



## DOR E PRAZER: DESTRUIÇÃO E SUSPENSÃO DO MUNDO NO FILME *A FREIRA E A TORTURA*

## PAIN AND PLEASURE: DESTRUCTION AND SUSPENSION OF THE WORLD IN THE FILM *A FREIRA E A TORTURA*

Roberto Abib\*

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

 <https://orcid.org/0000-0001-5036-8100>

[comunicacaoabib@gmail.com](mailto:comunicacaoabib@gmail.com)

**RESUMO:** Este artigo faz uma análise do filme *A freira e a tortura* (1983), considerando-o como uma fonte histórica cujo lançamento e interdição nos últimos anos da ditadura militar brasileira revelam a interação entre a política e a moral neste período. O estudo se atém à representação das imagens que testemunham a tortura como a inversão das instituições do corpo, do Estado, de dispositivos domésticos, de gênero e de sexualidades em agentes da dor sob a insígnia do poder.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ditadura Militar; política; cinema brasileiro; gênero.

**ABSTRACT:** This article analyzes the film *A freira e a tortura* (1983), considering it as a historical source whose launch and interdiction in the last years of the Brazilian military dictatorship reveal the interaction between politics and morals in this period. The study focuses on the representation of images that testify to torture as the inversion of institutions of the body, the State, domestic devices, gender and sexuality in agents of pain under the insignia of power.

**KEYWORDS:** Military dictatorship; politics; brazilian cinema; gender.

---

\* Doutorando e mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). É servidor concursado no cargo de Técnico em Comunicação Social (Jornalismo) do Ministério da Saúde.

## O CONTEXTO DE *A FREIRA E A TORTURA*

A Freira Joana procura compreender as notícias em espanhol em um rádio mal sintonizado. Seu irmão entra na cena e a adverte: “Joana, eu não falei para você que era para ouvir com fone?”. Andando pelo quarto, onde o jovem ao fundo mexe em equipamentos para captar ondas sonoras, a Freira questiona porque algumas estações estão mal sintonizadas. “Para dificultar as recepções. Os homens não brincam em serviço”, responde o irmão.

Indo para sala, Joana encontra seu pai sentado na poltrona, que lhe entrega um jornal: “Você que gosta de Camões e tudo mais, hoje está muito bom. As notícias devem estar de lascar”. Joana apanha o jornal e começa a ler um poema publicado no periódico:



Em sórdida masmorra aferrolhado,  
De cadeias aspérrimas cingido,  
Por ferozes contrários perseguido,  
Por línguas impostoras criminado;  
Os membros quase nus, o aspecto honrado  
Por vil boca e vil mão, roto e cuspidado,

A mãe de Joana entra na sala e interrompe anunciando que o café está pronto. Joana retoma a leitura:

Sem ver um só mortal compadecido  
De seu funesto, rigoroso estado;  
O penetrante, o bárbaro instrumento  
De atroz, violenta, inevitável morte,  
Olhando já na mão do algoz cruento,  
Inda assim não maldiz a iníqua  
Sorte, Inda assim tem prazer, sossego, alento,  
O sábio verdadeiro, o justo, o forte (BOCAGE, 1765-1805).

Depois que Joana termina de recitar o poema, sua mãe diz preferir outro jornal a este, que fala de receita de salgados e de bolos. Seu pai emenda se dirigindo à Freira: “Eu já falei para ela que o pior cego é aquele que não quer

ver". A mãe dispara: "Olha, gente, vocês precisam ter mais respeito pelo nosso governo. Vamos tomar nosso café".

As primeiras cenas do filme *A freira e a tortura* (1983) contextualizam o cenário político da ditadura militar brasileira quando representam situações singulares da época, como a publicação de receitas de bolo e poemas nos espaços de notícias censuradas pelo governo. O poema de Bocage noticiava uma particularidade dos governos ditatoriais: a tortura.

Este é tema que será discutido neste trabalho, a partir das representações cinematográficas em *A freira e a tortura*. O filme se passa na década de 1970, período de forte repressão da ditadura no Brasil. Conta a história de um policial de alto escalão, Rui, que investiga, acusa de crimes políticos e tortura a freira Joana, a qual oferece assistência social e educacional a comunidades vulneráveis.

Dirigido por Ozualdo Candeias, o longa é uma adaptação da peça de teatro *Milagre na cela* (1977), de Jorge Andrade. Conforme argumenta Arantes (2009), há muitas diferenças entre a peça e o filme, mas o que há em comum é a relação entre a tensão e a sedução que envolve torturador e torturada. Outro ponto em comum entre o roteiro teatral e cinematográfico é a representação de uma superioridade da vítima sobre o algoz, indo ao encontro do que Albuquerque (1987) discute especificamente sobre a peça *Milagre na cela*, mas que ambas representações optam "por desmentir a imagem do torturado como simples vítima impotente, ao mesmo tempo que não deixa de denunciar a intensa crueldade dos agentes da violência institucionalizada" (ALBUQUERQUE, 1987, p. 14).

O filme traz atores icônicos do cinema pornochanchada da década de 1970, como David Cardoso e Vera Gimenez. As opções cinematográficas partem de elementos da dramaturgia, mas se apropriam dos procedimentos do cinema

marginal como o Boca-de-Lixo<sup>1</sup> e a pornochanchada<sup>2</sup>, visto que as locações são em comunidades, celas de delegacias imundas em que conspiram policiais corruptos, violentos e associados ao crime e à prostituição. Aliado a isto, corpos despidos em cenas eróticas:

No filme de Ozualdo Candeias o que se percebe é um tensionamento das características entre o segmento marginal e a pornochanchada, uma vez que do primeiro incorpora as ambientações na boca-do-lixo, favelas e cenas do mundo da prostituição, enquanto que do segundo apropria-se de corpos nus, porém sem sexo explícito e, ainda, certa dose de personagens associados a cenas bizarras (ARANTES, 2009, p. 82-83).

Arantes (2009) chama a atenção que muitos cineastas da década de 1970 utilizavam os recursos eróticos para driblar a censura, a qual se preocupava com a exposição de dois seios e não notava “as conotações políticas subjacentes aos filmes do segmento que a crítica denominava pornochanchada” (ARANTES, 2009, p. 83). *A Freira e a tortura* foi lançado após a revogação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5)<sup>3</sup>. Para Juchem (2020), o longa-metragem, que tem apelo popular pelo erotismo, sendo de baixo orçamento, deve ser considerado como uma fonte histórica, sobretudo por estar inserido em um contexto em que o governo da ditadura militar utilizou do conservadorismo da sociedade brasileira como uma política estatal. Conforme Quinalha (2017) e Bertolli Filho

<sup>1</sup> A maioria das produções era realizada numa região da cidade de São Paulo chamada Boca do Lixo, espaço das produções cinematográficas experimentais (marginais) e consideradas de vanguarda. Prostitutas se concentravam nas ruas; homens e mulheres em trânsito por São Paulo a trabalho se hospedavam na região. Os filmes eram produzidos com baixos recursos.

<sup>2</sup> Trata-se de um gênero que agrega diversos filmes que lidam com a temática sexual, mas sem características próprias, podendo conter enredos de terror, romance, suspense e filmes experimentais. Os estudos que envolvem os filmes da pornochanchada frequentemente lidam com ambiguidades e controvérsias devido ao contexto político e cultural. Acredita-se que as obras ora eram frutos diretos do regime autoritário, ora representou um papel de resistência estética e crítica à ditadura.

<sup>3</sup> O Ato Institucional Número Cinco (AI-5) foi o quinto de dezessete grandes decretos emitidos pela ditadura militar nos anos que se seguiram ao golpe de Estado de 1964 no Brasil. O AI-5, o mais duro de todos os Atos Institucionais, resultou na perda de mandatos de parlamentares contrários aos militares, intervenções ordenadas pelo presidente nos municípios e estados e também na suspensão de quaisquer garantias constitucionais que eventualmente resultaram na institucionalização da tortura.

(2016), a vigilância à moral e aos bons costumes funcionava como um dispositivo de estabilidade política e segurança nacional. Em análises de estudos sobre os pareceres de censores do filme, Juchem (2020) disserta que os valores morais influenciaram na interdição do filme:

[E]scrutínios às situações vivenciadas pela freira envolvendo nudez e violência, o uso constante de palavras de baixo calão, a ligação entre o aparato policial e o Esquadrão da morte, a apresentação de um regime que cometia violência contra pessoas acusadas de subversão e, por fim, atentar contra a religião católica (JUCHEM, 2020, p. 202).

Para Guedes (2019), os últimos anos da ditadura militar brasileira, principalmente sob a revogação do AI-5 e a aprovação da Lei da Anistia<sup>4</sup> foram marcados por uma produção cinematográfica que tematizou o período mais repressor da ditadura. Representando o tema da tortura e do esquadrão da morte<sup>5</sup> do regime, o autor compreende que o filme *A Freira e a tortura* foi também um teste para uma suposta liberalização censória, por mesclar crítica à política e aos valores morais considerados pela censura. O filme ficou interdito por um ano.

Em sua autobiografia, o produtor e ator do filme, David Cardoso, conta que o “normal era uma espera de um a dois meses para decidirem os cortes. Meu filme ficou interdito por um ano” (CARDOSO, 2006, p. 265). Conforme Guedes (2019), no período que havia uma suposta abertura censória, a interdição do filme permite discutir tanto a interação entre a política e a moral quanto a “busca por sua separação nos estertores da ditadura militar brasileira” (GUEDES, 2019, p. 72).

<sup>4</sup> A Lei da Anistia, no Brasil, é a denominação popular dada à lei nº 6.683, sancionada pelo presidente João Batista Figueiredo em 28 de agosto de 1979, após uma ampla mobilização social, ainda durante a ditadura militar. No Brasil e no exterior foram formados comitês que reuniam filhos, mães, esposas e amigos de presos políticos para defender uma anistia ampla, geral e irrestrita a todos os brasileiros exilados no período da repressão política.

<sup>5</sup> O Esquadrão da Morte foi uma organização paramilitar surgida no final dos anos 1960 cujo objetivo era perseguir e matar pessoas tidas como perigosas para o governo, com forte atuação na ditadura militar.

Na perspectiva de gênero, a pesquisa de Oliveira (2017) discute que na ditadura militar a participação das mulheres na cena pública e política era considerada um duplo desvio, por não corresponder ao papel da mulher no projeto moral-civil-militar e por fazer oposição ao regime. Neste período, elas estavam mais expostas às torturas e estupros.

A encenação da violência contra o feminino foi muito explorada nas produções marginais da pornochanchada das décadas de 1970 e 80. Exibindo ambigualmente, em tela, a dinâmica sociocultural no âmbito das sexualidades femininas para um olhar masculino e comercial, mas também como uma crítica e autocrítica às representações destas cinematografias (CÁNEPA, 2009). Em *A freira e a tortura*, por exemplo, é possível compreender uma representação que beira à crítica e instabilidades às posições tradicionais entre homens e mulheres. Os homens são representados a partir da estética característica do próprio diretor, em performances, gestos animais e falas que são pouco articuladas, beirando à grunhidos (BERNARDET, 2004). Enquanto que, nas práticas sexuais, a virilidade dos homens é colocada frente ao sarcasmo das mulheres.

Para Oliveira (2017), o roteiro tem relevância para a história, não só por representar a violência perpetrada pelo Estado durante a ditadura militar, mas também por levar a público a violência contra uma figura religiosa, um tema pouco explorado na cinematografia latino-americana. Entre a realidade e a ficção, tanto os estudos sobre a peça teatral *Milagre na cela* quanto o filme *A freira e a tortura* associam suas representações ao caso da mãe Maurina Borges, que dirigia um orfanato para meninas na cidade de Ribeirão Preto, interior de São Paulo. Ela foi presa em 25 de outubro de 1969 sob a acusação de envolvimento com militantes de esquerda. A freira escreveu uma carta, em dezembro de 1969, na qual testemunha a tortura sofrida. Oliveira (2017) destaca o documento em sua análise sobre o filme (Conf. OLIVEIRA, 2017, p. 153-154).

Numa perspectiva sobre a História e o Cinema, esta discussão considera a obra cinematográfica como uma possibilidade de extrair das suas

imagens saberes para uma melhor compreensão da sociedade que as produziu. Para Ferro (1975), os filmes são capazes de revelar as crenças, as intenções e o imaginário da sociedade, que tanto é História quanto a História, que define e aperfeiçoa a racionalidade.

Analisei as cenas na forma de uma descrição interpretativa que procura se ater à representação da tortura como dor; não seguindo fielmente a sequência das cenas do filme, e por isso, construo outra narrativa – por um pensar etnográfico – para melhor investigar a problemática deste trabalho. Para a ensaísta Elaine Scarry (1985), a dor física resiste à linguagem porque é a sua reversão a um estado anterior expressado pelos gritos, choros e sons. Tanto a dor para Scarry quanto a dor no estado de doença para Virginia Woolf (2012) são incomunicáveis por meio da linguagem, literatura e Artes. Porém, ser testemunha ocular ou testemunhar em experiência a tortura é estar presente quando ocorre a reversão à pré-linguagem e inversamente ao seu nascimento. Neste estudo, a dor da tortura é entendida como a destruição da civilização e inversamente à suspensão do mundo.

As imagens como testemunha oscilam entre a possibilidade e o colapso de representação da tortura. Conforme Seligmann-Silva (2014), todo testemunho apresenta tal oscilação, uma duplicidade sem solução. Por isso, o testemunho se transforma em um ato mimético que está sempre a ponto de sucumbir: “[o] testemunho é um umbral para a libertação do momento invisível que ele porta, mas essa passagem é enfeitiçada. Nada garante que a rememoração testemunhal nos liberte do trauma” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 15).

Para Scarry (1985), a dor sentida é uma certeza, mas a dor do outro será sempre uma dúvida. Aqui compreendo que a narrativa sobre a tortura se refere a um ato de expressão e representação da dor que tem uma função política e social a fim de resistir à repetição. Que a representação da experiência da

tortura possa ser transmitida e compartilhada a fim de despertar pela memória os gritos das vozes que se mantiveram silenciadas durante a ditadura militar.

## OCUPAÇÃO DA VOZ E DO CORPO

Em outro momento do filme, já em uma comunidade, a freira entra em uma sala com vários moradores, desde crianças a idosos, sentados ao redor de uma grande mesa. Ao cumprimentar a todos perguntando como estavam, a freira se debruça em alguns para interrogar se foi feita a lição ou para entregar alimentos para as crianças. Andando pela sala, revela-se que em uma das paredes há um quadro verde e a imagem panorâmica mostra que o espaço é uma sala de aula improvisada. Falando para si, mas em voz alta, andando ao redor da mesa, a freira enuncia: “não sei bem ainda o que seria melhor para vocês. Não saber nada ou saber só o suficiente para serem enganados pelos meios de comunicação”. Para, e em frente a um rapaz de baixa estatura, negro de cabelo *black power*, diz: “Não é mesmo, Saracura? E o esquadrão?” O rapaz concorda e responde dizendo que ali seria difícil serem encontrados. Além de uma sala improvisada, o lugar era secreto ao grupo do *esquadrão*. Na rua, um grupo de policiais ronda a comunidade. O policial Rui se aproxima da freira e dispara: “você não tem cara de professora de favela, mas a gente ainda se esbarra!”.

Em um outro dia, em meio às casas de madeira, a freira é observada por Rui e mais dois rapazes ao receber um documento de Saracura: “os homens estão aí, pega o papel rápido”. Pela estrada, a freira é seguida pelos policiais que a abordam. Rui lhe dá ordem de prisão e no carro a interroga sobre o motivo pelo qual estava se envolvendo com a comunidade e qual seria a sua profissão: “seria uma subversiva que gosta de trabalhar de graça”. Ela esclarece que é freira; e, uma vez que, tem moradia e alimentação, pode se dedicar a prestar serviços àquela comunidade. Se inicia o interrogatório à freira e Rui



enuncia a sua dinâmica: “Eu não sei o que você fez, mas você está sabendo, não está?”. Rui pergunta o que Saracura havia colocado em sua bolsa e a Freira responde que foi a chave da escola. Não satisfeito com a resposta, e depois de ouvir da freira que eles estavam querendo intimidá-la, Rui exemplifica: “Nós estamos querendo fazer um passeio e você é nossa convidada”.

Em meio à terra de chão batido e matagais, a freira é colocada para observar a caça de seu amigo Saracura. Rui diz aos dois rapazes para tirarem dele a algema, dando-lhe ordem para correr. O detido tem uma reação como se estivesse sendo liberto. A cena que mostra Saracura ao longe correndo é composta com a entrada no quadro de Rui e seus comparsas alvejando vários tiros sem cessar, mesmo quando Saracura já havia caído morto.

Na tortura, o interrogatório é ação de infligir dor pelo ato verbal, cuja pergunta não busca motivos justos para que a tortura ocorra e a resposta não a isenta dela existir. Tanto as perguntas de Rui quanto a resposta da freira não eram medidas para conter o curso da tortura. Não se trata de motivo ou justificativa, “o interrogatório é uma ação interna à estrutura da tortura” (SCARRY, 1985, p. 29). A resposta da Freira dizendo que Saracura havia lhe entregue a chave da escola assume o sentido da traição, creditando ao torturador o uso da crueldade como justificativa.

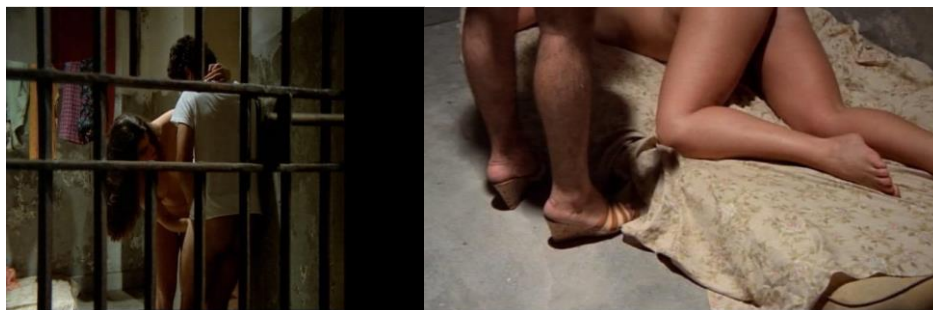
A confissão do torturado é a desintegração da linguagem em um silêncio que duplica a voz do torturador, pois este toma as suas palavras. Por isso, a tortura é uma interação entre voz e corpo, pois a “infligência da dor física aguda é inevitavelmente acompanhada pelo interrogatório” (SCARRY, 1985, p. 35-36). Na medicina psiquiátrica, o interrogatório foi uma técnica para diagnosticar a loucura como uma verdade, pois esse dispositivo legitimou a psiquiatria como ciência e a patologização da loucura. No interrogatório, o médico assume o poder de árbitro e é ele quem decide sobre a realidade ou não da loucura sobre o paciente. Para Foucault (2006), o interrogatório e outras técnicas, como a hipnose, substituíram a ideia de descobrir a doença mental por

meio de lesões nos “órgãos” do corpo da medicina geral (FOUCAULT, 1980). O interrogatório deu corpo à loucura.

A delegacia em que a freira é levada representa consonâncias de instituições da metafísica do poder (FOUCAULT, 1979): o manicômio, a Lei e a freira – apresentando esta como uma personificação da religião. Em sua cela, a freira é questionada por Rui: “O que você está aprontando por trás das obras sociais?”. Ela emenda: “Por que não investiga ou manda investigar?”. Rui retruca: “Por que você não fala?”. Tomando ar pelos pulmões, a freira diz ter direitos. E, antes de terminar a frase, Rui a manda calar a boca e decreta: “O direito sou eu”. Ao personificar a Lei, Rui descontrói a justiça. A natureza da tortura traz onipresentes às elaborações institucionais do corpo e do Estado: a medicina e a justiça. Scarry (1985) lembra que a inversão dessas instituições foi evidente nos campos de concentração, como Auschwitz.

Na delegacia, há prisioneiras e visitas de prostitutas para satisfazer o desejo dos policiais representados como animais cujas falas se resumem a risadas e grunhidos. As mulheres são as detentoras da dominação nas cenas eróticas, em que os homens são avaliados pelo tamanho do órgão genital, da altura – em que é preciso vestir o salto para alcançar a parceira – e da impotência (Figura 1).

**Figura 1.** Homens são avaliados pelo tamanho do pênis e estatura



Fonte: A freira e a tortura (1983)

A emergência do cinema pornochanchada no Brasil é anterior aos filmes internacionais de sexo explícito que tomaram o mercado brasileiro na

década de 1980. Porém, ainda assim, a pornochanchada se insere no gênero do erótico. No campo da literatura pornográfica, Susan Sontag (1987) propõe pensá-la não somente enquanto fenômeno psicológico – sintomático de uma deficiência ou deformidade sexual – como história social, mas principalmente, como arte, e por isso, como forma de conhecimento, resistindo ao pensamento comum que transita entre progressistas e censores quanto à pornografia: “tanto os libertários como os presumidos censores concordam em reduzir a pornografia a um sintoma patológico e a uma mercadoria social problemática” (SONTAG, 1987, p. 4).

Para a autora, a produção de livros sobre pornografia, que aqui articulo com a produção das comédias eróticas, é atribuída a um legado maligno da repressão sexual cristã e à mera ignorância psicológica, as quais se unem em eventos históricos e impactam em deslocamentos dos modos tradicionais da família e da ordem política, além da mudança anárquica nos papéis sexuais. Por isso, a pornografia pode ser vista como um dos dilemas de uma sociedade em transição. O obsceno é entendido como uma noção primal do conhecimento humano, algo mais profundo do que a repercussão de uma aversão doentia da sociedade ao corpo:

A sexualidade humana é, à parte as expressões cristãs, um fenômeno altamente controverso e pertence, ao menos em potencial, mais às experiências humanas extremas que às comuns. Por domesticada que possa ser, a sexualidade permanece como uma das forças demoníacas na consciência do homem – impelindo-nos, de quando em quando, para perto de proibições e desejos perigosos, que abrangem do impulso de cometer uma súbita violência arbitrária contra outra pessoa ao anseio voluptuoso de extinção da consciência, à ânsia da própria morte (SONTAG, 1987, p. 21).

A experiência erótica é uma raiz de energia vital em que o obsceno pode ultrapassar as gratificações do amor e transitar perto das impulsões da morte. Nesse sentido, o acesso peculiar sobre o sexo, sensibilidade, desespero e

os limites dados à pornografia como arte pode ser compreendida como uma poesia de transgressão, que também é conhecimento. “Aquele que transgride não apenas quebra uma norma. Ele vai a algum lugar onde os outros não vão; e conhece algo que eles não sabem” (SONTAG, 1987, p. 32-33). O *status* medíocre do erótico, segundo Sontag (1987), é a antítese de um considerável prestígio espiritual que pode ser muito mais nocivo.

As performances eróticas em *A freira e a tortura* destoam do que seria *senso comum* a essa filmografia. As condutas sexuais não demonstram a exploração e satisfação dos desejos, sobretudo dos homens sobre as mulheres, e sim uma performance entre corpos nus que, muitas vezes, satiriza a virilidade e o poder masculino. As cenas das práticas sexuais podem ser lidas também no contexto da tortura, não apenas como um apelo comercial do erotismo, característica marcada aos filmes da pornochanchada. Uma das prisioneiras é representada como compulsiva sexual, recebendo visitas de alguns funcionários da repartição. Ela questiona o tamanho da genitália e toma decisões nas posições. Ao se demonstrar insatisfeita, surpreende o parceiro enfiando o dedo em seu ânus, causando-lhe dor; simula um golpe de pernas sobre o pescoço e um sufocamento nele ao se posicionar para receber sexo oral (Figura 2).

**Figura 2.** As performances eróticas simulam provocação de dor, golpes e sufocamento das mulheres sobre os homens



Fonte: *A freira e a tortura* (1983)

O estupro é utilizado na prática da tortura e, no filme, a freira passa por três situações fracassadas. Rui leva a religiosa para um galpão rodeado pelos

cantos de adereços e fantasias de carnaval: “O dono desse lugar era bom de samba, mas mijou fora do penico”. Ele tira a roupa e se aproxima da Freira, que mantém o corpo firme e rígido. Ela lembra que ele é casado. “Sou casado, mas não sou capado. Se você não abrir sua boquinha, vai se dar mal. Você já viu homem pelado?”. A freira se mantém rígida, olhando fixo para o horizonte, enquanto ouve apenas a ordem de Rui: “Olha! O nome do apito chama anjo, porra. Se bem que hoje ele está a fim de me dar vexame”. O policial não teve ereção: “Além de reiterar certo *topos* de masculinidade, subverte as comédias eróticas do período (OLIVEIRA, 2017, p. 52) (Figura 3). Em outro momento, Rui pede para um dos carcereiros colocar a prisioneira insaciável na mesma cela da Freira para “dar um trato nela”. A prisioneira resiste dizendo não gostar de mulher. Mesmo assim, ela foi lançada a contragosto para a cela da freira. Elas conversam sobre o motivo de estarem ali e nada acontece.

Rui ameaça outra vez: “se você não abrir a boca, vou chamar o taradão”. O policial se refere ao personagem negro de alta estatura com uma deficiência mental que se nota pela forma como se expressa oralmente. O personagem também é caracterizado como compulsivo sexual. Entre as grades de aço da porta da cela, Rui a interroga novamente: “Diga o que você sabe”. A Freira lhe dirige: “Eu só sei que você se esforça para me intimidar”. Pouco depois, sentada ao chão, ela nota uma enorme sombra se aproximando. O rapaz tenta lhe agarrar e a freira lhe pede calma e o convida para conversar, apresentando-se como freira. O rapaz lembra da sua infância e de uma freira no orfanato que o tratava como um filho. Ele convoca: “Você não quer ser minha mãe?” Joana diz não ser mãe de ninguém, mas se mostra empática à conversa do rapaz e o estupro não se concretiza.

As cenas de tortura que se dariam pelo estupro estão ausentes dada a representação de condutas femininas que se apropriam e reverterem o poder fálico restrito a uma virilidade masculina e predadora, que fracassa e são parodiadas nas performances eróticas do filme, pois tais identificações nunca

estão definidas e são incessantemente reconstituídas por reordenações e contestações. Ser um homem viril ou uma mulher submissa são identificações instáveis, pois há um custo na assunção das normas que regem e definem esses gêneros, trata-se de “uma aproximação forçada de uma norma que nunca pôde ser escolhida, uma norma que nos escolhe, mas que nós ocupamos, invertemos e ressignificamos na medida em que ela fracassa em nos determinar por completo” (BUTLER, 2019, p. 217). O poder fálico da virilidade de Rui e do rapaz compulsivo sexual se desloca para a rigidez resistente do corpo e da abertura ao diálogo da freira. Nesta representação, ela retoma o seu corpo e a sua voz.

**Figura 3.** Diante do estupro, Joana se mantém firme e Rui fica impotente



Fonte: A freira e a tortura (1983)

### **SALA, TELEFONE, ALICATE, FIOS ELÉTRICOS: AGENTES DA DOR E DESTRUIÇÃO DA CIVILIZAÇÃO**

“De repente nesses dias começam a desaparecer pessoas, desaparece-se, desaparece-se nesses dias/ As flores olham as cenas e não compreendem /Indagam dos pássaros, que emudecem e as janelas das casas mal podem veem no que creem” (SANT’ANNA, 1980). A freira lê ao contrário e no tempo presente o poema escrito em carvão na sua cela – o carvão como vestígio dos corpos sufocados e pulverizados pela queima deste mineral. No entanto, é

interrompida por Rui: “Eu vim aqui para você falar. Agora, se não quiser falar, vou fazer com você como fizeram com aquela universitária. Você conhece o caso, né?”. “Claro, quem não conhece...”, responde a freira, logo interdita por Rui: “Quem não conhece porra nenhuma, qual subversivo que não conhece. Isso sim”. O diálogo parece enunciar algum fato ocorrido na época.

Rui conclui que a freira não falará nada e por isso dará início a outra fase de intimidação e tortura, levando-a vendada a um galpão abandonado. Acende a luz de uma sala e a posiciona ao centro, retirando a venda (Figura 4).

**Figura 4.** Vendada, Joana é levada para um galpão abandonado



Fonte: A freira e a tortura (1983)

Rui começa a interrogá-la novamente. Ela diz que é professora. “Igualzinho aos outros, né?”, dispara o policial. Nas interrogações seguintes, sua única resposta passou a ser a frase: “Eu sou uma freira”. Rui pede para que os comparsas comecem a executar aquilo que deve ser feito. Eles se aproximam dela. De um lado, um apresenta um aparelho de som. Rui – com apenas sua voz em cena – explica: “Isso é para abafar os seus gritos”. Do outro lado, outro capanga mostra um alicate: “Isso é para puxar seu clitóris”. “Você não vai falar mesmo, né?”, “Eu sou freira”. (Figura 4). Com a câmera focada nas expressões faciais de Rui, as vozes dos capangas e da freira enunciam que estão lhe tirando a roupa. Um close em suas mãos amarradas e, na sequência, fios elétricos enrolados no chão.

**Figura 5.** Policiais intimidam a Freira mostrando aparelhos para infligir dor



Fonte: A freira e a tortura (1983)

Na cena seguinte, a Freira aparece nua e Rui coloca uma coroa de fios elétricos em sua cabeça, fazendo referência ao Cristo crucificado. Inesperadamente, por trás dela, ele tira a coroa de fios. Sentindo um certo alívio, Joana é surpreendida com um golpe conhecido como “telefone”<sup>6</sup>. Em um corte seco, a cena seguinte mostra os capangas e Rui afogando a freira num rio, submergindo e emergindo sua cabeça na água, em risos de diversão (Figura 6).

O lugar em que a freira foi levada e a sala onde foi torturada não é apenas um espaço qualquer, onde se encontram os instrumentos para bater, queimar ou produzir choque elétrico. Para Scarry (1985), é a conversão em uma das armas, também um agente de dor, afinal, segundo ela “Todos os aspectos da estrutura básica – paredes, teto, janelas, portas – passam por essa conversão” (SCARRY, 1985, p. 40). Assim como os instrumentos utilizados para a tortura são convertidos em ferramentas para infligir dor: o aparelho de som, o alicate, os fios de eletricidade e o significado do telefone são nomeados em associação a atos de tortura. A sala é a representação do desfazer do mundo, porque o desfazer da civilização, segundo Scarry, requer inevitavelmente um retorno e

<sup>6</sup> Forma de tortura em que consiste em dar tapas, com a mão em forma de concha, contra o ouvido do torturado. A técnica era tão brutal que podia romper os tímpanos do acusado e provocar surdez permanente.



mutilação do doméstico. O galpão, a sala e as ferramentas se transformam na objetificação da dor sob a insígnia do poder.

O gerador elétrico, os chicotes e as bengalas, os punhos do torturador, as paredes, as portas, o prisioneiro, a sexualidade, as questões do torturador, a instituição da medicina, o prisioneiro, os gritos, sua esposa e filhos, o telefone, a cadeira, um julgamento, um submarino, os tímpanos do prisioneiro – tudo isso e muito mais, tudo humano e desumano, que seja fisicamente ou verbalmente, real ou alusivamente presente, tornar-se parte do reino saturado de armamento, armamento que pode se referir igualmente a dor ou poder (SCARRY, 1985, p. 56).

Para Freud (2010), a civilização serve para dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação dos vínculos dos homens em si. Assim, ela controla um perigoso prazer que o indivíduo tem em agredir ao “enfraquecê-lo, desarmá-lo e vigiá-lo por uma instância no seu interior, como por uma guarnição numa cidade conquistada” (FREUD, 2010, p. 60). A tortura quebra todos os vínculos civilizatórios e faz emergir o prazer engendrado pelo poder e personificado na figura do torturador.

**Figura 6.** Joana submetida à coroa de fios elétrico, “telefone” e afogamento



Fonte: A freira e a tortura (1983)

## A CONVERSÃO DA DOR EM DESEJO E A SUSPENSÃO DO MUNDO

No dia seguinte, a freira é levada novamente vendada para uma outra construção em ruínas. Da parte superior do galpão, tendo ao fundo trilhos de trem, Rui entende que a freira não tem mais nada para falar e por isso, “do jeito

que as coisas estão, não tem mais jeito”. Enquanto Rui, com expressão desolada e triste, sobe os degraus com uma espingarda em *close*, fora de cena é possível ouvir o choro da freira. Na sequência, ela se encontra sentada no chão, é levantada pelos capangas que a ameaçam jogá-la sobre os trilhos com o trem passando no horizonte. Mostram-lhe o cassetete e insinuem violentá-la se não falar. Joana chora muito. Rui entra na cena e resgata a freira das mãos dos rapazes.

Rui: Eu acho que você não tem mais nada para dizer, ou você é dura na queda.

Freira: Você está gostando da sua vítima.

Rui: Como pude fazer isso com você?

Freira: Para você ver o que o sistema faz com a gente.

Rui começa a beijá-la. Aos poucos, a freira começa a ceder às carícias do seu torturador. Em outro dia, Rui aparece na delegacia. Deixa sua arma com um dos funcionários, pedindo para ter cuidado. Entre ruídos e risadas, o funcionário parece ter tido uma ideia. Pega a arma e aos sussurros arquiteta o plano com o outro funcionário que havia se desentendido com Rui. Enquanto isso, o policial entra na cela da freira. Eles conversam sobre o ocorrido no dia anterior:

Rui: Você está envergonhada ou arrependida?

Freira: Nem uma coisa nem outra.

Rui: Não sei como fui perder a cabeça.

Freira: Eu também perdi.

Rui: Foi falta de opção, talvez.

Freira: Eu andei pensando, não foi falta de opção. Sabe o que eu acho? É que no fundo, eu também estava querendo. Se é irônico, cruel, ou dramático mesmo, é que eu também gostei.

O diálogo é interrompido por um dos funcionários da delegacia e pelo prisioneiro compulsivo sexual, que esteve na cela para estuprar a Freira. Eles apontam a arma de Rui sobre o próprio dono. Ambos pareciam querer se vingar, um pelo desentendimento e outro pelo fato de Rui ter se envolvido com

a pessoa que passou a ser vista como uma mãe para o prisioneiro. Na arma, não havia bala. Rapidamente, Rui empunha o revólver que trazia consigo e desfere alguns tiros no prisioneiro, o que não o impediu de entrar na cela para desferir alguns golpes de faca sobre o corpo do policial. A freira tentou conter, mas não conseguiu evitar a tragédia.

No desenlace do filme, a tortura passa a se configurar como um desejo. Sugiro entendê-la como uma prática sadomasoquista, que pela via da sexualidade revela a interação entre a impulsão do amor e a impulsão da destruição. Para Freud, o domínio do mundo e da evolução cultural se dá pela partilha do instinto da destruição (*Thanatus*) com o instinto do amor (*Eros*): “[e]la nos apresenta a luta entre Eros e morte, instinto de vida e instinto de destruição, tal como se desenrola na espécie humana. Essa luta é o conteúdo essencial da vida, e por isso a evolução cultural pode ser designada” (FREUD, 2010, p. 58).

Ao interpretar o pensamento de Sahlins (2004), Pires (2008) destaca o pensamento deste autor no que diz respeito à sociedade e o comportamento humano em relação às dores e prazeres. Na história ocidental, tudo se reduziu a um movimento na vida em que os homens vão em direção às coisas que os fazem se sentirem bem e para longe das que os causam mal. Nesse sentido, dor e prazer são emoções e termos opostos, pois busca-se o prazer e foge da dor. No entanto, a filosofia de Sade traria para a história da literatura e do Iluminismo o cruzamento dessas duas emoções enquanto práticas sexuais, pensadas ambivalentes como monstrosidade e/ou transgressão. Conforme Grané Diniz (2018), ao longo do século XX, Sade teria passado de prisioneiro a paciente, de paciente a revolucionário e, enfim, de revolucionário a cânone, passando a ser admirado enquanto obra de arte<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Donatien Alphonse François de Sade, o Marquês de Sade, foi um nobre, político revolucionário, filósofo e escritor francês famoso por sua sexualidade libertina. Suas obras incluem romances, contos, peças, diálogos e tratados políticos. As palavras *sadismo* e *sádico* são derivadas em referência às obras de ficção que ele escreveu, que retratavam vários atos de crueldade sexual. Trata-se de uma personalidade

Passo a ler o personagem Rui como um sádico, cuja prática<sup>8</sup> converte toda a arquitetura do poder disciplinar em configurações do desejo. Em *História da Loucura* (2005), Foucault chama atenção ao nascimento do sadismo que se dá *no e do internamento*: “toda a obra de Sade está ordenada pelas imagens da Fortaleza, da Cela, do Subterrâneo, do Convento, da Ilha inacessível que constituem como o lugar natural ao desatino” (p. 395). Já Preciado (2020) argumenta que as obras de Sade revelam a economia libidinal que opera no confinamento institucional da prisão, do hospital e da fábrica: “controle e restrição corporal, submissão, exibicionismo e *voyeurismo* eram, na realidade, as técnicas de subjetivação sexual próprias do regime disciplinar” (p. 132).

Dessa forma, em *A Freira e a Tortura* ocorre algo semelhante à literatura sadiana, uma erotização dos símbolos do poder difuso, reclusão carcerária e restrição corporal que aparecem com as instituições disciplinares. É possível pensar também que o interrogatório como ação de infligir dor na tortura se converte em confissão que coloca o sexo em discurso (FOUCAULT, 1977).

A partir dos personagens principais, enuncia-se também o emparelhamento da cela penitenciária ao exame da consciência presente no isolamento religioso. Assim, ressoa a moral cristã, que de acordo com Vainfas (1986), desde os tempos dos apóstolos e diante de diversas manifestações morais ao longo da história, a recusa ao prazer foi um traço unificante presente nas reflexões e éticas morais fundamentadas no cristianismo, que supõe o “prazer como um mal em si mesmo e também como obstáculo à salvação eterna” (p. 81).

O autor analisa que esta renúncia foi amenizada na emergência do casamento, cujos cônjuges passaram a ter suas práticas do prazer vigiadas e

---

controversa. Conforme Pires (2008), ele pode ser entendido como um inimigo da moral repressora do antigo regime, mas simultaneamente é o elaborador de uma obra que retira da desigualdade e das piores monstruosidades e torturas seu gozo maior.

<sup>8</sup> O sadismo é entendido de forma geral como gosto pelo sofrimento físico ou psicológico dos outros. Por sadismo sexual, entende-se uma junção entre este gosto e o desejo ou excitação eróticos. Esta união não é necessariamente vista como doentia, é tida antes como uma preferência sexual.

disciplinadas pela Igreja e pelo Estado por meio da confissão. No entanto, a castidade e devoção do amor apenas à união de Cristo e a Igreja perdura sobre os eclesiásticos. Interessante destacar que, para se manter casto, a tortura (flagelo) sobre si mesmo era uma prática comum entre os monges. Na personificação da freira no filme, os sentidos como virgindade, pureza e salvação são mobilizados. Tais forças são *dessacralizadas* como técnicas de purificação em direção às formas disciplinadoras do corpo.

Portanto, o tom erótico por meio das sexualidades representadas no filme pode revelar expressões e nexos de “poder e discurso que repete e parodia os gestos discursivos do poder” (BUTLER, 2019, p. 372).

Deleuze (2009) faz uma análise dos escritos do filósofo Marquês de Sade e do jornalista Leopold Von Sacher-Masoch discutindo que o sádico se constitui em uma possessão instituída e o masoquista é pensado em termos de uma aliança contratada. “A possessão é a loucura própria do sadismo; o pacto, a do masoquismo” (DELEUZE, 2009, p. 19).

No fim, ao convergir a tortura em desejo entre torturador e torturada, a Freira subverte a moral cristã e toma a posição de uma masoquista cuja prática se refere a um ato de denegação, diferente do sádico, marcado pelo desejo da negação (destruição). “[n]ão se trata então de negar o mundo ou de destruí-lo, tampouco de idealizá-lo; trata-se de denegá-lo, de deixá-lo em suspenso pela denegação, para se abrir a um ideal, por sua vez suspenso na fantasia” (DELUZE, 2009, p. 29-30). Em termos de prática sexual, o masoquismo, segundo Deleuze, suspende o desejo restrito à norma pênis/vagina, ampliando em espaço e tempo e, neste caso, na suspensão performática da tortura.

No filme, compreender a virada da freira – de torturada à masoquista – pode corresponder a um poder que é ficcional e por isso fracassa, pois a voz autoritária passa a ser consentida, pactuada pela masoquista. A voz da freira que passa a se expressar por meio do torturador é a da ordem: “[é] a vítima que fala através do carrasco, sem comedimento” (DELEUZE, 2009, p. 20); “[o]

dominador se submete ao desejo de submissão do submisso” (PIRES, 2008, p. 15). A resistência à tortura da freira trouxe pelo impulso instintivo do amor o equilíbrio do desejo de destruição do mundo. O masoquismo revelado de Joana bloqueia o desejo de destruição do mundo em Rui, restabelecendo um pacto que se dá pela denegação, suspensa na fantasia:

[U]m ponto de partida de uma operação que não consiste em negar nem mesmo destruir, mas, sobretudo, em contestar a fundamentação do que é, em afetar o que é com uma espécie de suspensão e neutralização capazes de nos abrir, para além do que é dado, uma nova perspectiva não dada” (DELEUZE, 2009, p. 28).

De maneira paradoxal, no instante que há um processo de esvaziamento de si emerge uma espécie de ascensão por meio da denegação. Ao analisar a obra *História de O* (RÉAGE, 1954-197), Sontag (1987) interpreta o masoquismo da personagem principal do livro em uma progressão simultânea da sua própria extinção como ser humano à sua satisfação como ser sexual:

É difícil imaginar como alguém poderia afirmar se existe ou não, de modo real ou empírico, qualquer coisa na ‘natureza’ ou na consciência humana que suporte essa divisão. Mas parece compreensível que a possibilidade sempre perseguiu o homem, por mais acostumado que esteja a execrar tal cisão (SONTAG, 1987, p. 22).

A cena final do filme é a passagem do enterro de Rui a uma cena onírica em que a freira, vestida com o hábito, caminha pelo campo e encontra uma farda na terra cavada para o enterro do policial. Ela olha para o lado e encontra Rui nu, despido da Lei. A freira também se despe do símbolo da Igreja jogando o hábito junto a farda na terra. Os dois saem correndo nus pelo campo.

Sontag (1987) propõe pensar as similitudes entre pornografia – mais especificamente a prática masoquista com a religião –, tornando possível fazer considerações à esta representação da tortura que se desloca para o desejo no filme. As semelhanças se dão porque são entendidas como rituais que testam a

fé de alguém por meio de uma disciplina ascética, segundo a moral cristã; ou seja, a renúncia de si como “recusa daquilo que era visto como um grande mal: o prazer” (VAINFAS, 1985, p. 84). Na condição de ser forçada (tortura) ou desejada (pela fé ou pela prática sadomasoquista) a renúncia da liberdade, servindo à vontade de um ente mais poderoso e/ou autoritário, o desfazer de si assume um impulso de um refazer.

A cena em que Rui e a Joana se libertam das autoridades que se submetem pode ser pensada como uma via disruptiva comentada por Sontag (1987) em relação às práticas semelhantes que se convergem a um imperativo do poder eclesiástico. “A busca de um novo modo de discurso, no nível mais sério, ardente e entusiástico, evitando a encapsulação religiosa, é uma das tarefas primordiais do pensamento futuro” (SONTAG, 1987, p. 31).

O filme *A freira e a tortura* pode ser compreendido como “imagens precárias e tênues inscrições de um trauma” (SELIGMANN-SILVA, 2014), que foi a ditadura militar brasileira, insistindo em emergir no presente do país. Trata-se de uma fonte histórica que se impõe contra qualquer gesto forçado de esquecimento e apagamento do que foi a repressão política e, particularmente, a prática da tortura. A análise se propôs a ver o que se pretende esquecer – sobretudo ver às margens, na *Boca-de-Lixo*, no popular da pornochanchada –, escovando a contrapelo uma narrativa da história presente que insiste em dizer que não havia tortura.

A análise, por meio das produções e descrições das imagens, propõe uma espacialização e objetificação do ato de infligir dor na tortura, uma perda da voz e do corpo do torturado para o torturador, que promove a destruição da civilização e do mundo na inversão das instituições do corpo (medicina), do Estado (Justiça), da freira (Religião) e dos aparatos domésticos (salas, portas, alicates, fios elétricos, telefone) em armas de produção da dor.

O filme possibilita uma articulação com a pensamento sadiano, refletindo sobre a razão, a moral e as formas políticas inscritas no campo do

desejo e sexualidades: “Todos os âmbitos da vida pública são permeáveis à contaminação sadecana: seu projeto sexual tem uma dimensão eminentemente política” (GRANÉ DINIZ, 2018, p. 132). Ao converter a dor em desejo sexual, o poder da destruição se desloca para o da suspensão do mundo (denegação), em que a torturada retoma seu corpo e sua voz, revelando assim que o poder da destruição não se completa por inteiro e, por isso, fracassa.

Por meio do erotismo, o filme possibilita pensar as normas de gênero e sexualidades as quais não nos é possível se adequar por completo; a virilidade e a exploração fracassam e, paradoxalmente, a submissão e o esvaziamento de si se transformam em denegação. É preciso se despir da pele militar e da Igreja em busca de um desvio: de um masculino que precisa atender à norma de violador/explorador; de uma feminilidade que precisa transgredir apenas pelo seu esvaziamento; de uma sociedade cujas similitudes repetidas das leis civis e eclesiásticas, muitas vezes, interpelam para nos submeter a um ente mais poderoso e autoritário a fim de contribuir com a ordem, a boa e a tradicional conduta.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, S. J. Representando o Irrepresentável: Encenações de Tortura no Teatro Brasileiro da Ditadura Militar. **Latin American Theatre Review**, v. 21, n. 1, p. 5-18, 1987.

ARANTES, L. H. M. Entre o texto e a tela: apontamentos acerca de Milagre na cela de Jorge Andrade e A freira e a tortura de Ozualdo Candeias. **Revista Ouvirouver**, n.º 5, pp. 77-83, 2009.

BERNARDET, J. Cinema marginal? In: PUPPO, Eugênio (org.) **Cinema marginal brasileiro: filmes produzidos nos anos 60 e 70**. s/L: Heco produções, 2004.



BERTOLLI FILHO, C. Um confronto esquecido: pornochanchada x moral e civismo. In Bertolli Filho, C. & Amaral, M.E.P. (Orgs.). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

BOCAGE, M. M. B. D. Em sórdida masmorra aferrolhado 1765 – 1805. Obras de Manuel Maria Barbosa Du Bocage In: **Literatura Contemporânea em Língua Portuguesa (1765 – 1805)**. Disponível em: <<http://www.nicoladavid.com/literatura/bogage-manuel-maria-barbosa-du>> Acessado em: 13/04/2021

BUTLER, J. **Corpos que importam: os limites discursivos sobre o “sexo”**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

CÁNEPA, L. L. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. **E-Compós**, v. 12, n. 1, 22 jun. 2009.

CARDOSO, D. **O Rei da Pornochanchada**. Campo Grande, MS: Letra Livre Editora, 2006.

CUBAS, C. **Do hábito ao ato: vida religiosa feminina ativa no Brasil (1960-1985)**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História, Florianópolis, 2014.

DELEUZE, G. **Sacher-Masoch: O Frio e o Cruel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

FOUCAULT. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1977.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **O Nascimento da Clínica**. Rio de Janeiro: Editora Forense – Universitária, 1980.

\_\_\_\_\_. **O Poder Psiquiátrico**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREUD, S. **Obras completas volume 18 – O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GRANÉ DINIZ, G. Sade: a Censura no Século XVIII; a Censura Hoje. In **Paralaxe**, vol. 5, número especial. 2018.

GUEDES, W. A. A freira, a tortura e a censura: um filme de Ozualdo R. Candeias entre a crítica política e a ofensa moral. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 3, n. 45, 2019.

JUCHEM, V. V. Cinema na ditadura militar: uma análise do filme A freira e a tortura (1984). **Em Tempo de Histórias**, [S. l.], v. 1, n. 37, 2020.

OLIVEIRA, A. C. A violência de gênero durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) sob as lentes de Ozualdo Candeias. **Territórios e Fronteiras (UFMT. Online)**, v. 10, p. 43-57, 2017.

PIRES, R. B. W. Liberdade, Igualdade, Sofrimento e Dor: Diálogos entre Sade e o Sadismo Contemporâneo. In: 26a Reunião Brasileira de Antropologia, 2008, Porto Seguro - BA. **Anais da 26a Reunião Brasileira de Antropologia**, 2008.

PRECIADO, P. **Pornotopia: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia**. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

QUINALHA, R. H. **Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura militar**. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RÉAGE, P. **A história de O**. São Paulo: Círculo do Livro, 1954-1972.

SAHLINS, M. A tristeza da doçura, ou a antropologia nativa da cosmologia ocidental. In: **Cultura na prática**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004

SANT'ANNA, A. R. De. Desaparecidos In: SANT'ANNA, Affonso Romano de. **A poesia possível**. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.

SCARRY, E. **The Body in Pain: The Making and Unmarking of the World**. New York: Oxford University Press, 1985.

SELIGMANN-SILVA, M. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 43, p. 13-34, jan./jun. 2014.

SONTAG, S. A imaginação pornográfica. In: **A vontade radical – Estilo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VAINFAS, R. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**. São Paulo: Ática. 1986.

WOOLF, V. **On being ill with notes from sick room**. Ashfield: Paris Press, 2012.

#### PEÇA DE TEATRO

ANDRADE, Jorge. **Milagre na Cela**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

#### FILMOGRAFIA

**A FREIRA e a tortura**. Direção: Ozualdo R. Candeias. São Paulo: Dacar Produções Cinematográficas, 1983. 89 min.

RECEBIDO EM: 07/12/2022

PARECER DADO EM: 03/03/2023



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)