maridos*”. Rodrigues começou a produzir tiras de desenhos para publicações em 1956, quando trabalhou no jornal carioca *Última Hora*. Além da parceria com Demasi, o artista também ilustrou textos de Carlos Eduardo Novaes, outro importante escritor da *MAD* brasileira. Teve passagem também pelo jornal humorístico *O Pasquim* e pela revista *Pif-Paf*.

O início da colaboração de artistas brasileiros como Domingos Demasi e Vilmar Rodrigues à *MAD* se insere em um momento em que a publicação estava pressionada a incluir conteúdo nacional em suas edições. Santos e Vergueiro (2015, p.185) explicam que ela é “uma das mais populares revistas de humor gráfico e quadrinhos do mundo” e que “seu modelo de humor gerou muitos seguidores, com versões da revista sendo publicadas em várias partes do mundo”. A versão brasileira da revista chegou às bancas em julho de 1974 e inicialmente concentrava apenas traduções do material original dos Estados Unidos. No entanto, devido à falta de material original para cobrir a periodicidade mensal da edição brasileira – a *MAD* americana saía apenas 8 vezes ao ano - “artistas brasileiros de diversas partes do país passaram a colaborar com a versão nacional da *MAD* a partir do número 16, editado pela Vecchi em 1975” (Ibid., p.188).

A partir deste momento, a colaboração de artistas locais à edição brasileira da revista - com materiais como capas, textos, ilustrações, cartuns, histórias em quadrinhos, paródias e sátiras - naturalmente faria os temas das matérias serem impregnados com elementos da vida nacional. Ainda segundo os autores citados, “aos poucos a edição brasileira foi se abrindo para os artistas do país, que passaram a focar temas locais e inseriram na publicação um viés bastante particular, espelhando o viés nativo, o senso de humor e valores brasileiros, bem como a cultura verde-amarela” (Ibid., p.185). É nesse contexto, de consolidação da produção humorística nacional na *MAD* brasileira, que Domingos Demasi e Vilmar Rodrigues realizariam a primeira paródia de filme brasileiro publicada no país pela revista norte-americana.

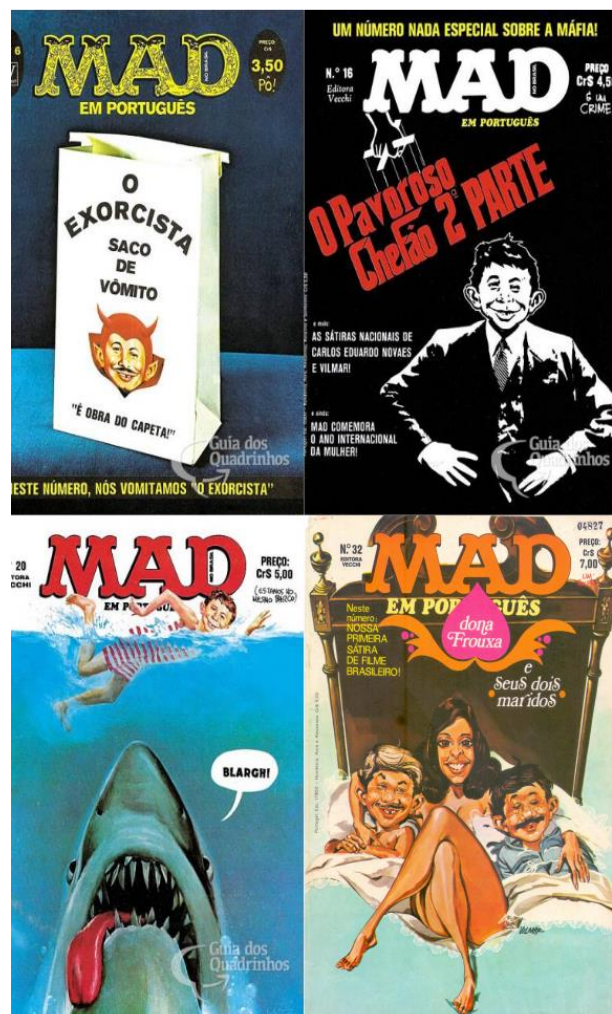
Neste momento, cabe um adendo em relação ao conceito de paródia e às estratégias argumentativas utilizadas pela revista *MAD* para produzir humor e atrair seus leitores. Em relação ao conceito de paródia, Almeida e Lucas (2014, p.2) a definem como “uma figura de linguagem que buscará atribuir um efeito cômico ao texto inicial ao qual ela se refere, fazendo uso da intertextualidade em seu processo e na construção de significado de seu material”. Essa intertextualidade também é apontada por Machado (2012, p.29) que, por sua vez, define a paródia como “um texto centrado no *déjà vu/déjà entendu/déjà lu* ou no “*já visto/ já escutado/já lido*”. É um texto refeito sobre um outro, graças a um outro”.

Em relação às estratégias argumentativas, pode-se afirmar que a depreciação e a falácia eram bastante executadas pelos humoristas da revista *MAD*. Carmelino explica que a depreciação mobiliza a ironia ao desqualificar para sugerir o contrário e afirma que “tal procedimento só pode ser compreendido quando se leva em conta o fato de que se está diante de um discurso humorístico, a partir do qual é possível dizer certas coisas e proceder de certa forma que fora dele seria impraticável” (2014, p.1437). E, juntamente à Ferreira (2017, p.103), a mesma autora explica “que falácia é um tipo de argumento que apenas simula a veracidade de um fato, acontecimento ou opinião” e defende que “os oradores da *MAD* fazem uso de sofismas, propagam falsos axiomas, simulam ignorância de uma questão, dirigem o auditório para observações inexatas, criam falsas causas, estabelecem analogias disparatadas com um objetivo único: gerar riso”.

Retomando a questão das paródias de filmes publicadas na revista humorística *MAD*,

pode-se afirmar que estas também foram “abrasileiradas” com o tempo. Depois de filmes hollywoodianos de sucesso, como *O Exorcista*, *O Poderoso Chefão parte 2* e *Tubarão*, terem ganhado destaque nas capas das edições da publicação, o cinema nacional foi lembrado pela primeira vez na ocasião do sucesso que *Dona Flor e seus dois maridos* vinha fazendo nos cinemas. Desta forma, o filme estampou a capa da *MAD* n° 32, de fevereiro de 1977, na qual está incluída a paródia “*Dona Frouxa e seus dois maridos*”, com texto assinado por Domingos Demasi e desenhos assinados por Vilmar Rodrigues.

**Figura 7 – Sucessos de bilheteria na capa da *MAD* Brasil**



Fonte: Site Guia dos Quadrinhos

Na primeira das seis páginas da paródia, consta o texto transcrito a seguir:

O cinema brasileiro sempre enfrentou um triste problema... a falta de público! Os únicos filmes que dão bilheterias são as grosseiras e imundas pornochanchadas. Mas

o problema é que o Governo não dá financiamento oficial às pornochanchadas... somente aos filmes que sejam extraídos de obras literárias, o que por sua vez não dá bilheteria! Deve ter sido por causa disso que lançaram este filme, que une as duas coisas... ou seja, um filme extraído de um famoso romance brasileiro, mas com todas as características de uma pornochanchada: palavrão, mulher pelada, adultério e outras que nem é bom falar! E, a julgar pelo sucesso que o filme vem obtendo, logo outros produtores espertalhões utilizarão o mesmo recurso! Mas, por enquanto, vamos nos contentar com este...

Com este texto, Demasi não somente visou situar o leitor a respeito do conteúdo de *Dona Flor e seus dois maridos*, como também opinou a respeito do projeto do qual o filme resultou e sua importância para o cinema brasileiro. Conforme se depreende de suas palavras, em relação ao conteúdo, o filme uniria as características de uma obra literária e as características de uma pornochanchada. Em relação ao projeto do qual o filme resultou, este seria unicamente oportunista, visando explorar a simpatia do Estado aos filmes extraídos de obras literárias e o apelo que as pornochanchadas exerciam junto ao público. E, em relação à importância do projeto para o cinema brasileiro, esta seria mínima, já que o projeto não teria passado de um recurso “caça-níquel” oportunista.

Ao realizar tais colocações, o escritor dialogava com outros observadores do cinema brasileiro que em seus escritos críticos buscavam compreender os reais impactos que a produção de *Dona Flor e seus dois maridos* e seu sucesso de bilheteria causariam na produção cinematográfica nacional. Conforme Gomes, “o filme, campeão de bilheteria, dividiu opiniões e gerou uma série de comentários sobre os rumos que o cinema brasileiro deveria tomar a partir dali” (2018, p.231). A autora observa também que “filmes polêmicos trazem consigo um conjunto de resíduos de experiências, facilitando o trabalho do pesquisador, que irá dispor de um rico material para examinar a recepção da obra” (Ibid., p.236).

Rogério Menezes, do Jornal *À tarde*, desenvolveu a questão da seguinte forma

Mais importante do que analisar isoladamente o filme de Barreto é discutir toda uma série de comentários que o filme gerou e os questionáveis efeitos positivos do filme em relação ao cinema nacional. A reação das pessoas ao filme foi das mais variadas. A posição dos críticos também. André Setaro, na Tribuna da Bahia, chamou Dona Flor de “telenovela de 1984”. Inimá Simões, do Movimento, questionou a participação musical de Chico Buarque num filme desses. Em compensação, Jairo Arco e Flexa, de Veja, elogiou-o profundamente. Em termos de público, as opiniões variaram muito: “Uma pornochanchada bem-feita”. “Mais um filme comercial”. “Um abacaxi enrolado em papel de presente”. “A melhor coisa que o cinema brasileiro já fez”. “Não pensei que o cinema nacional fosse capaz de fazer um filme assim”. “Ah, esse é o filme nacional que a gente não se arrepende de ter assistido”. O que se constata muito, nessas opiniões, é um radicalismo exagerado; ou se gosta ou se odeia. Talvez

o certo fosse meter a coluna do meio, pois *Dona Flor* trouxe vantagens e desvantagens para o cinema brasileiro. *Dona Flor* é um filme extremamente contraditório. (GOMES, 2018, p. 247)

Como se percebe, Domingos Demasi não seria o único a minimizar a relevância do sucesso de *Dona Flor e seus dois maridos* para o cinema brasileiro ao compará-lo a uma pornochanchada, produção erótica considerada apelativa e oportunista – Vilmar Rodrigues até mesmo incluiu no trecho do desenho da paródia referente ao enterro do personagem Vadinho/Vadio a seguinte inscrição: “Aqui jaz a pornochanchada”. Os filmes assim enquadrados, apesar de gozarem expressiva receptividade nos cinemas, sofriam ataques violentos de boa parte da imprensa e da opinião pública, que denunciavam tanto a pobreza estética da maioria das produções deste “tipo” quanto a imoralidade de seu conteúdo. Isto ocorria devido sobretudo a muitas das representações presentes nas pornochanchadas não agradarem aos espectadores “de gosto mais refinado” e aos defensores da moral e dos bons costumes.

Segundo Abreu (2006), eram classificadas “pornochanchadas” os filmes que se serviam de “um erotismo implícito na exibição da nudez feminina e na insinuação do sexo, de títulos com duplo sentido – que ofereciam mais do que tinham para dar -, de situações com peripécias amorosas, piadas cheias de malícia e gags atualizadas da tradição circense”. Sua produção, que se desenvolvia nos polos cinematográficos do Beco da Fome (Rio de Janeiro) e da Boca do Lixo (São Paulo) e à margem da estrutura disponibilizada pela Embrafilme, era impulsionada, sobretudo, pela demanda dos exibidores. Estes, por sua vez, enxergavam nas pornochanchadas uma boa alternativa para cumprir a cota de tela dos filmes nacionais determinada pela Embrafilme, já que os produtos culturais tidos como “eróticos” tinham apelo de público por constituírem uma forte tendência do mercado da época.

Na contextualização do autor (Ibid., p.167-170):

As pornochanchadas – rótulo que abriga os filmes produzidos na década de 1970 que apontavam para a exploração do erotismo, um certo questionamento dos costumes na esfera da sexualidade e a incorporação de novas tendências de comportamento – combinavam a influência dos filmes italianos em episódios (que juntavam humor, ironia e malícia em histórias curtas), a tematização dos “dilemas do dar e do comer” que se insinuava nos filmes brasileiros da década de 60 (e em seus títulos apelativos), e a atualização da comédia carioca popular urbana – a chanchada. (...) A nomeação, certamente elitista, contém algo de pejorativo, procurando aparentar a comédia erótica dos anos 70 com a chanchada dos anos 40 e 50, no sentido de serem filmes sem valor

artístico, mal realizados e vulgares. Agregar a palavra “pornô” a chanchada, contudo, não se traduz diretamente por acrescentar pornografia, no sentido transgressivo. Se a chanchada continha-se numa certa ingenuidade maliciosa, a pornochanchada introduz intenções explícitas, mas ambas não deixam de ser crônicas de costumes. (...) O terreno fértil encontrado para o gênero no Brasil dos anos 1970 pode ter uma explicação pelo viés mercadológico: a pornochanchada como um esforço de substituição de importações, um dos objetivos da política econômica do período. A imitação e consequente aclimação da comédia erótica italiana seria uma maneira de facilitar a penetração de filmes brasileiros no mercado, de cooptar o exibidor – tradicionalmente a serviço do cinema importado. A pornochanchada, como produto comercial, romperia um suposto preconceito em relação ao cinema brasileiro, colocando-o como alternativa ao cinema estrangeiro para o consumidor popular.

No universo dessas comédias eróticas, que atuavam na “tematização da ‘revolução sexual’ à brasileira, tecendo tramas que se prendiam às paqueras, às conquistas amorosas, ao adultério, aos dilemas da iniciação sexual” (ABREU, 2002, p.168), também era constante a presença de três figuras que se identificam com os personagens do triângulo Vadinho-Flor-Teodoro: o machão conquistador sedutor, a esposa insatisfeita, e o marido pouco atuante. Inclusive, segundo Simões (1981), o filme que consolida a tendência de produções eróticas é *A viúva virgem* (Pedro Carlos Rovai, 1972) que também tem como mote da trama a interferência do fantasma do falecido marido no relacionamento sexual da viúva com um novo companheiro.

**Figura 8 – Frames de *A viúva virgem* e *Dona Flor e seus dois maridos***



Montagem da autora.

Dessa forma, apesar de participar da crítica à pornochanchada e de se esforçar para enquadrar *Dona Flor e seus dois maridos* no rol dos produtos cinematográficos populares diferenciados, Luiz Carlos Barreto não conseguiria evitar que sua produção fosse considerada “uma pornochanchada bem-feita” por alguns críticos mais distantes de seu campo de influência,

como Domingos Demasi e Vilmar Rodrigues. Isso por que o humor e o erotismo são características que, inegavelmente, funcionam como base da construção da atmosfera do filme, aproximando seu perfil ao daquelas comédias eróticas. O humor no filme decorre principalmente das falas e ações de Vadinho, que personifica a figura carismática do “malandro” brasileiro. Já o erotismo – escancarado nos momentos de nudez parcial e de sexo simulado – emana de toda a obra, haja vista essa tendência do comportamento humano constituir a própria origem dos conflitos que a protagonista Dona Flor vivencia na trama.

### Figura 9 – Frames representativos de irreverência, erotismo e viuvez



Fonte: *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976). Montagem da autora.

Na paródia, propriamente dita, este conflito é vivido por Dona Frouxa, dividida entre seus dois maridos Tenhadó e Vadio – trocadilhos com os nomes dos personagens Teodoro e Vadinho. O texto inicia com chacotas relacionadas à morte do malandro e a supostas características negativas da Bahia, como a criminalidade e a comida ruim: “- Morreu de que? Facada? Pior? Então foi acarajé?”. Em seguida, é explicado que Vadio morreria por causas decorrentes de seus hábitos boêmios: “- O padre já chegou? - Com o Vadio não tem essa, quem vai encomendar o corpo dele é o rei momo, mesmo!”.

O traço dos desenhos, que sobretudo se dedicam a resumir o roteiro do filme, é fino e preto. Os personagens que existem em *Dona Flor e seus dois maridos*, tem suas características físicas e comportamentais exageradas na paródia “*Dona Flor e seus dois maridos*”, como é o caso de Teodoro/Tenhadó, que é retratado colando etiquetas com seu nome na casa inteira – referência à cena do filme na qual ele prega a organização do lar. Vadinho/Vadio, por sua vez, aperta as nádegas de uma mulher mesmo deitado dentro do caixão em seu próprio velório. Nos desenhos há também a presença de personagens estereotipados, visando o enriquecimento do universo cômico da paródia, como as “mulheres boazudas”, as “velhas fofoqueiras” e os “velhos tarados”.



Na parte do velório, fica explicado também que Frouxa conhecia e tolerava as traições do falecido marido: “- D. Frouxa, tem certeza que o Vadio tá mesmo morto? Mas, ele tá me bolinando! - Bolinando você? Então tá morto mesmo!”. E que ele dava muito desgosto a esposa: “- Tadinha, mais um desgosto que o canalha dá pra pobrezinha! - Esse foi o pior de todos, morrer assim, sem avisar... - Se fosse comigo, eu também estava chorando, mesmo sendo ele um cafajeste! A coitada da D. Frouxa ia fazer uma moqueca de siri-mole pro sem-vergonha e o pilantra foi bater as botas antes do almoço!”.

Em seguida, assim como no filme, são mostrados alguns outros desapontamentos que Vadinho causava à Flor. Como largar a mulher na noite de núpcias para ir a um bordel: “- Mas, Vadio, é a nossa noite de núpcias! Aonde é que você vai? - Tenho um compromisso Frouxa! - Às duas da madrugada? - A que horas você quer que um bordel funcione?”; bolinar uma de suas alunas de culinária em sua presença: “- Seu Vadio... Não faça isso... A D. Frouxa pode ver... - Deixa comigo! Ela é muito ingênua! Nem vai reparar que eu tô tirando o maior sarro! - Não é isso! O grilo é que você afanou ali no prato! A D. Frouxa não suporta essas coisas!”; ser preguiçoso: “- Esse cara é fogo! Olha só a pose! Já tá aí a manhã inteira! - O coitado deve estar cansado! - Cansado? Ele não tá fazendo nada!”; e também trapaceiro: “- Mas seu Vadio! Não se pode pegar dinheiro dos outros para gastar em extravagâncias! - Não? E o que me diz dos produtores deste filme?” – do filme *Dona Flor e seus dois maridos*.

Como se depreende desta fala à cima, há também na sátira a presença de críticas explícitas ao estilo de Bruno Barreto e também à suposta ganância exacerbada do diretor, que teria subjugado muitas de suas escolhas estéticas a motivações comerciais paralelas ao filme. Vilmar Rodrigues, inclusive, estampou a frase de *merchandising* “Beba Coca-cola” na camiseta de um personagem de coveiro que participa do enterro de Vadio – e da pornochanchada.

Em um dos trechos: “- Cansado? Ele não tá fazendo nada! - Como nada? Ele tá aí vigiando o Bruno Barreto, para evitar que ele enfie novamente a câmera pela janela da casa pra filmar a D. Frouxa lá dentro!”. Já em outro trecho: (Bruno Barreto para Murilo Salles) “- Agora, você pega a câmera e dá um close nessa frigideira com siri, pimentões, leite de coco e dendê, enquanto a D. Frouxa vai falando a receita... Vai dar o que falar. - Acha que vamos ganhar algum prêmio com isto? - Não, mas pelo menos pode dar pra descolar uma bocada quando estiverem filmando os comerciais da ‘margarina D. Frouxa!’”. Realmente, como comprova a

imagem a seguir, foi lançada no mercado uma margarina chamada “Flor”, com marketing atrelado à imagem da atriz Sônia Braga.

Figura 10 – Propaganda da margarina Flor

Revista MAIS, Dezembro de 76

## Margarina Flor e seus dois maridos forno e fogão.

Num antigo sobrado de uma velha rua de Salvador vive Dona Flor, artista de culinária. Em certas horas do dia, quem passa pela sua porta pode sentir o aroma que vem da cozinha da casa e chega, ainda intenso, à calçada.

Muitos transeuntes retardam o passo, respiram fundo e partem sonhando com os pratos da afamada cozinheira.

Mas alguns passantes vão mais além: Transportam-se em pensamento à cozinha de Dona Flor, como que flutuando no rastro deste cheiro inebriante.

E deparam com uma cena deliciosa: Legumes, ovos frescos, comes saborosas sobre a mesa. Uma farofa recebendo os últimos retoques. Um refogado chegando ao ponto na chapa. Empadinhas ganhando cor no forno.

Não pode haver dúvida, esta é a cozinha de Dona Flor: em meio a outros quitutes e iguarias, ao lado de um pilão e uma colher de pau, está escrito: Flor. É o nome da margarina que ela usa.

Que se confunde com o seu próprio nome, porque está sempre marcando presença na comida que ela prepara.

Porque é saborosa, consistente, saudável e econômica.

Mas a margarina Flor não é privilégio da mestra-banana.

Nem as delícias de Dona Flor são segredos que ela guarda para si.

Aqui vai uma receita que leva a assinatura das duas. No fundo, é uma assinatura só.



**COBERTURA DE COCO:**  
3/4 de xícara de açúcar  
1/4 de xícara de óvulo quente  
2 canas batidas em neve firme  
Coco ralado

**MODO DE PREPARAR:**  
Bata a MARGARINA FLOR. Acrescente o açúcar, batendo bem. Peneire a farinha com o fermento e o sal.

minutos. Retire da forma e deixe esfriar. Para a cobertura, misture numa panela o açúcar e a água. Aqueça, mexendo para dissolver o açúcar. Ferva sem mexer, até que jogando um pouco da calda em água fria, ela forme uma bola mole que mantenha a sua forma. Aos poucos, jogue a calda sobre as claras em neve, batendo sempre, até que tenha consistência de espalhar. Cubra o

**Margarina Flor**

**Bolo de Coco Dona Flor**  
INGREDIENTES:  
250 gramas de MARGARINA FLOR  
2 xícaras de açúcar  
3 xícaras de farinha de trigo

Fonte: Acervo da Cinemateca do MAM

Por fim, Dona Frouxa engata noivado e casamento com Tenhadó, sujeito que se mostra antiquado, enfadonho, metódico e péssimo amante, levando a heroína a buscar consolo no fantasma de Vadio: “- Vadio, você aqui! - Por que a surpresa? Foi você que me chamou! - Sim... Mas o tenha dó pode se chatear! - Não se preocupe, só você pode me ver! - Não é isso... É que você está deitado do lado dele da cama!”; e decidir manter a companhia do fantasma, já que sua presença se torna parte da rotina com o novo marido: “- Frouxa... Tô sumindo... O que foi que você fez? - Não... Não pode ser... logo agora... - Sim, logo agora que agente ía transar... - Não estou me referindo a isso... você não pode desaparecer logo agora que o Tenhadó botou uma etiqueta com seu nome na nossa cama!”.

Em um dos trechos, há referência à participação dos atores Sônia Braga e José Wilker em mais um produto audiovisual baseado em um livro do escritor Jorge Amado: “- Oh, Vadio... Que bom se fosse sempre assim... Nós dois juntinhos... - Vai ser difícil! Depois de “Cabidela, Cravo e Gamela”, e do “D. Frouxa”, não vão mais pegar a gente pra interpretar outro livro do Jorge Amado”. Por meio desta referência, Domingos Demasi aponta a estratégia de marketing dos Barreto de convidar para o elenco do filme *Dona Flor e seus dois maridos* atores que haviam atuado na novela Gabriela, outra adaptação da obra do famoso escritor baiano, com grande audiência do público da TV Globo. Também aborda de certa forma, em consonância com seu texto introdutório à paródia, o valor que o cinema reconhecia em determinadas obras de escritores brasileiros consagrados.

Conforme afirma Reimão, Andrade e Carvalho (2006), esse reconhecimento demonstrava o permanente diálogo entre o cinema e diversos segmentos da produção cultural brasileira. Em um panorama no qual traçam a presença da literatura brasileira de ficção no cinema nacional, abrangendo o período de 1908 até fevereiro de 2002, os autores identificam a década de 1970 como a de maior proporção de filmes baseados em obras literárias. Segundo seu levantamento, no período 1971-1980, quase um terço (27,6%) do total de filmes de longa-metragem produzidos tiveram por base obras literárias de escritores brasileiros, sendo Jorge Amado o segundo escritor com maior variedade de obras adaptadas (Ibid., p.6-7)<sup>16</sup>.

Na leitura que Amancio (2011, p.32) faz deste contexto, o apoio que o Estado brasileiro dava aos projetos de filmes que “valorizassem os traços e as raízes brasileiras”, principalmente os baseados em obras literárias, sinaliza uma tentativa do que o autor denominou “dignificação” da atividade cinematográfica - com desvinculação da imagem da Embrafilme das produções mais “comerciais” e das pornochanchadas – e um “projeto de indução ideológica voltado para o resgate do passado, de caráter nacionalista e didático”. Ribeiro (2016, p.98) afirma que a resposta a essa indução dada pelos produtores nacionalistas e universalistas que se agrupavam junto a empresa foi “se organizar para realizarem seus filmes de acordo com os parâmetros ditados pela Embrafilme”, “para fomentar um cinema brasileiro com bilheterias cada vez

---

<sup>16</sup> “As obras mais adaptadas são: O guarani e Iracema, as duas com cinco versões e, ambas, de autoria de José de Alencar. Esse também é o autor mais adaptado, com 22 filmes a partir de suas obras. Porém, em termos de variedade, o mais adaptado é o dramaturgo Nelson Rodrigues, com 15 obras (uma delas, é assinada pelo pseudônimo Suzana Flag), dessas, 12 são diferentes. Logo em seguida, está o escritor Jorge Amado, com 11 adaptações, sem nenhuma repetição” (REIMÃO, ANDRADE E CARVALHO, 2006, p.6-7).

maiores”, e assim “tentar abrandar o poder de um adversário histórico como o cinema norte-americano”.

Um exemplo curioso desta adaptação é o caso contado por Amancio (2001, p.37-39) a respeito da reformulação e mudança de nome do Prêmio Embrafilme. O prêmio, instituído em janeiro de 1973, visava premiar produtor de filme financiado pela empresa, cujo enredo se baseasse em romance consagrado de escritor brasileiro de renome, desde que este fosse falecido. Eis que, em janeiro de 1974, suas exigências foram simplificadas para premiar “dois filmes brasileiros de longa-metragem baseados em obra literária de escritor brasileiro consagrado”. No mês seguinte, Luiz Carlos Barreto (pela Associação dos Produtores Cinematográficos) participou da proposta de mudança de seu nome para Prêmio Ministro Jarbas Passarinho. E, em março daquele ano, parte do valor do prêmio de CR\$ 200,000,00 foi outorgado a Bruno Barreto, que dirigira *Tati, a garota* (1973), baseado no conto de Aníbal Machado.

Por fim, resta destacar que a congregação entre a política cultural proposta pela PNC, a obra de Jorge Amado, o cinema e a televisão brasileiros na segunda metade da década de 1970 criou uma conjuntura favorável ao sucesso de público que *Dona Flor e seus dois maridos* alcançou nos cinemas e a qual Domingos Demasi demonstrou estar atento ao escrever o texto da paródia “*Dona Frouxa e seus dois maridos*”. Isto porque, conforme Ribeiro (2016, p.127), o escritor baiano “emerge no Brasil nacionalista da ditadura civil militar como um artista cuja visão do País e sua representação por meio de seus romances de 1958 em diante serão ideais para este novo momento que vive a TV e o cinema”.

A seguir, o autor utiliza a famosa sequência da telenovela *Gabriela*, na qual a personagem interpretada pela atriz Sônia Braga sobe no telhado de uma casa atrás de uma pipa, para comentar o ambiente midiático do período:

Fazendo jus a todo poder dado às personagens femininas originadas do “império das heroínas” criado por Jorge Amado e a estratégia da Rede Globo de atrair para o horário das 22 horas não apenas mulheres “emancipadas”, mas também homens para assistirem tramas de “temas adultos”, é que tal sequência de “*Gabriela*” deixa clara a importância do sistema de produção de estúdio solidificado pela Rede Globo, bem como a força que o star system terá já naquela época e a relação crucial estabelecida com o público que beneficiará o cinema brasileiro do período (...) A sequência de *Gabriela* escalando o telhado, mesmo sem uma antena, já que a novela se passa na década de 1920, funciona assim como uma metáfora que sintetiza todo o momento

vivido pelo mercado de bens simbólicos brasileiros em meados dos anos 1970. Mais do que simplesmente saudar o poderio da própria Rede Globo, contudo, tal sequência sintetiza também todo o poder que a literatura de Jorge Amado, ao mesmo tempo em que “antecipa” um caminho que o cinema brasileiro, e toda política voltada para o mercado fílmico - concebido pela Embrafilme a partir da gestão de Roberto Farias - seguirá a partir da segunda metade da década de 1970. (...) Para que “Dona Flor” se convertesse, nos anos 1970, no êxito de bilheteria que se tornou no mercado exibidor cinematográfico brasileiro, foi preciso que se utilizassem não apenas mais um best-seller como Jorge Amado e suas heroínas femininas em uma adaptação fílmica, mas também que se explorassem o tratamento de “superprodução” e os altos índices de audiência alcançados pela novela “Gabriela”, bem como se construísse um diálogo entre o star system estabelecido pela televisão brasileira e o cinema. (Ibid, p.134-135)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da recepção do filme *Dona Flor e seus dois maridos* nos meios político e cultural brasileiros da segunda metade da década de 1970 permitiu abordar esta importante obra cinematográfica nacional e compreender de que forma ela se relacionou com seu contexto de produção. Através do estudo, também foi possível analisar textos sobre o filme produzidos por influentes formadores de opinião do período, que atuavam à maneira de uma “crítica não-especializada”.

A análise de pareceres escritos por Técnicos de Censura da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), durante a análise do conteúdo do filme para liberação de sua exibição, no final de 1976, revelou vestígios da recepção do filme no meio político da época. Já a análise da paródia “*Dona Frouxa e seus dois maridos*”, publicada no início de 1977 e criada pelo escritor Domingos Demasi e pelo desenhista Vilmar Rodrigues, da revista humorística em quadrinhos *MAD*, revelou indícios da recepção do filme no meio cultural.

Desta forma, o objetivo de identificar quais os principais fatores que podem ter influenciado a recepção do filme *Dona Flor e seus dois maridos* nos meios político e cultural brasileiros na segunda metade da década de 1970 foi atendido. Haja vista o trabalho ter relacionado as principais questões abordadas nos textos de representantes destes meios às principais questões presentes no contexto daquela década.

Com este objetivo, foram apresentadas considerações a respeito dos estudos da recepção cinematográfica e da perspectiva contextualista, informações sobre o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, um breve panorama dos contextos político-cultural e cinematográfico da década de 1970 e, na última parte, análises dos mencionados pareceres e paródia. Considerando-se que os estudos históricos abordam o processo da recepção cinematográfica como a convergência entre texto, espectador e contexto, esta última parte não deixou de apresentar considerações a respeito dos espectadores em questão neste trabalho: os Técnicos de Censura da DCDP e Domingos Demasi e Vimar Rodrigues da *MAD*.

É importante mencionar aqui alguns aspectos importantes destas figuras esportivas, percebidos durante sua investigação. Evidenciou-se que os Técnicos de Censura estabeleciam uma dupla relação com a recepção, tendo ao mesmo tempo a primazia da fruição dos filmes e a capacidade de interferir diretamente na fruição deles pelos demais receptores. Já Domingos Demasi e Vilmar Rodrigues gozavam a blindagem que o humor lhes garantia ao abordar assuntos polêmicos de forma mais contundente sem necessariamente sofrer as consequências de seus posicionamentos, haja vista suas reais opiniões poderem ser encobertas por camadas sobrepostas de ironia.

Durante a pesquisa dos escritos críticos sobre *Dona Flor e seus dois maridos* que estes representantes dos meios político e cultural escreveram, constatou-se que eles enfocaram algumas questões semelhantes, apesar de participarem de comunidades interpretativas e compartilharem horizontes de expectativas distintos. Entre essas questões, as que mais se destacaram foram a moral e os bons costumes, o potencial de mercado do filme, o ataque às pornochanchadas e a relação entre o cinema e a literatura brasileiros.

As colocações presentes nos pareceres que os Técnicos de Censura escreveram estavam em consonância com as diretrizes da DCDP, um dos aparelhos repressivos da ditadura militar. Desta forma, o enfoque se deu sobretudo em questões de moralidade, haja vista a estratégia do regime de direcionar o imaginário e o comportamento da sociedade civil ao encontro de sua ideologia. Também transpareceu de suas colocações a consciência de que o filme de Bruno Barreto tinha potencial de repercussão, sobretudo no exterior, o que demonstra estarem antenados às tendências do mercado cinematográfico nacional e internacional.

Já as colocações e representações presentes na paródia do escritor Domingos Demasi e do desenhista Vilmar Rodrigues enfocavam sobretudo as pornochanchadas e a relação entre o cinema brasileiro e as adaptações de obras da literatura. No texto introdutório da paródia, o escritor fazia coro à boa parte da intelectualidade e da opinião pública que atacava violentamente aquelas produções eróticas. Ele também se mostrava consciente dos desafios e contradições pelos quais passava o cinema brasileiro, tendo que se adaptar às exigências da Embrafilme para continuar produzindo ou lutar para conquistar seu público independentemente destas exigências.

Estes vestígios receptivos indicam que - assim como no meio da crítica especializada - a recepção de *Dona Flor e seus dois maridos* nos meios político e cultural brasileiros da segunda metade da década de 1970 foi marcada pela polarização de opiniões. Por um lado, questionava-se o valor cultural e moral do filme, que era comparado às desprestigiadas pornochanchadas e era denunciado como fruto de uma estratégia oportunista de seus produtores. No entanto, por outro lado, era considerada obra de arte fiel à de um aclamado escritor brasileiro e reconhecida como modelo de produção capaz de estabelecer comunicação com o público brasileiro.



## REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César. Boca do Lixo: cinema e classes populares. 1. Ed. Campinas: Editora Unicamp, 2006. 149p.

AMÂNCIO, Tunico. Artes e manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Rio de Janeiro: EDUFF, 2000.

\_\_\_\_\_. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. Revista Alceu, v. 8, n. 15, p. 173-184, 2007.

BAMBA, M. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade fílmica? In: \_\_\_\_\_. (Org.). A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos. Salvador: Edufba, 2013. p. 19-66.

BERNARDET, Jean Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 21p.

BORDWELL, David. Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. USA: Harvard University Press, 1991.

BRAGA, R. S. Distribuição cinematográfica. In. BRITZ, I.; BRAGA, R. S.; SOUZA, L. G. A. Film Business – o negócio do cinema. Rio de Janeiro: Campus, 2010.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Política Nacional de Cultura. Brasília: MEC, 1975.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: I ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA. 2005, Salvador. Faculdade de Comunicação – UFBA.

Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

CARMELINO, Ana Cristina. Motivos para (não) ler a MAD: estratégias argumentativas no texto de humor. Estudos Linguísticos (São Paulo. 1978), v. 43, n. 3, p. 1426-1438, 2014.

\_\_\_\_\_. FERREIRA, Luiz Antonio. Me engana que eu gosto! Falácias como mecanismo de produção do riso. Signo, v. 42, n. 73, p. 98-109, 2017.

CINEMATECA. MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Pasta nº 04827.

COMPANHIA DAS LETRAS. *Dona Flor e seus dois maridos* – Jorge Amado.

Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=12573>>. Acesso em 3. Jul. de 2013.

CUNHA, Marcio Cotrim. *Sociedade e cultura nos anos 1970: esvaziamento cultural e experimentalismo*. dObra [s]–revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 3, n. 5, p. 81-91, 2009.

DA SILVA, Hadija Chalupe. *O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional*. Editora Terceiro Nome, 2010.

DEMASI, Domingos; RODRIGUES, Vilmar. *Dona Frouxa e seus dois maridos*. MAD. Brasil, n. 32, p.8-13, fev. 1977.

DOS SANTOS, Roberto Elíseo; VERGUEIRO, Waldomiro. A produção humorística brasileira publicada na revista MAD. Triade: comunicação, cultura e mídia. Sorocaba, SP, v. 3, n. 5, p. 184-196, jun. 2015.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os estudos culturais. Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências, v. 2, p. 151-170, 2001.

ESTRÉIAS. Jornal do Brasil: Cardeno B. Edição 00252. Rio de Janeiro, 16. dez. 1976. Biblioteca Nacional Digital

Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/152867](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/152867)> Acesso em: 23. mai. 2018.

FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO. Bibliografia de Jorge Amado.

Disponível em: <[http://www.jorgeamado.org.br/?page\\_id=75](http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=75)> Acesso em: 25. mar. 2018.

GATTI, André. Embrafilme e o cinema brasileiro. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 11 p. (Cadernos de pesquisa, v. 6).

Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/LiaCalabre.pdf>> Acesso em: 10 jul. 2018.

GOMES, Regina. Dona Flor e seus dois maridos e a recepção histórica da crítica. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 45, n. 49, p. 231-246, 2018.

\_\_\_\_\_. Teorias da recepção, história e interpretação de filmes: um breve panorama. SOPCOM: Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, p. 1141-1148, 2005.

#### GUIA DOS QUADRINHOS.

Domingos Demasi. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/domingos-demasi/3414>>. Acesso em: 16. mai. 2018.

\_\_\_\_\_. Vilmar Rodrigues.

Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/vilmar-rodrigues/4678>>. Acesso em: 16. mai. 2018.

#### HERMEROTECA DIGITAL. BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL

DIÁRIO DE PERNAMBUCO - [http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_15/94445](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/94445)

JORNAL DO BRASIL - [http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_15/88541](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/88541)

[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/153323](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/153323)

#### IMDB. Dona Flor e seus dois maridos.

Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0077452/>> Acesso em: 25. mar. 2018

KUSHNIR, Beatriz. Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. Boitempo Editorial, 2014. Tese de Doutorado.

Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280688>>. Acesso em: 15. set. 2018.

LUCAS, Meize Regina Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 51. 2014

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. Revista ECO-Pós, v. 7, n. 2, 2004.

#### MEMÓRIA DA CENSURA NO CINEMA BRASILEIRO.

Parecer de 29. out. 1976. <<http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0040023C00401>>

Parecer de 05. nov. 1976. <<http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0040023C01101>>

Parecer de 08. nov. 1976. <<http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0040023C01201>>

Acesso em: 10. out. 2018.

#### MEMÓRIA GLOBO. Gabriela – 1ª versão.

Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/gabriela-1-versao.htm>> Acesso: 19. Ago. 2018

OCA/ANCINE. Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2017.

Disponível em: <[https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105\\_0.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105_0.pdf)>

Acesso em: 8. jun. 2018.

PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil–1964/1988. Classificação Indicativa no Brasil: desafios e perspectivas, p. 75, 2006.

RAMOS, José Mario Ortiz. Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50/60/70). São Paulo: Paz e Terra, 1983.

REIMÃO, Sandra Lucia Amaral de Assis; DE ANDRADE, Antonio; DE CARVALHO, Fábio Câmara. Cinema Brasileiro e adaptação de literatura ficcional de autores nacionais – algumas considerações. Comunicação & Inovação, v. 7, n. 12, 2010.

RIBEIRO, Márcio Rodrigo. Do Cinemão ao Blockbuster Verde-amarelo: as hibridizações do aparelho cinematográfico brasileiro de 1975 a 2010. Tese de Doutorado. 2016.  
Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/144997>>. Acesso em: 15. set. 2018.

RIBEIRO, Santuza Naves; BOTELHO, Isaura. A televisão e a política de integração nacional. In: Novaes, Adauto. (Org.). Anos 70: ainda sob a tempestade. Aeroplano: Senac rio, 2005.

ROSA, Cayo Candido. Gustavo Dahl e a Embrafilme: discurso e prática. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2016.  
Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-12122016-111021/pt-br.php>>. Acesso em 2. jul. 2018.

SILVA, Vanderli Maria da. A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). 2001. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.  
Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-02072002-100601/pt-br.php>>. Acesso em 17. jul. 2018

STEPHANOU, Alexandre Ayub. O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988). Tese de Doutorado. Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2004.  
Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=35312](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=35312)>

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. Brasil: uma biografia: Com novo pós-escrito. Editora Companhia das Letras, 2015.

STAIGER, Janet. Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema. Princeton: Princeton University Press, 1992.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. São Paulo: Papyrus, 2003.

TERRAZA, Cristiane Herres. O conceitualismo e a arte tecnológica: um estudo sobre a relevância da recepção e da fruição. 2013.

ANEXO A – PARECER SOBRE O FILME *DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS* (BRUNO BARRETO, 1976) DE 29 DE OUTUBRO DE 1976



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

fonte: ANDF

PARECER Nº 6050 / 76

TÍTULO: "DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS"

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 anos - c/corte - 35 mm - color.

BOA QUALIDADE E LIVRE PARA EXPORTAÇÃO

Filme baseado em literatura nacional, do livro do famoso escritor Jorge Amado. Fiel ao texto, o autor do filme imprime-lhe um toque de romantismo, elevando dessa forma o clima de envolvimento emocional do mesmo.

O linguajar direto, criativo, solto e descontraído se faz notar em todo o decorrer da estória, diminuindo destaarte a impressão descrita do palavrão, pois nesta, ele se apresenta inerente ao espírito irreverente do povo baiano e porque não dizer, de todo o povo brasileiro.

Em primeira análise, a obra até certo ponto é de fundo moralista, pois as cenas de sexo se passam dentro do casamento, isento, porém de mensagens que podem induzir aos maus costumes ou mesmo ferir aos nossos padrões de moralidade. E, ainda, neste prisma, o aparecimento da figura do amante, personagem central da estória é posto depois de sua morte dando "asas" à crença e à fantasia erótica da bem comportada Dona Flor - perfil da mulher de classe média.

Vadinho, o irreverente, despreocupado, jogador, personificação do sentimental boêmio brasileiro.

Produção indicada para público adulto pelo tema abordado e pelas cenas de sexo, portanto sou do parecer que esta seja liberado para público maior de 18 anos - desde que se efetue o corte da seguinte cena: - cortar a partir do momento em que a câmera se aproxima do casal na cama, mostrando a realização do coito anal, até quando aparece os rostos de ambos, na mesma seqüência. - Final do 3º rolo.

Brasília, 29 de outubro de 1.976  
Creusa Vieira Cabral

ANEXO B – PARECER SOBRE O FILME *DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS*  
(BRUNO BARRETO, 1976) DE 05 DE NOVEMBRO DE 1976



DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

ANDEF

PARECER Nº 6178 / 176

TÍTULO: DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS - 35mm/LM/color.

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 anos, com cortes.

Procedendo ao reexame da película, verificamos que o filme apresenta cenas de cama, nus parciais e de costas, ~~sodv~~izadas por certa ~~bom~~icidade.

O personagem Vadinho é retratado como um homem de procedimento não recomendável.

Apesar de ser baseado em um livro de Jorge Amado, a sua mensagem não é positiva, sem no entanto ser pernicioso ao público adulto.

Pelo exposto, julgo poder sugerir a sua liberação com restrições, após efetuados os seguintes cortes:

2º rolo: na cena de masturbação de Vadinho cortar desde que ~~ele~~ inicia movimentos eróticos nas nádegas de uma jovem até que focaliza ~~dona~~ flor dando sua aula de culinária.

3º rolo: na sequência de prática ~~sodô~~mica entre Vadinho e dona Flor cortar desde que deixa de focalizar o cassino, até o final do rolo.

6º rolo: - escurecer a cena de ato sexual entre dona Flor e Teodoro sob as vistas de Vadinho (espírito);

- escurecer a cena de ato sexual entre dona Flor e Vadinho (espírito).

Retirar da trilha sonora, no filme, as expressões de baixo calão: "puta", "porra", "chibiu", "cu".

É o meu parecer.

Brasília, 5 de novembro de 1976.

*Yuriko Akegava*  
Yuriko Akegava

ANEXO C – PARECER SOBRE O FILME *DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS*  
(BRUNO BARRETO, 1976) DE 05 DE NOVEMBRO DE 1976

fonte: AN/DF



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

Do: Chefe do Serviço de Censura  
Ao: Diretor da LCBP  
Assunto: Encaminhamento (faz)  
(Filme "Dona Flor e Seus Dois Maridos")

Sr. Diretor,

Quatro censores, que primeiramente examinaram a produção nacional em tópico, opinaram seja esta liberada para maiores de 18 (dezoito) anos, com o encurtamento, por supressão de fotogramas, da passagem na qual os personagens Vadinho e Da. Flor entregam-se a prática sodomita.

2. Para melhor instruir o processo, procedeu-se à revisão do filme, quando mais uma equipe censória, constituída de três técnicos de censura, sugeriu a exclusão integral ou a diminuição da sequência de sodomia, o escurecimento de outra cena de sexo e a supressão de um quadro cômico-erótico de contacto voluptuoso do personagem Vadinho com alunas da esposa, após o que a obra cinematográfica em apreço poderia ser liberada para maiores. Um deles propôs até a eliminação de todas as expressões chulas, como: "porra", "cu", "puta" e "xi-tiu" (?).

3. Face a divergência de opiniões, com o intuito de colaborar com essa Direção no sentido de encontrar-se uma decisão justa para o caso, compre-me tecer algumas considerações de natureza técnico-censórias.

4. Da obra

Conforme é do conhecimento de todos, o filme "Dona Flor e Seus Dois Maridos" foi baseado na consagrada obra homônima do escritor baiano Jorge Amado, talvez em seu trabalho mais divulgado, nacional e internacionalmente, pois já se encontra editado em cerca de doze idiomas. Por esta razão a película, tendo em conta a sobriedade da produção, o esmero técnico e a refinada sensibilidade estética com que foi realizada, configura-se com grande possibilidade de colocação no mercado externo, até hoje encosta impermeável às investidas da ci



## II

## PÚBLICO FEDERAL

## Cinematografia pátria.

¶.a Ao escolherem a mais festejada peça da literatura brasileira atual para ser a base sobre a qual Bruno Barreto erigiu uma obra de arte, os realizadores do empreendimento o fizeram, em parte, para atender a apelo do Sr. Ministro da Educação, que reiteradas vezes tem convidado os cineastas patrióticos a procurarem, nas obras de mérito literário e cultural de autores nacionais, os caminhos que hão de libertar nosso cinema do marasmo corrosivo e deletério da "chanchada" erótica. Portanto, quer parecer-me não seria razoável a Censura, órgão também pertencente ao Executivo, tratar uma obra cinematográfica de arte dentro dos mesmos rígidos critérios que devem nortear o exame de comédias obscenas e mal feitas, cuja única inspiração de seus realizadores é a cupidéz inescrupulosa, socialmente danosa e culturalmente indesejável. Acresce ainda, Sr. Diretor, que enquanto o trabalho literário de Jorge Amado é evadido de cinismo, de uso excessivo de expressões de baixo calão e de crítica social, a criação artística de Bruno Barreto tem como tónicas o lirismo, as pinceladas românticas e a humanização dos personagens, o que colore, de calentura, valoriza a obra da quale e atenua o conteúdo do filme, do ponto de vista de restrições censórias.

## 5. Das expressões Chulas

Apesar de, se comparado com o romance que o inspirou, haver o autor do filme minimizado, nas falas, o uso de termos torpes, em algumas situações do enredo, a seguir destacadas, são os mesmos encontros:

- a) no funeral de Vadinho, um boêmio e poeta, amigo de fingido, homenageia-o em versos e canta: "... Tão íntimo das estrelas, dos dados e das putas";
- b) na cena em que Vadinho espanca Da. Flor, para tomar-lhe dinheiro, o marido, num momento de ira, grita: "Larga essa merda, porra!" Em seguida, bate na mulher e acrescenta: "Sua puta! Sua puta!";
- c) ao final da serenata, um personagem, ao ser chamado por apelido que lhe parece ofensivo, contesta enraivecido: "Cazuza Funil é a puta que o pariu!";
- d) diálogo de Da. Flor com prostituta, com quem a primeira erroneamente julga que seu marido tivesse tido um filho. A rameira: "Não sou senhora nenhuma. Sou mulher da vida. Sou puta!";

- e) no cassino, ao degustar caviar, Vadinho diz a Da. Flor: "Tem cheirinho e gosto de xibiu.";
- f) as comadres à janela, tecem comentários a respeito de prostituta da vizinhança. Uma delas: "O apelido dela é sublime cu!";
- g) no cassino, quando um dos seus amigos está a fazer o jogo, ouve-se a voz de Vadinho em "off": "Dezessete, seu filho da puta!".

#### 6. Das Imagens Eroticas

Os senhores técnicos de censura indicaram, como objeto de restrição, as seguintes cenas:

- a) aula de culinária: Vadinho acopla-se voluptuosamente às nádegas de uma aluna e agarra a região glútea de outra;
- b) relação sexual sodômica de Vadinho e Da. Flor;
- c) cópula de Da. Flor com o segundo marido, ambos rebuçados por cobertas, enquanto aparece Vadinho em contracampe, sobre armário, com risos e gestos debochados;
- d) relação sexual no chão da sala da casa, que termina com as nádegas de Da. Flor enfocadas em diagonal, em primeiro plano.

#### 7. Apreciação

A imposição de sete cortes na trilha sonora, para eliminar indistintamente as expressões de baixo calão constantes do diálogo do filme, quer parecer-me um critério arbitrário e mutilador, sugerido por um dos censores. "Xibiu", por exemplo, é expressão regional que soa como pornografia somente na Região Nordeste, uma das menos densamente povoadas do país. Caldas Aulete, cujo dicionário registra mais de 300.000 vocábulos da língua brasileira, não consigna essa palavra. Julgo a quase totalidade dos termos torpes indicados no item 6 deste bem colocados dentro do contexto da ambientação fílmica, pois são proferidos por personagens que encarnam homens de vida devassa e uma prostituta, dos quais o comportamento e o linguajar, quer por uma questão de autenticidade, de verossimilhança, como por fidelidade ao original de Jorge Amado, não podem ser pautados pelos padrões de conduta socialmente ideais. Demais, o art. 4º da Lei nº 5 536, de 21/11/68, dispõe que a autoridade censória deve "apreciar a obra em seu contexto geral, levando em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases".

## IV

## PÚBLICO FEDERAL

7.a Com respeito às cenas eróticas, sem dúvida alguma a mais contundente e deletéria, de força indutiva, porque sugere a combinação de dor e prazer (de "pimenta e mel", no dizer do romancista), a quem retratar comportamento mórbido e pervertido do casal, é a prática sodômica. Contudo, a natureza torpe desse ato sexual só fica nitidamente caracterizada nos dois terços iniciais da tomada (esta começa em meio plano geral, enquadrando o casal de corpo inteiro, seguindo-se o uso da "zoon", que vai, lentamente, fechando o campo e delimitando o quadro ao rosto da atriz, em primeiríssimo plano, quando ouve-se a voz dela em "off", a dizer: "Nunca mais seus lábios... nunca mais sua boca ardida de cebola"). A porção inicial, em cumprimento a dispositivos da legislação censória, deve ser eliminada, apesar de quebrar o ritmo cinematográfico. A última parte da tomada — o rosto da atriz no quadro e sua voz em "off" — se suprimida, prejudicaria a pontuação da infração fílmica e a compreensão do enredo, porque a repetição dessa fala marca o término da longa narrativa em "flash-back" (a frase é pela primeira vez proferida no início da montagem remissiva, logo após o funeral de Vadinho, quando Dona Flor, sentada à sala de sua casa, começa a pensar no finado marido).

7.b As duas outras cenas indicadas pela segunda equipe de censores — o comportamento imoral e debochado de Vadinho com as alunas da esposa e a que retrata a prática sexual do casal no chão da sala — parecem-me muito menos agressivas e despojadas de características obscenas, que as condenariam.

## 8. Conclusão

Isto posto, sugeriria a essa douta Direção, tendo em vista:

- a) o elevado nível artesanal, técnico e artístico que norteou a realização do filme;
- b) o inegável valor cultural e as possibilidades de o filme vir, de maneira honrosa, a ser veículo de divulgação da arte e da cultura brasileiras no exterior;
- c) a necessidade de estabelecer-se, também no âmbito da Censura, um tratamento diferencial para a obra de arte, de maneira a ser esta distinguida da criação obscena e deletéria;

fosse o filme brasileiro "Dona Flor e Seus Dois Maridos" liberado para maiores de 18 anos, com a redação de cortes que se segue.

## V

■ IÇO PÚBLICO FEDERAL

9. Das Restrições

- I - Cena de prática sodômica. **COMPAR** o início da tomada, deixando somente a partir do enquadramento dos rostos, em primeiro plano, do casal, enquanto ouve-se a voz da atriz em "off", a dizer: "Nunca mais seus lábios... nunca mais sua boca ardida de cebola."
- II - Cena das mulheres à janela, tecendo comentários sobre a vizinha gorda, prostituta. **SUPRIMIR** da trilha sonora a expressão "cu", constante da fala: "O apelido dela é sublime cu".
- III - Cena de Da. Flor copulando com o segundo marido, **ambos** cobertos e aparecendo Vadinho em contracampo, sobre o armário, com risos e gestos debochados. **ESCURRER** as tomadas que a compõem, de maneira a ação desenvolver-se na penumbra.
- IV - Cena de sexo entre Da. Flor e Vadinho, no chão da sala da casa. **ESCURRER** as tomadas que a compõem, de maneira a ação desenvolver-se na penumbra.

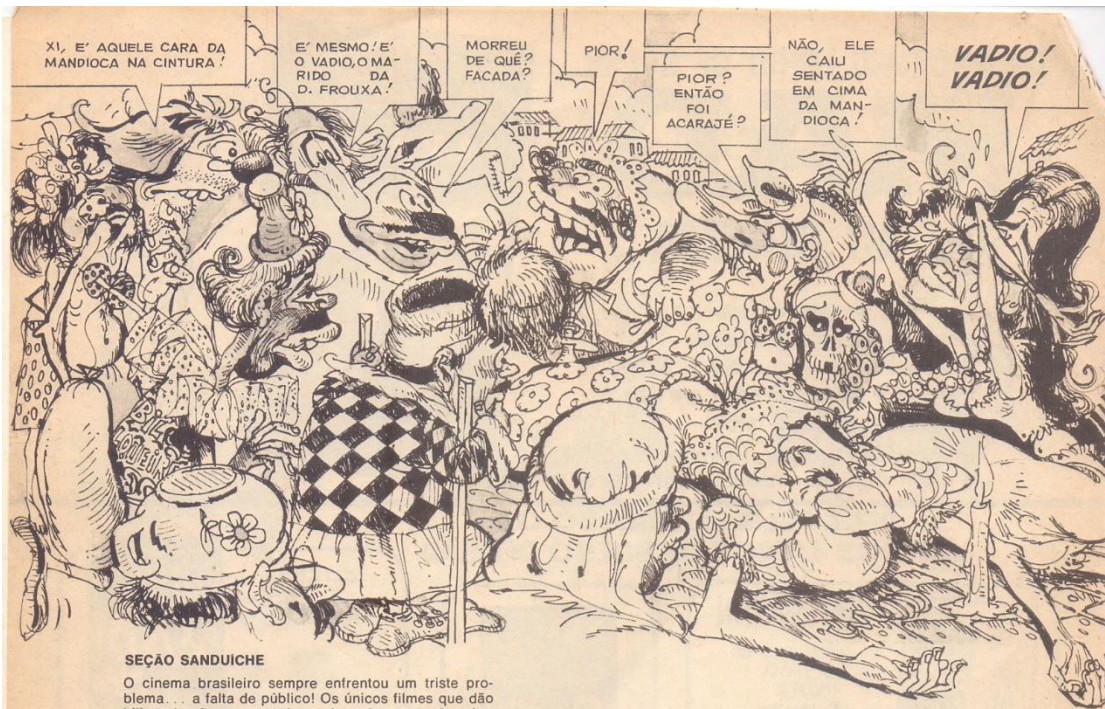
O mesmo procedimento seria adotado com relação ao "trailer".

B.S.B., 8/11/76

*Cristiano de R. Fagundes*  
 Cristiano de Loyola Cabral Fagundes  
 Chefe do Serviço de Censura - D.C.D.P.  
 TÉCNICO DE CENSURA

mat.: 2 095 823

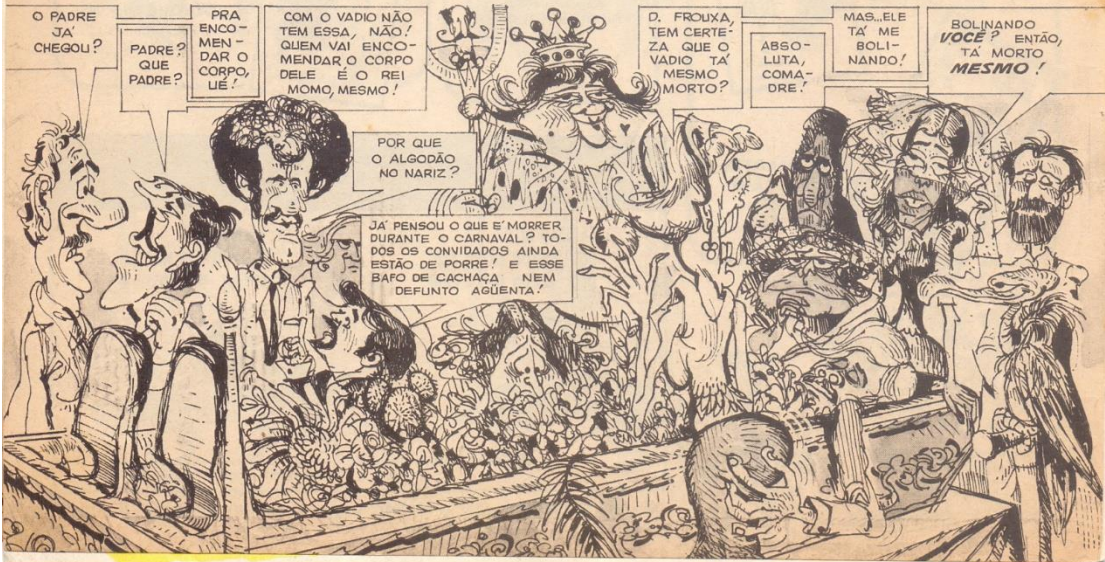
ANEXO D – PARÓDIA “DONA FROUXA E SEUS DOIS MARIDOS” PUBLICADA PELA REVISTA MAD nº32 EM FEVEREIRO DE 1977

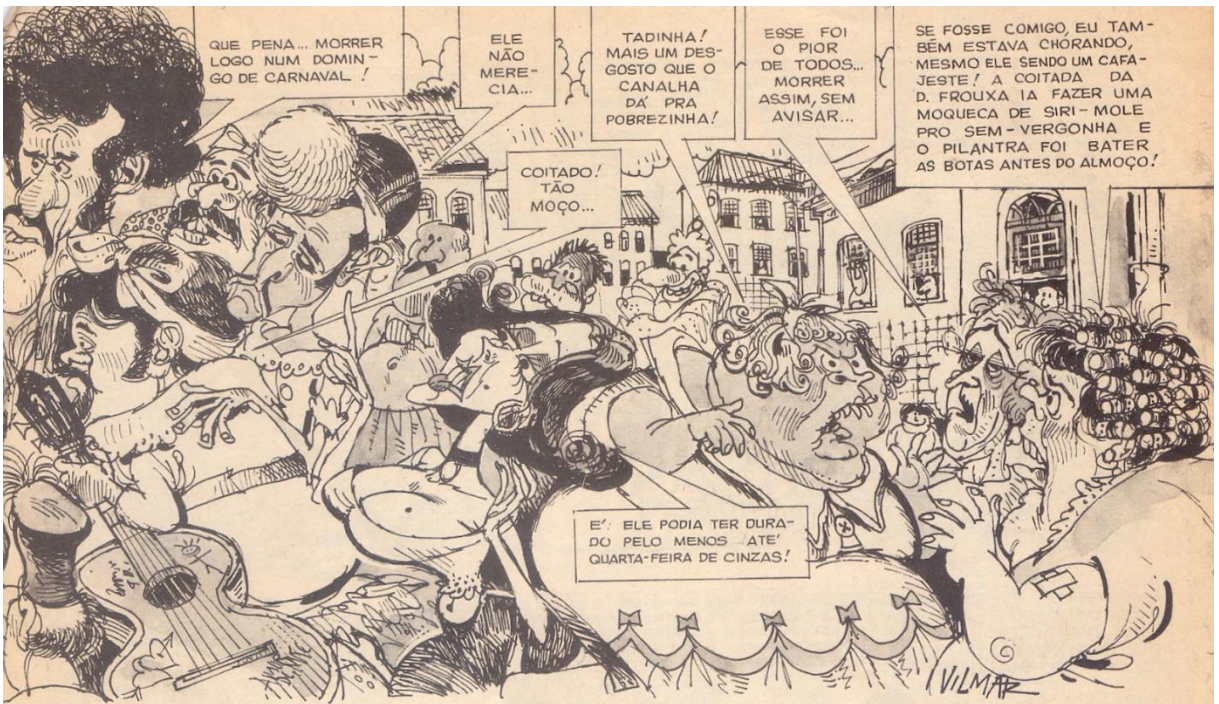


SEÇÃO SANDUICHE

O cinema brasileiro sempre enfrentou um triste problema... a falta de público! Os únicos filmes que dão bilheteria são as grosseiras e imundas pornochanchadas. Mas o problema é que o Governo não dá financiamento oficial às pornochanchadas... somente aos filmes que sejam extraídos de obras literárias, o que por sua vez não dá bilheteria! Deve ter sido por causa disso que lançaram este filme, que une as duas coisas... ou seja, um filme extraído de um famoso romance brasileiro, mas com todas as características de uma pornochanchada: palavrão, mulher pelada, adultério e outras que nem é bom falar! E, a julgar pelo sucesso que o filme vem obtendo, logo outros produtores espertalhões utilizarão o mesmo recurso! Mas, por enquanto, vamos nos contentar com este...

# Dona Frouxa e se





QUE PENA... MORRER LOGO NUM DOMINGO DE CARNAVAL!

ELE NÃO MERECE CIA...

TADINHA! MAIS UM DESGOSTO QUE O CANALHA DA PRA POBREZINHA!

ESSE FOI O PIOR DE TODOS... MORRER ASSIM, SEM AVISAR...

SE FOSSE COMIGO, EU TAMBÉM ESTAVA CHORANDO, MESMO ELE SENDO UM CAFAJESTE! A COITADA DA D. FROUXA IA FAZER UMA MOQUECA DE SIRI-MOLE PRO SEM-VERGONHA E O PILANTRA FOI BATER AS BOTAS ANTES DO ALMOÇO!

COITADO! TÃO MOÇO...

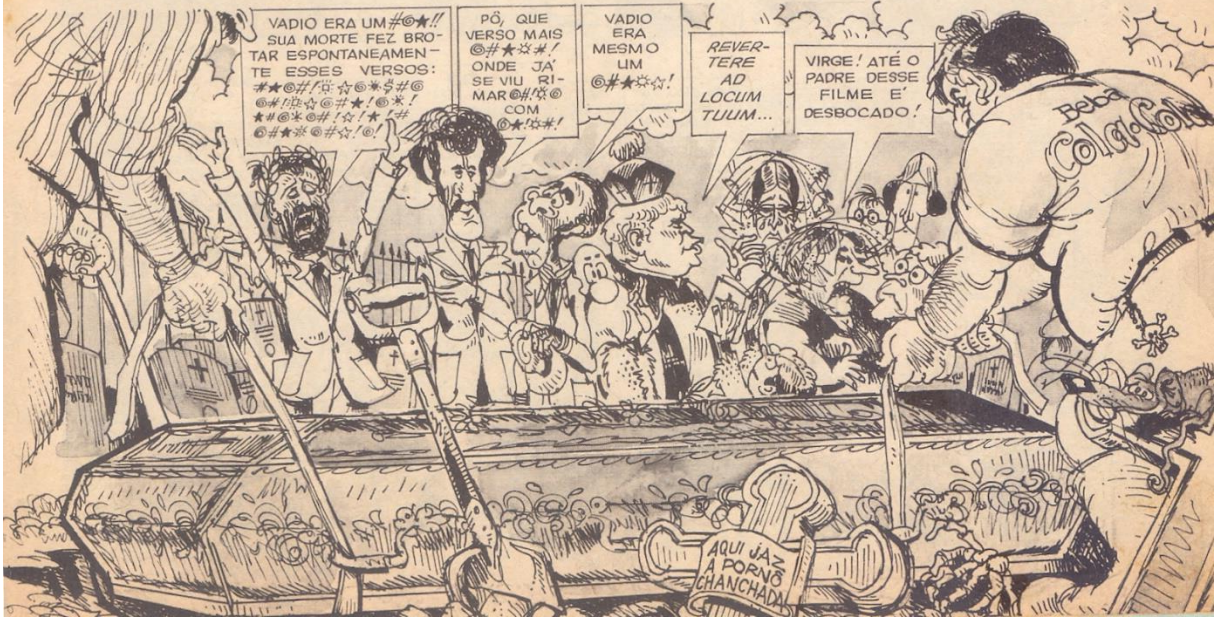
E' ELE PODIA TER DURADO PELO MENOS ATE' QUARTA-FEIRA DE CINZAS!

VILMAR

# xa us *Dois Maridos*

TEXTO: DEMASI

DESENHOS: VILMAR RODRIGUES



VADIO ERA UM #\*@\*!! SUA MORTE FEZ BRO-TAR ESPONTANEAMEN-TE ESSES VERSOS: #\*@\*! #\*@\*! #\*@\*! #\*@\*! #\*@\*! #\*@\*! #\*@\*! #\*@\*! #\*@\*! #\*@\*!

PÔ, QUE VERSO MAIS @#\*! ONDE JÁ SE VIU RI-MAR@#\*! COM @\*!#\*!

VADIO ERA MESMO LIM @#\*!\*

REVER-TERE AD LOCUM TULUM...

VIRGE! ATÉ O PADRE DESSE FILME E' DESBOCADO!

AQUI JAZ A PORNO CHANCHADA

Festa Cola-Cola



OH, VADIO... POR QUE SERÁ QUE TODO MUNDO TE XINGA?

MAS, VADIO, É A NOSSA NOITE DE NÚPCIAS! AONDE É QUE VOCÊ VAI?

TENHO UM COMPRO-MISSO, FROUXA!

AS DUAS DA MADRUGADA?

A QUE HORAS VOCÊ QUER QUE UM BORDEL FUNCIONE?

PÔ O VADIO NÃO LIVRA A CARA NEM DE ANÃO!

QUE ANÃO QUE NADA! ISSO AÍ É UM TRASEIRO PORTÁTIL QUE ELE CARREGA SEMPRE JUNTO QUE É PRA FICAR AFALPANDO QUANDO NÃO TÁ FAZENDO NADA!

AÍ, VOCÊS FEGAM O CAGADO E DÃO UMA CACETADA NELE COM A COLHER DE PAU...

SEU VADIO... NÃO FAÇA ISSO... A D. FROUXA PODE VER...

DEIXA COMIGO/ELA É MUITO INGENHUA! NEM VAI REPARAR QUE EU TO TIRANDO O MAIOR SARRO!

NÃO É ISSO/O GRILLO É O BOLINHO QUE VOCÊ AFANOU ALI NO PRATO! A D. FROUXA NÃO SU-PORTA ESSAS COISAS!

ESSE CARA É FOGO! OLHA SÓ A POSE! JÁ TÁ AÍ A MANHÃ INTEIRA!

O COITADO DEVE ESTAR CANSADO!

CANSADO? ELE TÁ AI VIGIANDO O BRUNO CARRETO, PRA EVITAR QUE ELE ENFIE DE NOVO A CÂMARA PELA JANELA DA CASA PRA FILMAR A D. FROUXA LÁ DENTRO!

...E ESSA PROMISSORIA É SUA, SEU VADIO, O AVALISTA SE RECUSA A PAGAR!

QUE PATIFE! NÃO SE PODE MAIS CONFIAR EM NINGUÉM!

E COMO É QUE EU FICO? O SENHOR TEM QUE PAGAR!

NÃO POSSO! JÁ GASTEI TUDO COM JOGO, MULHER E BEBIDA.

MAS, SEU VADIO, NÃO SE PODE PEGAR DINHEIRO DOS OUTROS PARA GASTAR EM EXTRAVAGÂNCIAS!

NÃO? E O QUE ME DIZ DOS PRODUTORES DESTA FILME?

...E SÓ MAIS UM EMPRÉSTIMO DA CAIXA DE COLETAS DA IGREJA! SE EU GANHAR NA ROULETA VOU COBRIR ESSA IGREJA DE OURO!

NÃO PRECISA, VADIO! VOCÊ JÁ VIU ALGUMA IGREJA NA BAHIA SEM OURO? ALÉM DO MAIS, VOCÊ ESTÁ SE AFASTANDO DA FÉ...

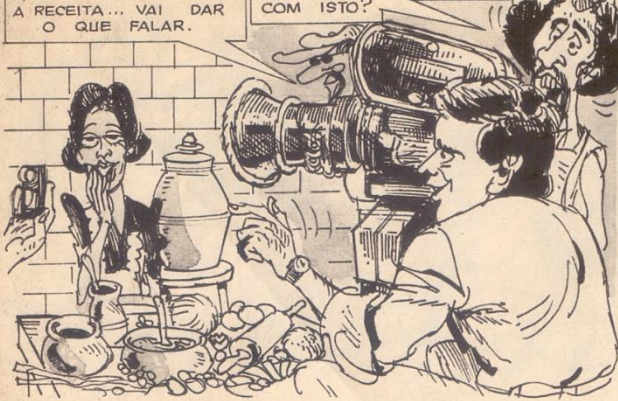
QUEISSO! FE' E' QUE NÃO ME FALTA NUNCA DEIXO DE JOGAR NO VERMELHO, 17!

BEM, NESSE CASO FAZ UMA FEZIMIM PRA MIM NO PRETO, 18!

AGORA, VOCÊ PEGA A CÂMARA E DÁ UM CLOSE NESSA FRIGIDEIRA COM SIRI, PIMENTÕES, LEITE DE COCO E DENDÊ, ENQUANTO A D. FROUXA VAI FALANDO A RECEITA... VAI DAR O QUE FALAR.

ACHA QUE VAMOS GANHAR ALGUM PRÊMIO COM ISTO?

NÃO, MAS PELO MENOS PODE DAR PRA DESCOLAR UMA BOCADA QUANDO ESTIVEREM FILMANDO OS COMERCIAIS DA "MARGARINA D. FROUXA".

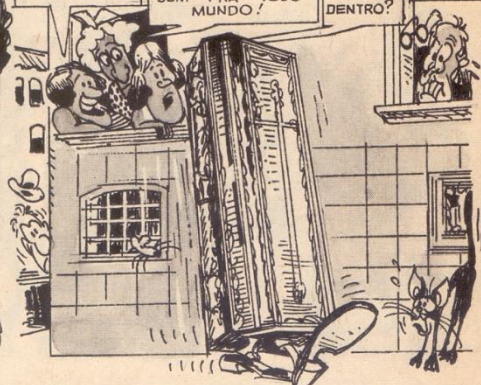


LA' VAI DE NOVO O VADIO VOLTANDO PRA CASA! DEVE TER PERDIDO DE NOVO NO JOGO?

ESSE SALAFRA APOSTA ATE' A ROUPA! ONTEM ELE VOLTOU PARA CASA APENAS COM UMA CAPA EM CIMA DO CORPO E SAIU MOSTRANDO O BUM PRA TODO MUNDO!

MAS COMO É QUE VOCÊS SABEM QUE É ELE MESMO QUE TA' LA' DENTRO?

NÃO TA' VENDENDO QUE O CAIXÃO TA' SEM FUNDO?



OH, VADIO... QUE BOM SE FOSSE SEMPRE ASSIM... NÓS DOIS JUNTINHOS...

VAI SER DIFÍCIL! DEPOIS DE "CABIDEIA, CRAVO E GAMELA", E DO "D. FROUXA", NÃO VÃO MAIS PEGAR A GENTE PRA INTERPRETAR OUTRO LIVRO DO JORGE ARMADO!

UE, O QUE A BETE FARINHA TA' FAZENDO NESSE FILME?

FOI LIMA CENA DO FILME "A ESTRELA SOBRA" QUE SOBROU E ELAS RESOLVERAM INCLUIR NO "D. FROUXA" PRA TA' PAR BURACO!



SUA @#\*#! ME DA ESSA @#\*#!

NÃO DOU SEU ASSASINO! GUARDEI ESSE DINHEIRO PRA PAGAR AS DESPESAS!

MAS EU PRECISO DA GRANA! SOU VICIADO EM ROLETA!

EU TAMBÉM PRECISO! SOU VICIADO EM PAGAR SUAS DESPESAS!



COMO VOCÊ ADIVINHOU QUE ERA A GENTE FAZENDO SERENATA?

...É A @#\*#!

VADIO, ACABA LOGO COM ESSA @#\*#! E VAMOS @#\*#!

@#\*#! @#\*#! @#\*#! @#\*#!

PÁRA, VADIO... PÁRA!

O QUE FOI? NÃO TA' GOS-TANDO?

NÃO ATÉ QUE TA' BOM... MAS NÃO ADIANTA ESSE ESFORÇO! A CENSURA VAI TESOURAR ESTA CENA!



OUTRA CENA ATRAVÉS DA JANELA DE D. FROUXA?

SEJA COMPREENSIVO! ISSO FAZ PARTE DO ESTILO DO AUTOR! O BRUNO CARRETO É MUITO NOVO... AINDA NÃO SUPEROU A FASE DE "OLHEIRO"!





FROUXA, AGORA QUE ACABOU SEU LUTO, TENHO UM PARTIDÃO PRA VOCÊ! UM HOMEM ÍNTEGRO, ESTÁVEL... O TENHADO, O FARMACÊUTICO!

MAS... POR QUE LOGO UM FARMACÊUTICO?

ORA, FROUXA, É MUITO MAIS NEGÓCIO ESTAR CASADA COM UM FARMACÊUTICO, PRA GARANTIR A BARRA DE QUEM COMER ESSAS DROGAS QUE VOCÊ FAZ!

JÁ QUE O SENHOR PEDIU A MÃO DE MINHA FILHA, SEU TENHADO, QUERO SABER SE O SENHOR TEM ALGUMA EXPERIÊNCIA COM MULHERES!

CLARO, MINHA SENHORA, NA QUALIDADE DE FARMACÊUTICO, APLICO MUITAS INJEÇÕES NAS MINHAS FREQUÊNCIAS... NO BRANÇO, BEM ENTENDIDO!

EXCELENTE! E O SENHOR BEBE?

SÓ MESMO REVIGORANTES COMO ESTE QUE A SENHORA GENTILMENTE SERVIU AOS CONVIVAS!

ESSE NOVO NO DA FROUXA É LÍBANO!

E... MAS VOCE DEVIA VER O FAGOTE DELE!



FROUXA... JÁ QUE A GENTE ACABOU DE SE CASAR... EU QUERIA TE PEDIR UMA COISA...

PODE PEDIR, TENHADO... NÃO SE VEXE...

HÁ... NÃO SEI SE DEVO...

VAI... PEDE LOGO, SEU BOBO!

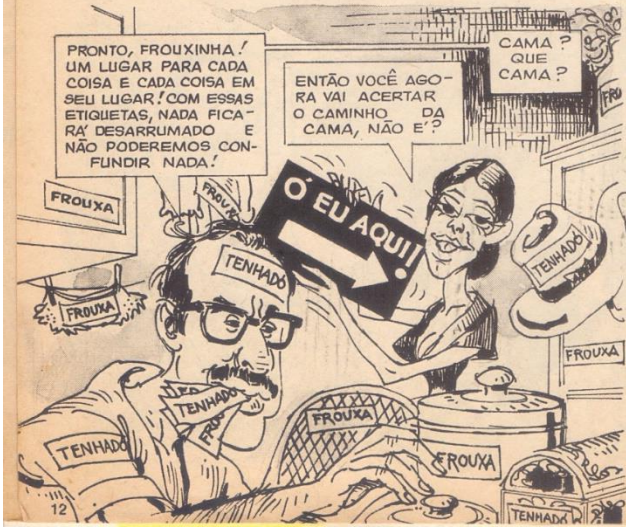
BEM... EU... HÁ... POSSO TE DAR UM... B-BEJO NA B-BOCA?



LANATAGLUCÓSIDA É IGUAL A ETANÓICO MAIS GLUCOSE MAIS DIGITOXOSA MAIS DIGOXIGENO... LIDA...

ESSE TENHADO É UM GÊNIO! OLHA SÓ QUE DISCURSO SUPIMPÁ!

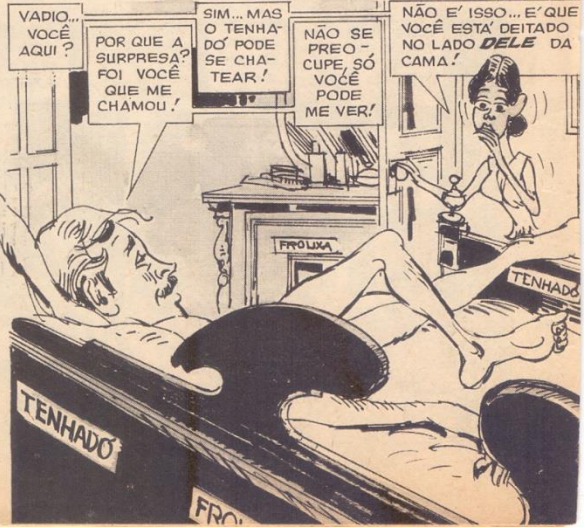
QUE DISCURSO NADA! ELE SE ENGANOU E PUXOU DO BOLSO UMA BULA DE REMÉDIO!



PRONTO, FROUXINHA! UM LUGAR PARA CADA COISA E CADA COISA EM SEU LUGAR! COM ESSAS ETIQUETAS, NADA FICARÁ DESARRUMADO E NÃO PODEREMOS CONFUNDIR NADA!

ENTÃO VOCÊ AGORA VAI ACERTAR O CAMINHO DA CAMA, NÃO É?

CAMA? QUE CAMA?



VADIO... VOCÊ AQUI?

POR QUE A SURPRESA FOI VOCÊ QUE ME CHAMOU!

SIM... MAS O TENHADO PODE SE CHATEAR!

NÃO SE PREOCUPE, SÓ VOCÊ PODE ME VER!

NÃO É ISSO... É QUE VOCÊ ESTÁ DEITADO NO LADO DELE DA CAMA!



NÃO AGÜENTO MAIS ESSA SITUAÇÃO! VOCÊ TEM QUE DAR UM JEITO, FROUXA!

ORA, ESTAVA TUDO BEM ATÉ VOCÊ APARECER! SE ALGUÉM TEM QUE SUMIR É VOCÊ!

QUEM FALOU EM SUMIR? É ESTAMOS PRECISANDO DE UMA CÂMERA MAIOR!

JOGA NO 17, SEU @#\*#!

O MIRRADÃO ESTÁ ESTOURANDO A BANCA! TEMOS QUE DARR UM JEITO NNESSA ROLETA, PELANCA, SENON ELE VAI NOS LEVARR 'A FALÊNCIA!

DEIXA COMIGO! VOLU MACETEAR A @#\*#! \*@# DESSA ROLETA! SE QUELO \*@##! GANHAR DE NOVO NA @#\*#! DE SSE CASINO, IO NON LAVORO MAI DESONESTA-MENTE!

MAS PRA QUE CHAMAR TANTO PALAVRON JA' FORO DITO EN QUESTO FILME! NÃO SO BRARO NE NHUNO EM PORTUGUESE!

MA! TUTTI QUANTI PALAVRONI JA' FORO DITO EN QUESTO FILME! NÃO SO BRARO NE NHUNO EM PORTUGUESE!

FROUXA

TENHADO



SAI DAÍ, SEU CANALHA!

O QUE FOI, MEU BEM?

HÃ... NADA NÃO, TENHADO! PENSEI QUE ERA O BRUNO CARRETO ESPIONANDO DE NOVO PELA JANELA!

FROUXA... TÔ SUMINDO... O QUE FOI QUE FEZ?

NÃO... NÃO PODE SER... LOGO AGORA...

SIM, LOGO AGORA QUE A GENTE IA TRANSAR...

NÃO ESTOU ME REFERINDO A ISSO... VOCÊ NÃO PODE DESAPARECER LOGO AGORA QUE O TENHADO BOTOU UMA ETIQUETA COM SEU NOME NA NOSSA CAMA!

RA! RA! RA! É ISSO AÍ QUE VOCÊ CHAMA DE HOMEM? SE MANCA, FROUXA!

FROUXA

VADIO

OLHA AQUILO, RA-PAZ! É O TENHADO NEM TA' AÍ!

POR QUE SERÁ QUE ELE NÃO SE IMPORTA?

VAI VER QUE É PRECISO FICAR NI PRA ELE DEIXAR TIRAR UMA CASQUINHA DA D. FROUXA!

OBA! TA' PRA NÓS!