

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

MASCULINIDADES EXCESSIVAS E AMBIVALENTES NA PORNOCHANCHADA DOS
ANOS 1980

LUCIANO CARNEIRO DE OLIVEIRA JÚNIOR

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Análise da imagem e do som.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARIANA BALTAR

Niterói, 2019

Luciano Carneiro de Oliveira Júnior

MASCULINIDADES EXCESSIVAS E AMBIVALENTES NA PORNOCHANCHADA DOS
ANOS 1980

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Análise da imagem e do som.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Mariana Baltar Freire
Universidade Federal Fluminense

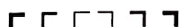
Prof. Dr. Rafael de Luna Freire
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Júnior
Universidade Federal do Espírito Santo

Niterói, 2019



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando LUCIANO
CARNEIRO DE OLIVEIRA JUNIOR, na forma em
que se segue:

Aos 02 dias do mês de dezembro de dois mil e dezenove, às 14 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Tiradentes 17, Ingá – Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de *Luciano Carneiro de Oliveira Junior* formada pelos seguintes professores doutores: Mariana Baltar – Universidade Federal Fluminense (presidente), Rafael de Luna Freire – Universidade Federal Fluminense, Erly Vieira Júnior – Universidade Federal do Espírito Santo. Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**Masculinidades excessivas e ambivalentes na pornochanchada dos anos 1980**". Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca ressalta clareza do texto e qualidade do trabalho com a teoria e das análises filmicas. Destaca ainda a contribuição importante da dissertação para o campo do estudo de cinema brasileiro, especialmente da pornochanchada, na reflexão sobre as masculinidades como tema e no uso de uma metodologia de corpo a corpo com os filmes para apontar dimensões autorreflexivas e excelsivas nos dias. Por fim, recomenda a publicação da dissertação em livro.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Mariana Baltar, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Mariana Baltar Freire

Mariana Baltar – UFF (Orientadora)

Rafael de Luna Freire

Rafael de Luna Freire - UFF

Erly Vieira Jr.

Erly Vieira Júnior - UFES

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, à minha família pelo apoio constante, em especial a meus pais Eliane e Luciano, e a meus irmãos Sarah e Rafael, a quem amo muito.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento dessa pesquisa ao longo de seu desenvolvimento.

Agradeço imensamente à professora Mariana Baltar, pela orientação generosa e inspiradora. Impossível imaginar um percurso como esse sem o seu apoio, incentivo e trocas.

Agradeço aos professores que compuseram minha banca de qualificação, pelas palavras que instigaram o prosseguir da pesquisa: Rafael de Luna e Nina Tedesco. E, em adianto, agradeço também aos professores que fazem parte da banca de defesa deste trabalho: mais uma vez, Rafael, ao lado de Erly Vieira Jr. Obrigado!

Aos alunos da disciplina Estudos de Cinematografia Brasileira III, que ministrei como parte do meu estágio docência ao lado da professora Mariana Baltar, disciplina oferecida aos cursos de Cinema e Audiovisual, bacharelado e licenciatura, da Universidade Federal Fluminense. Os nossos encontros foram fundamentais para tensionar as questões e os objetos dessa pesquisa, e seus frutos estão expressos nas páginas que se seguem.

Enfim, gostaria de agradecer às minhas amigas, que estiveram sempre ao meu lado ao longo dessa travessia, nos momentos de crise e nos de alegria (nas festas, nos bares, nos almoços e nas sessões de cinema): Ana, Arthur, Felipe, Gui, João, Mariana, Matheus, Maju, Thiago e Will.

RESUMO

O presente trabalho, *Masculinidades excessivas e ambivalentes na pornochanchada dos anos 1980*, tem como objetivo estabelecer exercícios de análise a partir de exemplos associados ao gênero popular brasileiro da pornochanchada, particularmente dos anos 1980. A partir de um diálogo com os estudos de masculinidade, o trabalho se centra na figura do “machão conquistador” típica desse cinema, e procura perceber seus momentos de instabilidade e tensionamento. Para isso, as análises se constróem com atenção ao corpo dos filmes e suas estratégias de encenação e engajamento corporal, pelas vias de uma economia do excesso e da reflexividade alusiva.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Excesso. Estudos de masculinidade.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – A aula de balé e a forma correta de se maquiar para o dia, ensinamentos de contenção e sobriedade em *A Mulher que Inventou o Amor*.....32
- Figura 2 – Simbolização, obviedade e ironia na sequência final de *A Mulher que Inventou o Amor*: após assassinar seu amado, Doralice/Talulah desfila em um vestido de noiva tingido de vermelho – “amar é ser fiel até o fim...”.....37
- Figura 3 – Doralice/Talulah em sua cerimônia de casamento com o pôster do ator da telenovela *Cruel Desengano*: “aceito!”.....39
- Figura 4 – Coreografia sexual de Doralice/Talulah e Dr. Perdigão: imagem e som materializam a visceralidade do prazer.....42
- Figura 5 – Coreografia sexual de Doralice/Talulah e César Augusto: distanciamento e proximidade que corporificam na superfície do filme as sensações viscerais dos personagens, borrando as fronteiras do gemido de prazer performado e involuntário.....46
- Figura 6 – O início das tensões em *Os Imorais*: troca de olhares triangular.....68
- Figura 7 – À esquerda, reflexo no vidro do carro distorce a imagem do casal burguês e revela na superfície do plano o jogo hipócrita das aparências; à direita, camiseta de Gustavo manchada com seu sangue corta a paisagem de sua janela e antecipa o desfecho trágico do personagem.....73
- Figura 8 – Último plano de *Os Imorais*: beijo final diante do olhar público.....78
- Figura 9 – À esquerda, Jece Valadão e Otávio Augusto como os machões e heróis ambíguos de *O Torturador*; à direita, Vera Gimenez faz alusão à Rita Hayworth.....89

Figura 10 – David Cardoso é fotografado por personagem feminina (Sonia Garcia), que em seguida se junta a ele diante da câmera, em <i>Amadas e Violentadas</i>	100
Figura 11 – David Cardoso é fotografado por personagem feminina (Neide Ribeiro), que em seguida se junta a ele diante da câmera, em <i>Corpo Devasso</i>	101
Figura 12 – Matilde Mastrangi assiste David Cardoso tomar banho em <i>O Prazer da Virtude</i> , episódio de <i>Pornô!</i>	105
Figura 13 – Estátuas assistem os corpos esculturais de David Cardoso e Matilde Mastrangi, dispostos “para serem olhados”.....	106
Figura 14 – Coreografia sexual e autorreflexividade em <i>A Guerra das Malvinas</i> , episódio de <i>A Noite das Taras 2</i>	108
Figura 15 – Grupo de assaltantes invade a casa de David Cardoso, que dorme abaixo de uma ilustração de si próprio, semi-nu, exibindo os músculos.....	110
Figura 16 – À esquerda: em primeiro plano, personagem feminina pratica sexo oral em David Cardoso; ao fundo, quadro emoldura ilustração representando o próprio ator. À direita: movimento de câmera revela revista pornográfica que faz ecos metalinguísticos à performance. Cena de <i>As Seis Mulheres de Adão</i>	113
Figura 17 – Em bar, homens debocham de Serginho e seus “cigarros fraquinhos”, segundos antes do início de uma briga.....	122
Figura 18 – Jogo de sedução entre Angelo (Carlo Mossy) e Serginho (Ricardo Faria), em <i>Giselle: massagem, olhares e relato</i>	124
Figura 19 – No primeiro quadro, Giselle (Alba Valeria) se surpreende com a coreografia sexual de Serginho e Angelo; no segundo e terceiro, Angelo segura o braço de Serginho e o incentiva a ficar; no quarto quadro, Giselle tira a roupa e se junta ao casal.....	128

SUMÁRIO

Introdução.....	6
Capítulo 1 – Engajamento corporal e antiilusionismo na pornochanchada.....	20
1.1. Reflexividade, alusão e as mediações da cultura popular massiva.....	21
1.2. O fluxo sensacional e a economia do excesso.....	29
1.3. Tinturas excessivas em <i>A Mulher que Inventou o Amor</i>	35
Capítulo 2 – Deslizamentos da masculinidade hegemônica e melodrama como moldura expressiva.....	50
2.1. Masculinidades: percursos teóricos.....	51
2.2. Inocência e hipocrisia em <i>Os Imorais</i>	63
Capítulo 3 – O machão da pornochanchada: alusão, paródia e espetáculo.....	82
3.1. “Sempre há lugar para homens como eu”.....	83
3.2. David Cardoso, herói viril e modelo pin-up.....	93
3.3. Coreografia sexual e ressonância carnal em <i>Giselle</i>	114
Considerações finais.....	131
Bibliografia.....	136
Filmografia.....	144

INTRODUÇÃO

Um grupo de assaltantes mulheres adentra a mansão do astro da pornochanchada David Cardoso. Nas paredes da casa, enfileiram-se os cartazes dos filmes por ele estrelados. A manchete de uma notícia de jornal emoldurada diz: “David Cardoso to star with Marlon Brando”. Uma das assaltantes (Vanessa Alves), ao perceber a casa de quem está invadindo, exclama: “É ele! O machão do Pantanal!”. No quarto, David Cardoso dorme. Acima da cama, um grande quadro emoldura uma ilustração do próprio ator semi nu exibindo seus músculos exageradamente desenhados.

Trata-se do segundo episódio do filme *A Noite das Taras 2* (1982), *A Guerra da Malvina*, onde David Cardoso interpreta a si mesmo. Após uma longa coreografia sexual que interrompe a trama do assalto, Matilde Mastrangi surpreende a todos, trajando uma roupa de freira. “Nós fizemos um filme juntos, ela foi a minha tara no Pornô!”, explica Cardoso. Trata-se de uma referência justamente a *Pornô!* (1981), filme também dividido em episódios e um dos maiores sucessos da Dacar Produções Cinematográficas¹.

Esse movimento autorreflexivo do episódio de *A Noite das Taras 2*, percebido também em outros filmes do mesmo período², aponta para um nível de autoconsciência dos próprios agentes produtores/realizadores com relação ao gênero ao qual se vinculavam – a pornochanchada. Hoje, anos depois, à luz de esforços crítico-acadêmicos voltados para essa produção, podemos dizer que a pornochanchada é um gênero amplamente reconhecido como tal. Como exemplo, podemos citar o dossiê publicado na revista *Sinopse* em 2000, contando com textos de Newton Cannito, Inimá Simões e Flávia Seligman, além de um depoimento de Pedro Carlos Rovai, importante produtor/diretor do gênero. A primeira frase do primeiro texto do dossiê, assinado por seu organizador Newton Cannito, afirma: “A pornochanchada é um dos principais gêneros cinematográficos da história do cinema brasileiro” (CANNITO, 2000, p. 68).

O termo remonta, no entanto, a uma forma pejorativa que a imprensa empregou no início da década de 1970 para rotular uma produção popular numerosa que apresentava o erotismo como parte de suas características (ABREU, 2002). Ao longo dos anos, a pornochanchada passou a ser

¹ Fundada por David Cardoso em 1973, foi uma das produtoras brasileiras mais bem sucedidas da década de 1970, em termos de números de bilheteria. Doze de suas produções se encontram na listagem dos filmes brasileiros com mais de quinhentos mil espectadores entre 1970 e 2017, segundo dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional do Cinema (Ancine). Acessado em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105_0.pdf

² No filme *As 1001 Posições do Amor* (1978), por exemplo, há uma série de comentários sobre as características textuais do gênero. E em *Luz, Cama, Ação* (1976), a trama se concentra nas dificuldades em um set de filmagens de uma pornochanchada.

reconhecida pelo público e crítica a partir de suas características textuais comuns – o sexo como vetor que atravessa as mais variadas narrativas – e de suas especificidades histórico-econômicas.

Abrimos essa introdução referenciando o episódio de *A Noite das Taras 2*, porque neste exemplo estão contidas algumas das questões que atravessam o presente trabalho. Nas páginas que se seguem, iremos estabelecer exercícios de análise a partir de exemplos associados ao cinema brasileiro popular massivo – e especificamente à pornochanchada. Análises estas que estarão atentas para as estratégias estéticas desse cinema, associadas a uma economia do excesso, e também para os momentos em que esses filmes apontam para a reflexividade. Essa dupla moldura – do excesso associado a um cinema espetacular, e da reflexividade associada a um distanciamento crítico – entra em jogo nas análises que tomam como centro a figura do “machão” tão típica desse cinema.

Assim, com o “machão” representado no exemplo do início deste texto introdutório por David Cardoso, é com essa figura que vamos caminhar ao longo do trabalho. Nosso objetivo é voltar um esforço de análises filmicas tendo a masculinidade hegemônica (CONNELL, 2000; CONNELL, MESSERSCHMIDT, 2013) como horizonte, facilmente identificada na pornochanchada a partir da figura do “machão conquistador sedutor” (ABREU, 2002, p. 171). Um personagem-tipo que, em si, já apresenta uma série de variações nos mais diversos filmes em que aparece, variações que se referem desde a classe econômica até a moldura geracional.

Nosso objetivo aqui, no entanto, não é o de estabelecer um debate de representação, em busca de semelhanças e diferenças com os homens da vida fora da tela, muito menos de esgotar as possibilidades de reflexão a partir desse personagem-tipo. É visando leituras parciais e abertas às surpresas e instabilidades que iremos elencar momentos particulares onde a masculinidade hegemônica, ou seja, aquela associada à virilidade e à heterossexualidade, é presentificada e ao mesmo tempo tensionada nos exemplos da pornochanchada. Para perceber a ambivalência dessa figura, nossas análises estarão atentas aos modos de encenação dos filmes, modos esses associados a uma economia do excesso própria de um cinema espetacular, ao mesmo tempo em que articulados a estratégias de reflexividade.

Antes de expandirmos com mais detalhes nossos objetivos, vamos voltar por um momento ao objeto da pornochanchada, para entender sua localização diante da teoria e crítica de cinema, ontem e hoje.

Procurando condensar as influências diretas da pornochanchada, Nuno César Abreu (1996) aponta para a presença do erotismo e dos títulos com apelo sexual que já apareciam no cinema paulista no final da década de 1960. Além dessa produção incipiente, outras duas vertentes cinematográficas são constantemente apontadas como matrizes possíveis da pornochanchada: os

filmes italianos em episódios que desembarcavam com sucesso em terreno brasileiro; e a chanchada, comédia popular urbana que viu seu auge na década de 1940 e 1950.

Abreu, que concentrou seus esforços de pesquisa nas particularidades do polo cinematográfico da Boca do Lixo³, resume a pornochanchada como “um conjunto de filmes com temáticas diversas mas com formas de produção aparentadas” (ABREU, 1996, p. 74). De forma similar, Marcel de Almeida Freitas aponta que “as pornochanchadas invadiram o mercado de modo ubíquo e se caracterizaram por serem produzidas em série, no mais literal sentido da palavra industrial” (FREITAS, 2004, p. 8). Nesse sentido, podemos afirmar que os estudos da pornochanchada se encaminham mais frequentemente pelo viés econômico, “identificando o gênero sobretudo como o resultado de um determinado modo de produção que se desenvolveu especificamente na década de 1970 [...]” (FREIRE, 2010, p. 567).

Nesse sentido, podemos dizer que o reencontro com os filmes outrora de difícil acesso têm sido fundamental para trabalhos mais recentes voltados para as especificidades dessa produção. O programa *Como era gostoso*, exibido às madrugadas no Canal Brasil desde o início dos anos 2000, tem papel fundamental na difusão de diversos títulos antes dados como perdidos. Esse movimento de reencontro pode ser percebido, por exemplo, no livro organizado por Claudio Bertolli Filho e Muriel E. P. Amaral (2016), *Pornochanchando – em nome da moral, do deboche e do prazer*, onde há um perceptível cuidado no tratamento das especificidades das fitas analisadas. Ainda assim, como aponta Rafael de Luna Freire, “diferentemente das chanchadas, cujos filmes já foram mais profundamente analisados e cotejados com a produção internacional, as pornochanchadas ainda aguardam uma análise mais acabada de seus aspectos formais” (FREIRE, 2010, p. 567).

Não pretendemos com este trabalho traçar uma linha formal definitiva sobre o gênero. Sem esse tipo de pretensão totalizante, buscaremos voltar um olhar localizado para as particularidades textuais das fitas aqui levantadas.

Antes de prosseguirmos com os nossos objetivos, gostaríamos de pensar a partir de quais discursos hierarquizantes a pornochanchada é desvalorizada por uma certa fortuna crítica. Em seguida, apontaremos a importância de entender o gênero de forma mais complexa, já encaminhando assim para as principais estratégias e desdobramentos deste trabalho.

³ Convencionou-se chamar Boca do Lixo um espaço urbano definido no bairro de Santa Cecília/Luz, no centro de São Paulo. A proximidade às estações ferroviária e rodoviária facilitava o transporte das latas de filmes e desde as primeiras décadas do século a região contava com uma grande concentração de escritórios de distribuidores, exibidores e, mais tarde, produtores. A partir do capital privado de acordos entre produtores e exibidores, a Boca do Lixo constituiu-se como um importante polo de produção (ABREU, 2002). Nos anos 1975 e 1976, auge da pornochanchada, a Boca do Lixo despejava no mercado cerca de 40% dos longa-metragens produzidos no país (SIMÕES, 2007). Importante ressaltar, no entanto, que a Boca do Lixo não foi o único polo produtor de pornochanchadas, que também tiveram expressiva produção no Rio de Janeiro (MELO, 2009).

Luiz P. Gomes (2012) delinea seu estudo sobre a pornochanchada tendo em vista o campo genérico como um local de embate entre múltiplos agentes. No caso do gênero erótico brasileiro, a rejeição da crítica do período se relaciona com uma abordagem tradicional da teoria genérica, que identifica um cinema massivo (cinema comercial ou de gênero) como automaticamente conservador em termos estéticos e ideológicos. A partir da abordagem cultural proposta por Jason Mittell, Gomes entende a pornochanchada enquanto gênero a partir das práticas discursivas que a compreendem, levando em conta que diferentes agentes atuam em diferentes momentos históricos e contextos na cristalização de determinada prática genérica. Nesse sentido, a estratégia da distinção é fundamental na consolidação do gênero, inclusive a partir da exclusão de determinados títulos. Falando particularmente de *Luz del Fuego* (1982) e *Rio Babilônia* (1982), Gomes aponta:

Mesmo com a presença do erotismo em suas narrativas, não é comum que esses filmes sejam vistos como pornochanchadas, o que possibilita observar uma distinção clara neste momento entre um cinema oficial, respaldado pela Embrafilme e composto por cineastas de prestígio cultural, e, por outro lado, o cinema da Boca do Lixo, sem apoio direto estatal e carregando os estigmas do gênero (GOMES, 2012, p. 37).

Nesse sentido, Rafael de Luna Freire (2011) aponta dois discursos hierarquizantes na tradição do cinema brasileiro, associados à política dos autores do Cinema Novo que marcou nos anos 1950 e 1960 a distinção entre um cinema artístico e um cinema comercial ou industrial. O primeiro desses discursos é de caráter estético, onde os filmes ditos cultos são entendidos como superiores aos produtos da cultura de massa. Um segundo discurso está imbricado no primeiro, e diz respeito a uma relação valorativa entre esses dois cinemas:

[...] um cinema considerado não apenas cultural e artisticamente relevante (culto ou autoral), mas também moralmente elevado (não apelativo), e principalmente *social e politicamente consciente* (empenhado ou mesmo revolucionário), frente a um cinema associado aos filmes de gênero, francamente comercial (não-autoral), tido como apelativo (e até mesmo imoral ou pornográfico), ou sobretudo *politicamente alienado e alienante* (acomodado e conformista) [...] (FREIRE, 2011, p. 50-51).

Assim, tal discurso valorativo é fundamental para o apagamento da categoria genérica da tradição do cinema brasileiro. A desqualificação desse cinema, tido no caso brasileiro como “apelativo” e “pornográfico”, têm relação direta com sua aproximação a tradições genéricas excessivamente corporais, “*overly embodied*” (FREEMAN, 2010, p. 17). Linda Williams (1991)

conceitua como “gêneros do corpo” aqueles que, em diálogo com narrativas associadas ao gosto popular, apresentam o corpo como espetáculo sensacional, operando um convite ao compartilhamento sensório-sentimental entre o corpo em tela e o corpo do espectador. A autora indica o melodrama, a pornografia e o horror como tradições genéricas possíveis cuja eficiência de engajamento se dá a partir do corpo. Mariana Baltar (2011) indica como os “gêneros do corpo” remontam ao contexto do século XIX, onde se dá

a profusão de narrativas que se estruturam com base no excesso como vetor de apelos e estímulos ao universo sensório-sentimental, narrativas de naturezas e premissas muito distintas mas que encontram na predominância de uma certa lógica de visualidade um dos pilares de seu “convite às sensações” (BALTAR, 2011, p. 476).

Acreditamos que identificar a pornochanchada a partir de sua relação com um convite da ordem corporal pode ser estratégico na medida em que nos permitirá pensar a eficácia do gênero junto a um público popular. Afinal, são as narrativas vinculadas às grandes emoções, que estabelecem um engajamento sensório-sentimental, àquelas que, como veremos, historicamente associam-se ao gosto popular.

Ao mesmo tempo, iremos perceber como esse cinema do espetáculo sensacionalista, emoldurado aos moldes do excesso e em diálogo com os “gêneros do corpo”, ele também se fez valer de estratégias estéticas associadas a um cinema moderno, como a reflexividade. Pensar o cinema popular nessa dupla moldura nos permitirá entender aquilo que parece ter passado batido pelos detratores do gênero – que o cinema popular também se constrói no espaço da ambivalência na medida em que traduz questões de ordem política dentro de sua lógica espetacular.

A perspectiva que desqualifica o cinema popular massivo, e particularmente a pornochanchada, pode ser percebida no clássico ensaio de José Carlos Avellar (1979), *A Teoria da Relatividade*. Nele o crítico descreve o que seria uma estética do gênero, inventada pela censura. Avellar relaciona essa estética, que ele chama de “grosseira”, com as bolas pretas adicionadas fotograma a fotograma nas cópias de *Laranja Mecânica* (1971) exibidas nacionalmente, cobrindo a nudez das atrizes, e que acabavam desse modo chamando ainda mais atenção para o que outrora era secundário no filme. “A nudez das personagens se torna importante graças a intervenção da Censura. Importante e obscena” (AVELLAR, 1979, p. 66). Assim, Avellar aponta:

É verdade que para a definição dos personagens e das ações principais a pornochanchada contou com uma direta colaboração do Serviço da Censura, que ao cortar as cenas de sexo e todos os planos de mulher nua, e ao cortar ainda os palavrões da faixa sonora, deu às

comédias grosseiras o toque final para o aperfeiçoamento do estilo de narração. Mulher nua não pode? Então passemos a vesti-las grosseiramente (AVELLAR, 1979, p. 84).

O texto de Avellar é importante por traçar uma reflexão sobre as delineações estéticas da pornochanchada, que ele já entende como um gênero, ao mesmo tempo em que revela o desapareço do autor pelos filmes, descritos por ele como “produtos tão pouco importantes”, “improvisados” e “malfeitos”. Também fica óbvio que o que ele chama de “grosseiro” não se refere apenas à linguagem desenvolvida pelos filmes junto à censura, mas ao próprio conteúdo sexual e pornográfico das fitas.

Em um trecho do ensaio, Avellar descreve algumas cenas do filme *Mulher, Mulher* (1979), em que a *mise en scène* dá conta de em um mesmo plano sobrepor espaços e tempos diferentes, trazendo estrategicamente para o movimento de câmera uma certa confusão frente ao que é realidade palpável e fabulação. Ele então aponta: “Se o público que vai assistir *Mulher, Mulher* é o mesmo consumidor das antigas pornochanchadas, muito provavelmente se perde neste labirinto armado pelos movimentos circulares da câmera de filmar” (AVELLAR, 1979, p. 93).

Essa fala demonstra como o autor subestima o espectador médio consumidor da pornochanchada. Assim, o texto de Avellar, intrigante ao relacionar a linguagem do gênero com as políticas da censura oficial, ao mesmo tempo ignora a circularidade do gênero e sua relação com as matrizes populares como estratégias de engajamento corporal com o público.

De forma similar, em artigo de 1995, Valter Vicente Sales Filho aponta:

É sempre bom despertar a atenção para os produtos com grande aceitação popular, como as telenovelas, os programas de auditório, os filmes de violência ou as próprias pornochanchadas. A aceitação, se bem que condicionada por imposições de mercado, reflete também, e principalmente, a identificação dos valores e conceitos contidos nesses produtos com os do público receptor (SALES FILHO, 1995, p. 69).

Assim, o autor indica como as pornochanchadas “pouco contribuíram para a evolução da linguagem cinematográfica ou do questionamento de aspectos sociais” (SALES FILHO, 1995, p. 70), constituindo-se a partir de reproduções de valores conservadores da sociedade brasileira do período.

Podemos dizer que as abordagens de Avellar e de Sales Filho estão de acordo com o que Jason Mittell (2004) vai destacar como uma forte vertente nos estudos genéricos, centrada em questões de interpretação. São trabalhos que interpretam os sentidos textuais dos gêneros ao mesmo tempo em que os situa em seu contexto social. Assim, o autor aponta algumas orientações teóricas –

ritualística, ideológica, estruturalista e psicanalítica – como paradigmas centrais que “abordam textos e gêneros como uma coleção de sentidos a serem decodificados, analisados, e potencialmente criticados” (MITTELL, 2004, p. 4) ⁴.

O autor argumenta que tal paradigma interpretativo, centrado em supostos sentidos intrínsecos aos textos genéricos, foi de grande influência na composição de análises cruciais do campo. Ao mesmo tempo em que apresenta suas limitações. Afinal, textos de determinado gênero são múltiplos e diversos o suficiente para permitir interpretações diferentes, e por vezes contraditórias.

A pesquisadora Susanna Paasonen (2011) também estabelece um diálogo crítico com a tradição dos estudos midiáticos que posicionam textos genéricos em uma categoria de sentido exclusiva. Ela defende que o significado de determinado texto não deve ser entendido como propriedade essencial deste, mas sim como construído a partir de diferentes práticas de leitura. São sumarizados pela autora alguns possíveis gestos generativos de leituras parciais: “teorizar, escolher exemplos de análise, justapor e comparar imagens umas com as outras, interrogar discursos regulatórios, e considerar as intensidades e ressonâncias afetivas” (PAASONEN, 2011, p. 256) ⁵.

A partir da noção de ressonância carnal, que expandiremos adiante, Paasonen entende o corpo como lugar fundamental para a eficiência e o engajamento de determinados textos genéricos – no caso de seu estudo, a pornografia online. Sua proposta é de mudar a perspectiva das interpretações que buscam significados ideológicos fixos para o sensorial, o material, o corporal. Assim, “o desafio é perder o escopo analítico baseado na linguagem e no sentido o suficiente para abrir espaço para a ambiguidade e a fluidez, dando vazão a novas formas de pensamento” (PAASONEN, 2011, p. 195) ⁶. Junto com Eve Kosofsky Sedgwick, Paasonen defende uma leitura parcial dos textos genéricos, aparelhada com leituras imaginativas e abertas às surpresas, que entenda os textos midiáticos como compostos de sentidos múltiplos, elásticos, contraditórios e contextuais.

Antes de desdobrarmos as ideias de Paasonem, tão fundamentais a este trabalho, vamos nos voltar por um momento a um dos textos de Flávia Seligman (2003) sobre a pornochanchada, tomando-o como exemplo de uma abordagem interpretativa totalizante do gênero. Em *Um certo ar*

⁴ “[...] each of this paradigms approaches texts and genres as collections of meanings to be decoded, analyzed, and potentially critiqued” [essa e todas as traduções utilizadas nesse trabalho foram realizadas pelo autor deste trabalho de dissertação].

⁵ “[...] theorizing, choosing examples for analysis, juxtaposing and comparing images with others, interrogating regulatory discourses, and considering affective resonances and intensities.”

⁶ “The challenge is to loosen analytical framework based on language and meaning enough to accommodate ambiguity and fluidity and to give rise to new forms of thought”.

de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro, a autora aborda a exploração da figura feminina a partir do famoso ensaio de 1975 de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* – onde a mulher é identificada como objeto passivo do olhar enquanto ao homem caberia a condução ativa desse olhar dominador. Segundo Seligman:

No caso das personagens femininas das pornochanchadas, associamos o prazer escopofílico, ou seja, o prazer de tomar o outro como um objeto, sujeitando-o a um olhar fixo e controlador. O olhar da câmera/realizador controla e conduz o olhar do espectador, enquadrando nos melhores ângulos o objeto de adoração – no caso a personagem feminina (SELIGMAN, 2003, p. 39).

Diversos apontamentos questionadores já foram feitos com relação ao ensaio de Mulvey, principalmente por seu modelo fixo que enquadra homens e mulheres em uma relação ideológica diretamente vinculada às estratégias de focalização do cinema clássico-narrativo (DE LA MORA, 2006; FARMER, 2000; TASKER, 2002; WILLIAMS, 1989). Nesse sentido, o que se critica nesse modelo psicanalítico que identifica um sentido preexistente no texto fílmico é o seu caráter totalizante. Totalizante porque traduz todos os tipos de encontros com imagens e narrativas como subservientes à escopofilia, a esse olhar (*gaze*) que é curioso e controlador, base de uma relação de objetificação. Tal leitura está em acordo com o paradigma ocularcêntrico que se estabeleceu com uma certa hegemonia na teoria do cinema principalmente nos anos 1960 e 1970, onde palavras-chave como voyeurismo, fetichismo, exibicionismo e *male gaze* ocupavam protagonismo (ELSSAESSER; HGENER, 2010).

Não almejamos aqui negar essas leituras. Não buscamos com este trabalho construir um pensamento de oposição, mas sim um que se delineie transversalmente. Nesse sentido, buscamos leituras alternativas a pornochanchada, abertas a sentidos múltiplos, identificações fluídas e prazeres que não estejam intrinsecamente ligados a um olhar controlador e ideológico.

José Mário Ortiz Ramos (2004) identifica a partir das estratégias de encenação das fitas produzidas e estreladas (algumas também dirigidas) por David Cardoso, o “rei da pornochanchada”, uma construção ambígua da figura super viril do machão conquistador. Em acordo com os estudos críticos da pornochanchada, Ramos aponta como o público majoritário dessa produção era masculino, mas dá um passo a frente e complexifica o debate. Segundo o autor, a exibição da nudez feminina era parte fundamental nos filmes de Cardoso para o engajamento de seu público. Ao mesmo tempo,

é oferecida também ao espectador a nudez masculina como pólo para a identificação e para o voyeurismo e fetichismo. E aí podemos pensar em três tipos de espectadores: o masculino, se identificando com o físico perfeito do ator [...], o público feminino e o homossexual, ambos exercitando seus “olhares eróticos” no corpo masculino. [...] O fundamental é reter que as identificações e os prazeres do olhar no cinema são sempre múltiplos, envolvendo intrincados processos psíquicos, fantasias dos indivíduos, e as construções sociais da masculinidade e feminilidade (RAMOS, 2004, p. 186).

Apesar de usar termos alinhados às correntes psicanalíticas de análise fílmica (identificação, voyeurismo, fetichismo), Ramos aponta caminhos para o entendimento do corpo e do desejo na pornochanchada a partir de múltiplas complicações. É a partir dessas deixas que o presente trabalho se desdobra.

Uma sequência em particular do segundo episódio do filme *Pornô!*, citado no começo desta introdução, foi fundamental para as primeiras inquietações que desembocaram nesta pesquisa. Na cena em questão, o personagem interpretado por David Cardoso deixa a sua conquista da noite (personagem da Matilde Mastrangi) sozinha por alguns minutos, enquanto toma um banho. A personagem de Mastrangi, impaciente com a demora do misterioso homem, sobe as escadas até o banheiro onde Cardoso toma banho. Escondida atrás da parede, Mastrangi observa. A câmera toma o ponto de vista da personagem e por alguns minutos passeia pelo corpo nu de Cardoso enquanto a água corre e limpa a espuma de cima abaixo. Pelo reflexo do espelho, ele percebe que está sendo observado e continua o show de exibicionismo com um sorriso no rosto. A personagem de Mastrangi, ainda vestida, começa a acariciar seus seios enquanto assiste ao espetáculo do corpo escultural de David Cardoso se banhando.

Essa inversão do olhar objetificador do corpo feminino para o masculino na pornochanchada é recorrente nos filmes estrelados por Cardoso. Como indica Ramos: “são recorrentes os planos e as fotos de divulgação que mostram David Cardoso e uma atriz ajoelhados na cama, em posição perfeita para ressaltar as formas e músculos” (RAMOS, 2004, p. 185).

Assim, inicialmente, este trabalho se esforçava para, a partir destes momentos, perceber outros polos de identificação desejante nos filmes estrelados pelo astro da pornochanchada. No entanto, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, começamos a questionar as limitações da noção de “identificação”. O termo aponta para uma relação de semelhança e igualdade entre corpo em tela e corpo-espectador, e nesse sentido nos parece escasso para descrever os encontros possíveis com determinado filme e seus prazeres-desdobramentos. Isso porque “as mesmas imagens evocam diferentes ressonâncias em diferentes pessoas e dão vazão a diferentes afetos, interesses, orientações

e distâncias” (PAASONEN, 2011, p. 243) ⁷. Por ressonância, Paasonem se refere às possíveis dinâmicas que se dão no encontro visceral entre o espectador e as imagens e sons. Ao invés de identificação, a autora prefere esse termo justamente por ele dar conta de um encontro que não necessariamente se dá a partir de um imaginário de semelhança entre personagens e espectadores. Mas sim a partir de um reconhecimento que é da ordem dos sentidos:

Ressonância pode envolver reconhecimento no sentido de uma relação possível entre os atos mostrados e as sensações e experiências pessoais dos espectadores. Ressonância toca e move o corpo do espectador sem a necessidade de igualdade – entre o espectador e os performers, suas preferências sexuais e os atos performados, ou suas fantasias e os cenários em tela. (PAASONEN, 2011, p. 189) ⁸.

Assim, nos vinculamos à noção de ressonância carnal na medida em que este trabalho se centrará no corpo em tela, na *mise en scène* (corpo do filme) e nos convites ao engajamento corporal do espectador. Tomamos como ponto de partida dos exercícios de análise o entendimento da pornochanchada como articuladora de potências de ordem visceral.

Importante ressaltar que ler esses filmes a partir de um ponto de vista positivo, com interesse nas suas estratégias de engajamento e prazer, não significa negar as construções hegemônicas neles presentes. Acreditamos que podemos consumir e analisar esse cinema a partir de sensações mistas, sublinhando seu poder de engajamento corporal ao mesmo tempo em que considerando criticamente o imaginário consumido.

É nesse sentido que tomamos a figura do machão como central para este trabalho. Com ela, poderemos perceber de forma óbvia a manutenção da masculinidade patriarcal hegemônica. Ao mesmo tempo, nos interessa perceber também os momentos de surpresa, de incerteza e instabilidade a partir da força material (corporal) dos filmes aqui estudados. Ou seja, não estamos procurando concluir se a pornochanchada é transgressiva ou conservadora. Muito menos apontar os títulos levantados por este trabalho como exceções dentro do gênero. Nosso objetivo é afirmar a importância de uma análise que leve em consideração a eficiência visceral desse cinema, sem deixar de lado a atenção aos imaginários por ele perpetuados. Acreditamos que muito pode ser ganho ao trazermos a ambivalência como arma de leitura para produtos da cultura massiva.

⁷ “The same images evoke different resonance in different people and give rise to different affections, interests, orientations, and distastes”.

⁸ “Resonance may involve recognition in the sense of being able to relate the acts shown to one’s own experience and sensations. Resonance touches and moves the viewer’s body without a need for sameness – between the viewer and the performers, the viewer’s sexual preferences and the acts performed, or her fantasies and the onscreen scenarios”.

Para avançar nessa análise, iremos trabalhar com exemplos associados ao cinema popular massivo e à pornochanchada dos anos 1980. Essa periodicidade é justificada porque, conforme aponta Marina Caminha (2012), os anos 1980 podem ser interpretados como um momento de transição, pelo fato de o Brasil passar por um processo de redemocratização após os vinte anos de um regime político autoritário. É nesse cenário de abertura e abrandamento da censura aos produtos culturais e midiáticos que, segundo Nuno César Abreu (1996), “intensifica-se a ofensiva pela conquista de mercado que acabou por mobilizar um tipo de produção mais bem acabada no tratamento de temas eróticos, com alguma sofisticação em suas propostas” (ABREU, 1996, p. 80). Como exemplo desses filmes eróticos “mais bem acabados” e de propostas mais “sofisticadas”, Abreu destaca algumas produções cariocas: *Contos Eróticos* (1977), *Luz del Fuego* (1981), *Eu te Amo* (1981), *Rio Babilônia* (1983), *Espelho de Carne* (1985) e *Além da Paixão* (1985).

A crise econômica que atingiu o Brasil nesse período afetou também a prosperidade do sistema de produção-distribuição-exibição que garantiu ao longo dos anos 1970 o sucesso das pornochanchadas. É nesse quadro que, ainda segundo Abreu, a pornochanchada sinalizava seu esgotamento: “A Boca do Lixo podia caminhar com risco para produtos eróticos mais bem acabados ou para a fácil exposição do sexo com mais objetividade” (ABREU, 1996, p. 81). Nesse cenário, à crise econômica soma-se a entrada dos filmes de sexo explícito estrangeiros no mercado exibidor brasileiro. Outrora proibidos, os exemplos associados ao cinema pornográfico *hardcore* ganha cada vez mais espaço no circuito exibidor nacional, processo esse que tem como marco filmes que, amparados por mandatos judiciais, chegaram às telas brasileiras justificados por suas qualidades artísticas – caso de *Calígula* (1979) e *O Império dos Sentidos* (1976). A exibição sob mandato judicial desses dois filmes acabou provocando a abertura para o pornô *hardcore* internacional, e a consequente “necessidade” de similares nacionais.

Não procuramos com os exemplos do cinema brasileiro oitocentista selecionados pelo recorte deste trabalho estabelecer uma relação de exceção baseada em um julgamento de valor estético, onde tais exemplos teriam um acabamento ou uma sofisticação que supostamente faltaria ao cinema popular anterior. O que nos interessa nesses exemplos é, na verdade, entendê-los dentro deste contexto de transição que marca os anos 1980. Os filmes aqui analisados, iremos apontar, mergulhados no caldeirão do Brasil dos anos 1980, se articulam a partir de diferentes estratégias e traduzem, a seu modo, temas de complexidade política, participando também destes debates enquanto cinema popular e massivo. Importante ressaltar, nesse sentido, que já desde os anos 1970, a telenovela brasileira, se utilizando de diálogos coloquiais e situações cotidianas, passou “a se referir a eventos e questões capazes de provocar debate e conversação” (HAMBURGER, 2005, p. 85).

Assim, nesse cenário de transições, iremos perceber como a pornochanchada, em busca de manter-se na concorrência do mercado, ela também mobilizava debates e conversações, que aqui iremos articular a partir das questões caras ao campo dos estudos de gênero e sexualidade – e particularmente aos estudos de masculinidade.

As cópias dos filmes analisados foram encontradas em diferentes plataformas de download e de vídeo streaming online, sendo as principais delas o *MakingOff*, site de compartilhamento de filmes via torrent, o *YouTube* e o *XVideos* – esta última exclusivamente direcionada a conteúdo pornográfico. As cópias são oriundas do já mencionado programa *Como era gostoso*, o que fica óbvio pela logo do Canal Brasil no canto esquerdo da imagem.

Na primeira fase da pesquisa, voltamos nossos esforços para assistir uma grande quantidade de filmes. Esse corpo a corpo com as fitas se deu a partir de uma grande abertura ao engajamento, ao mesmo tempo que com atenção aos possíveis momentos de surpresa e instabilidade. Como horizonte, tínhamos a figura do machão, presente em boa parte dos filmes assistidos. Dessa forma, foram pouco mais de uma centenas de títulos vistos ou revistos ao longo dessa primeira etapa⁹. Assim, apenas em um segundo momento, logo após esse mergulho inicial, é que o recorte do trabalho foi estabelecido, recorte este que iremos apontar a seguir, enquanto desdobramos a nossa estrutura em capítulos.

⁹ Os filmes vistos ou revistos na primeira etapa desta pesquisa, em ordem cronológica de lançamento, são: Os Cafajestes (1962), As Cariocas (1966), Os Paqueras (1969), Adultério à Brasileira (1969), Cio... Uma Verdadeira História de Amor (1971), Os Machões (1972), A Viúva Virgem (1972), As Deusas (1972), Os Homens que eu Tive (1973), Os Mansos (1973), Anjo Loiro (1973), O Último Êxtase (1973), A Super Fêmea (1973), Ainda Agarro Esta Vizinha (1974), Caçada Sangrenta (1974), As Delícias da Vida (1974), Guerra Conjugal (1974), As Cangaceiras Eróticas (1974), As Aventuras Amorosas de um Padeiro (1975), Bacalhau (1975), Quando as Mulheres Querem Provas (1975), O Desejo (1975), Kung Fu Contra as Bonecas (1975), Amadas e Violentadas (1976), Dona Flor e Seus Dois Maridos (1976), Luz, Cama, Ação! (1976), A Noite das Fêmeas – Ensaio Geral (1976), Gente Fina é Outra Coisa (1976), Possuídas pelo Pecado (1976), Excitação (1976), Traídas pelo Desejo (1976), 19 Mulheres e 1 Homem (1977), Sexta Feira as Bruxas Ficam Nuas (1977), Snuff, Vítimas do Prazer (1977), A Árvore dos Sexos (1977), Contos Eróticos (1977), A Força dos Sentidos (1978), As 1001 Posições do Amor (1978), Nos Embalos de Ipanema (1978), Inquietações de uma Mulher Casada (1978), Noite em Chamas (1978), A Dama da Lotação (1978), O Bom Marido (1978), Amada Amante (1978), Que Estranha Forma de Amar (1978), O Bem Dotado – O Homem de Itu (1978), Ninfas Diabólicas (1978), Embalos Alucinantes: A Troca de Casais (1978), A Ilha dos Prazeres Proibidos (1979), Mulher, Mulher (1979), O Prisioneiro do Sexo (1979), Eu Matei Lúcio Flávio (1979), Bandido! Fúria do Sexo (1979), E Agora, José? (Tortura do Sexo) (1979), Os Imorais (1979), Adultério por Amor (1979), A Dama da Zona (1979), Histórias que Nossas Babás não Contavam (1978), Palácio de Vênus (1980), A Noite das Taras (1980), Corpo Devasso (1980), Giselle (1980), Ariella (1980), O Fotógrafo (1980), A Mulher que Inventou o Amor (1980), Convite ao Prazer (1980), O Gosto do Pecado (1980), Aqui, Tarados (1980), Os Sete Gatinhos (1980), O Olho Mágico do Amor (1981), Sexo, Sua Única Arma (1981), Pornô! (1981), O Império do Desejo (1981), Liliam, a Suja (1981), Karina, Objeto de Prazer (1981), A Fêmea do Mar (1981), O Torturador (1981), Mulher Objeto (1981), Violência na Carne (1981), Condenada por um Desejo (1981), Das Tripas Coração (1982), Rio Babilônia (1982), Profissão Mulher (1982), Amor, Palavra Prostituta (1982), Menino do Rio (1982), As Seis Mulheres de Adão (1982), Mulher Tentação (1982), Tchau, Amor (1982), As Safadas (1982), A Noite das Taras 2 (1982), A Reencarnação do Sexo (1982), A Freira e a Tortura (1983), Longa Noite do Prazer (1983), Onda Nova (1983), Volúpia de Mulher (1984), Erótica, a Fêmea Sensual (1984), Espelho de Carne (1984), Tentação na Cama (1984), Extremos do Prazer (1984), Oh! Rebuteteio (1984), Novas Sacanagens do Viciado em C... (1985), A Estrela Nua (1985), Senta no Meu, que Eu Entro na Tua (1985), Vera (1986), Um Pistoleiro Chamado Papaco (1986), Histórias que Nosso Cinema (não) Contava (2017).

No primeiro capítulo pautaremos a discussão a partir do filme *A Mulher que Inventou o Amor* (1980). O movimento autorreflexivo da narrativa vai nos dar suporte para discutir as estratégias do projeto moderno burguês de recusa dos excessos de uma sensibilidade corporal como recurso de distinção social. Em seguida, vamos centrar a análise em uma sequência específica do filme, já indicando caminhos para um gesto analítico atento à intensidade do corpo em êxtase e às estratégias da *mise en scène* atreladas à economia do excesso. O objetivo é perceber como a tensão entre narrativa e número sexual, remontando a uma tradição da pornografia *hardcore*, será central na instabilidade das fronteiras identitárias de gênero (*gender*).

No segundo capítulo, vamos estabelecer um exercício de análise a partir de *Os Imorais* (1979), apontando como este filme se vincula a estratégias estéticas do gênero do melodrama para estabelecer um tensionamento da masculinidade hegemônica personificada por um de seus personagens centrais. Para isso, vamos remontar o percurso dos estudos de masculinidade para chegar a esse importante e recorrente conceito de *masculinidade hegemônica*. *Os Imorais*, sendo um filme de 1979, aparece nesse trabalho como uma exceção dentro de um *cópus* todo composto por filmes dos anos 1980. No entanto, sua inclusão se dá aqui pelo fato de ser um filme que estabelece um debate importante no que se refere ao tensionamento da masculinidade associada à virilidade e à heterossexualidade. E faz isso muito obviamente atrelado a estratégias de um cinema popular do excesso – o que, para este trabalho, é de extrema centralidade.

As discussões a partir das masculinidades continuam no terceiro e último capítulo, onde pautaremos as reflexões a partir de diferentes filmes vinculados a projetos de cinema popular ancorados nas figuras de seus produtores e atores. Nos referimos aqui a filmes produzidos e estrelados por David Cardoso, Jece Valadão e Carlo Mossy. As perguntas que movem este capítulo final são: a partir de quais perspectivas de análise podemos perceber a figura do “machão conquistador” como ambivalente nesse cinema, ao mesmo tempo presentificada, celebrada e tensionada?; De que formas o corpo desses atores, remetendo a um ideal de masculinidade viril e máscula, é emoldurado nesse cinema erótico, e dado a ver como espetáculo do prazer visual?; Como podemos estabelecer um exercício de análise crítica a partir desses filmes levando em consideração seu potencial de engajamento carnal e sensorial? Para navegar por essas questões, iremos esbarrar principalmente pelos seguintes filmes ao longo do capítulo: *O Torturador* (1981), *Pornô!* (1981), *A Noite das Taras 2* (1982) e *Giselle* (1980).

Assim, como alternativa a leituras interpretativas e ideológicas da pornochanchada, propomos neste trabalho análises mais localizadas de seus exemplares. Análises atentas às especificidades textuais, dispostas a compreender tais filmes em um intrincado jogo de negociações

entre o hegemônico e a pluralidade de matrizes culturais da ordem da sensação que constituem lugares de engajamento, reconhecimento e prazer.

CAPÍTULO 1

Engajamento corporal e antiilusionismo na pornochanchada

O intervalo comercial da telenovela “Cruel Desengano” anuncia repetidamente: “Lovely, o desodorante íntimo da mulher moderna – amar é ser fiel até o fim”. Doralice, personagem central de *A Mulher que Inventou o Amor* (1980), acompanha os capítulos do folhetim televisivo e os anúncios publicitários que os interrompem. A ironia não poderia ser mais óbvia: Doralice, incondicionalmente apaixonada pelas narrativas melodramáticas que terminam em casamentos e finais felizes, é também uma mulher sexualmente ativa cujos parceiros se multiplicam cena após cena. É a um único homem, no entanto, que a paixão de Doralice se concentra: César Augusto, o galã de “Cruel Desengano”. *A Mulher que Inventou o Amor* termina no centro da cidade de São Paulo. Após assassinar César Augusto a facadas, sujando de sangue seu vestido de noiva e os cravos espalhadas pelo chão, Doralice desfila a sua última marcha nupcial. Dessa vez, no entanto, o vestido não é mais branco, mas vermelho. O enquadramento ganha movimento até encontrar um grande banner do “desodorante da mulher moderna” que reitera: “amar é ser fiel até o fim”.

A partir da alusão e da reflexividade, *A Mulher que Inventou o Amor* constrói o seu comentário irônico sobre o universo midiático e as instituições burguesas. No entanto, apesar de utilizar recursos entendidos como antiilusionistas, o filme não deixa de se fazer pelas vias do espetáculo, do engajamento corporal e do excesso – marcas de um cinema popular massivo.

Antes de retomarmos com mais detalhes as estratégias de encenação adotadas por essa pornochanchada, vamos em um primeiro momento pensar de que forma a reflexividade e a alusão se tornaram recursos de grande utilidade no universo midiático principalmente a partir dos anos 1980. Ao apontarmos a presença de tais recursos no audiovisual massivo, recursos estes mais obviamente associados a um cinema moderno – marcadamente a reflexividade antiilusionista – nosso objetivo é buscar estratégias de análise da pornochanchada dos 1980, afim de complexificá-la. Afinal, como apontamos, esse cinema ainda carece de reflexões mais localizadas a partir de suas estratégias de encenação. Nas análises deste trabalho, os temas de complexidade cultural e política emoldurados pela pornochanchada serão abordados a partir de suas estratégias de encenação, explicitando dessa forma as ambiguidades não apenas dos debates de gênero e sexualidade, mas também do próprio fluxo sensacionalista que caracteriza o projeto estético desse cinema.

1.1. Reflexividade, alusão e as mediações da cultura popular massiva

A arte é constantemente alimentada pela tensão entre o ilusionismo e a reflexividade. É a partir dessa perspectiva que Robert Stam (1981) tece suas reflexões sobre a literatura e o cinema de desmistificação. A reflexividade, recurso entendido como antiilusionista, seria a estratégia de trazer à consciência dos espectadores “a multiplicidade de códigos e sub-códigos que operam em determinada prática significativa ou em determinado discurso artístico” (STAM, 1981, p. 29).

Ou seja, a arte reflexiva é aquela que chama a atenção para os seus próprios artificios. Esse distanciamento produzido por tal arte antiilusionista permitiria ao espectador estabelecer um senso crítico frente às obras. Ou pelo menos essa é a crença que vai fundar uma valorização da arte reflexiva em detrimento daquela associada ao espetáculo ilusionista-realista. Isso porque o convite ao distanciamento crítico da arte antiilusionista, segundo essa crença, possibilitaria a quebra do suposto pacto ideológico domesticador da tradição ilusionista.

Ainda segundo Stam, apesar de na história da arte ocidental o ilusionismo e o antiilusionismo estarem de alguma forma sempre presentes, é a partir da Renascença que a tensão entre as possibilidades e as limitações da mimese vai ser exacerbada.

No cinema, desde os seus primórdios o realismo ilusionista e o anti-realismo convivem em uma luta dialética. Stam aponta que o cinema mudo cômico, como os filmes de Buster Keaton, tinha forte tendência à reflexividade, chamando atenção para seus artificios a fim de alcançar propósitos “essencialmente lúdicos”. O advento do filme sonoro, segundo o autor, teria levado o cinema hollywoodiano por trilhos mais realistas. Mas com exceções: o gênero musical, por exemplo, “apresenta uma tendência mais natural ao artifício auto-reflexivo que os demais gêneros” (STAM, 1981, p. 75). Isso se dá justamente pelo centro do espetáculo ser a música, a coreografia e os grandes números que funcionam em seus próprios termos, não devendo lealdade à verossimilhança. De forma geral, no entanto, o estilo dominante em Hollywood passou a ser aquele que, a partir de estratégias de continuidade, almejam criar a sensação ilusória de realismo:

No cinema, existe todo um sistema de decoro cinematográfico para tentar preservar essas continuidades, um cânon de regulamentos obedecidos por diretores e montadores e difundido nos livros acadêmicos e nas escolas de cinema. E esse decoro é formado pelas “regras” de continuidade: os acordos de direção, o corte em movimento e a lei dos trinta graus. São, ainda, tabus que afirmam que a câmera nunca deve ser vista, que os atores não devem olhar para a câmera, que toda imagem deve ser “legível” e assim por diante (STAM, 1981, p. 114).

Stam aponta que, contra essa tradição dominante ilusionista do cinema, é em fins dos anos 1950 que certos cineastas passam a explorar algumas implicações do modernismo nos longas-metragens de ficção. Segundo Stam, apesar de poder ser subentendido em quase todas as obras de arte, é somente a partir do modernismo que o antiilusionismo passa a se dar predominantemente de forma agressiva: “com o advento do modernismo a descontinuidade ganhou um caráter filosófico, programático e, de alguma forma, hostil” (STAM, 1981, p. 114). Assim, em contraponto ao cinema dominante de Hollywood, o modernismo cinematográfico orientou-se pela adoção de procedimentos anticlássicos e autorreflexivos. Para questionar as continuidades do cinema clássico dominante, o cinema moderno se valeu de diferentes estratégias:

[...] a subversão das categorias espaço-temporais; o rompimento da narrativa linear; a utilização da incongruência e da dissociação; a reabilitação de certos tabus; a agressão deliberada contra o espectador e suas expectativas; a revelação dos segredos do ilusionismo [...] (STAM, 1981, p. 114)

Uma outra estratégia da descontinuidade moderna seria a exploração de diferentes gêneros tendo como objetivo refletir sobre a natureza do gênero em si. Para os antiilusionistas, a interação dos gêneros gera uma tensão que “nos torna conscientes dos meios pelos quais a ‘realidade’ é mediatizada através da arte” (STAM, 1981, p. 56). Nesse sentido, a matéria da arte auto-reflexiva é a própria tradição, com a qual se faz alusões no intuito de “superá-la” e “exorcizá-la”.

Se na leitura de Stam a reflexividade antiilusionista é entendida como um componente político do cinema moderno, outras perspectivas vão perceber como esses mesmos recursos passarão a ser incorporados por um cinema marcadamente comercial e massivo principalmente a partir da segunda metade dos anos 1970.

É essa a perspectiva adotada por Noël Carroll (1982). Segundo o autor, a alusão passa a ser componente crucial no cinema hollywoodiano a partir dos anos 1970, mas de forma adversa daquela da agressividade antiilusionista do cinema moderno. Isso porque, como aponta Carroll, os cineastas americanos da chamada Nova Hollywood não estavam interessados na crítica ao espetáculo ilusionista. O que o autor chama de “cinema de alusão” se configura então como um misto de práticas centradas na citação a filmes ou gêneros do passado. A alusão passa então, no cenário da Nova Hollywood dos anos 1970 em diante, a ser entendida como parte expressiva do design desses filmes. Dessa forma,

[...] um novo filme que evoque um filme antigo (gênero, estilo de iluminação, etc) se refere não apenas a seu mundo ficcional, mas também a toda uma teia de idéias interrelacionadas previamente introduzidas por um fortuna crítica e então recicladas como reflexões ou comentários no mundo ficcional do novo filme (CARROLL, 1982, p. 55).¹⁰

Esse “cinema de alusão” se organiza em um sistema que Carroll chama de “two-tiered” (o que poderia ser traduzido como “dupla camada” ou “dupla face”). Nesse sistema, a comunicação com o espectador pode acontecer em duas vias não excludentes: em uma, a partir do engajamento construído junto ao pacto no ilusionismo espetacular; e, em outra, a partir de um jogo lúdico de reconhecimento das referências e das ressignificações que elas permitem estabelecer.

Carroll entende que a ascensão do sistema de alusões no cinema americano e europeu faz parte de um quadro maior onde a preocupação com o estilo toma o protagonismo. Nesse sentido, a reflexividade e o cinema de alusão esbarram nos debates sobre a pós-modernidade e os pós-modernismos que indicavam, nos anos 1970 e 1980, o fim da originalidade e o apreço pela superfície (estilo) como alguns de seus sintomas.

Antes de prosseguirmos desdobrando esses debates, faz-se importante ressaltar que toda essa discussão aqui levantada com relação às estratégias de reflexividade e alusão são importantes para essa dissertação na medida em que, como veremos, o cinema popular massivo brasileiro dos anos 1980 está diretamente inserido nesse cenário. A pornochanchada, objeto deste trabalho, ela também operou a partir de recursos reflexivos e alusivos. Antes de chegarmos aos exemplos associados ao gênero de forma mais localizada, vamos em um primeiro momento entender como esse debate de pós-modernismo se articulou no contexto do cinema brasileiro.

É a partir da dita trilogia paulista – composta pelos filmes *Cidade Oculta* (1986), *Anjos da Noite* (1987) e *A Dama do Cine Shangai* (1987) – que Renato Luiz Pucci Jr. (2008) delinea as características do que seria uma poética pós-modernista do cinema brasileiro nos anos 1980. Dentre essas características, estariam:

A paródia lúdica a partir da alusão intertextual; o fascínio pelo falso e pela superfície; a impureza com relação a outras artes e mídias; a relação conciliável com a cultura midiática; a oscilação entre a narração clássica e os recursos modernistas de distanciamento, configurando-se como um híbrido entre ilusionismo e antiilusionismo.

¹⁰ [...] so that a new film that evokes and old film (genre, lighting style, and so on) refers not only to its own fictional world but also to a web of interrelated ideas previously introduced by film criticism and then recycled as reflections or commentaries on the fictional world of the new film.

O autor indica como o grande “inimigo” do modernismo seria a cultura de massa. Em consonância com um quadro cultural maior, esse cinema oitentista ligado aos jovens paulistas saídos da universidade se diferenciaria do chamado cinema moderno, então, justamente por sua integração com a cultura midiática. Integração que se dá a partir da intertextualidade, fazendo uso de códigos genéricos, estilos, citações e alusões. Intertextualidade essa que gera um jogo lúdico e irônico a partir do encontro de diferentes gêneros e estilos.

Voltaremos a explorar essa fricção intertextual entre gêneros mais adiante. Por agora, gostaríamos de localizar o debate do pós-modernismo no cinema remontando as elaborações de Fredric Jameson (2007) sobre o que ele entende como uma dominante cultural do capitalismo tardio. Trata-se de entender os pós-modernismos inscritos em um determinado contexto histórico sócio-econômico, este que se refere a um estágio do capitalismo multinacional onde a lógica do consumo se intensifica. Assim, no cenário onde a cultura midiática e de consumo se acentuam, uma característica fundamental de todos os pós-modernismos vai ser “o apagamento da antiga (do alto modernismo) fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial, e o aparecimento de novos tipos de textos impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do moderno” (JAMESON, 2007, p. 28).

Também é apontado por Jameson como característica do pós-modernismo um apreço pela superfície, ou seja, por toda uma “concepção de práticas discursos e jogos textuais” (JAMESON, 2007, p. 40). É nesse sentido que ele se refere aos “filmes de nostalgia”, aqueles que, como já comentamos anteriormente, fazem da alusão a outros gêneros e estilos a sua expressão e, dessa forma, abordam o passado através de estratégias estilísticas. Entender esses filmes como plágios ou remakes já não faz mais sentido, na medida em que “nossa consciência da preexistência de outras versões [...] é agora parte constitutiva e essencial da estrutura do filme” (JAMESON, 2007, p. 47).

Essa intertextualidade, esse sistema de alusões, Jameson entende como pastiche. Segundo o autor, assim como a paródia, o pastiche é o imitar de um estilo único. Mas, diferente da paródia, trata-se de uma prática neutralizada, sem o mesmo sentido crítico. Seria, então, um esvaziamento de sentido e um apagamento de qualquer ação contraditória. Essa concepção de pastiche se refere à impossibilidade de crítica ao sistema capitalista na pós-modernidade¹¹, justamente pela

¹¹ Jameson entende o pós-modernismo como expressão estética de um momento histórico-cultural associado ao capitalismo tardio, onde reconfigurações do projeto de modernidade reverberam nas instâncias política, econômica e estética. Os debates relacionados à modernidade e à pós-modernidade marcaram intensamente o campo acadêmico e a crítica cultural nos anos 1980, 1990 e no início dos anos 2000. Mesmo que esse vocabulário já não apareça com a mesma intensidade ou mesmo não pareça pertinente para se pensar as dinâmicas culturais contemporâneas, aqui o adotamos pela correspondência cronológica com nosso objeto empírico – o que justifica a pertinência da retomada da discussão de Jameson.

configuração de um englobamento da cultura pelo mercado, e está ancorada na concepção das identidades que na pós-modernidade foram reconfiguradas.

Ao analisar a reorganização da juventude brasileira nos anos 1980 a partir das intermediações entre representações midiáticas e práticas cotidianas, Marina Caminha (2012) entende que as transformações sociais do capitalismo tardio e da intensificação da cultura do consumo deslocaram os campos de “embate por significação”. O adensamento da cultura midiática está relacionado ao destronamento da relativa autonomia entre o campo artístico (cultural) e as leis do mercado. Atestar essas mudanças históricas não significa dizer, no entanto, que a interpretação crítica não tem mais lugar na pós-modernidade, ou que as lutas discursivas foram apagadas em função de uma cultura do consumo que não apresenta mais possibilidade de contradição. Caminha entende que as práticas culturais adequam-se ao tempo histórico referente, o que implica em mudanças em seus sentidos e usos, mas não em um completo esvaziamento de sentido como a noção de pastiche segundo Jameson indicaria: “[...] ainda que as leis de mercado se transformem em instâncias dominantes na configuração das práticas cotidianas, é no espaço do consumo que as lutas culturais são travadas” (CAMINHA, 2012, p. 130).

Em contraposição ao pensamento de Jameson, Linda Hutcheon (1991) entende o papel da intertextualidade e da alusão nesse momento histórico não como um simples “retorno nostálgico”, mas como parte das reelaborações críticas da pós-modernidade. É nesse sentido que ela dá especial atenção ao papel da ironia e de seu potencial crítico, na medida em que a relação intertextual da estética pós-modernista com as tradições e convenções de determinados gêneros não se dá sem tensões. Trata-se de uma incorporação que, ao mesmo tempo que abraça, desafia aquele texto a que faz referência. Assim, Hutcheon defende que o aspecto positivo do pós-modernismo seria “o fato de não tentar ocultar seu relacionamento com a sociedade de consumo, e sim explorá-lo com novos objetivos críticos e politizados [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 71).

No caso do objeto empírico de análise dessa pesquisa, filmes agrupados sob o guarda-chuva genérico da pornochanchada, iremos apontar como eles também estão vinculados às discussões apresentadas até agora – discussões associadas a estratégias estéticas da reflexividade e da alusão intertextual. No entanto, além das aproximações possíveis com esse universo estético, os filmes da pornochanchada devem também ser entendidos a partir de suas conexões com a matriz cultural do sensacionalismo. Antes de adentrarmos no sensacionalismo como matriz cultural, com o objetivo de entender sua localização histórica e suas marcas, é fundamental que em um primeiro momento o articulemos a partir de uma cultura popular massiva.

É importante que entendamos essa cultura popular massiva, acompanhando as reflexões de Jesús Martín Barbero (1997), não mais sob o que o autor chama de um ponto de vista ideologista.

Nessa perspectiva, os meios de comunicação massivos (o cinema, o rádio, a imprensa,...) seriam reduzidos a ferramentas de ação ideológica de uma classe dominante. Teóricos marxistas ligados à Escola de Frankfurt, principalmente, apontavam a indústria cultural como instrumento de reificação capitalista, perspectiva que posiciona “o povo” como mero objeto de manipulação.

Em oposição a essa linha de pensamento, Barbero se faz valer da noção de hegemonia conforme teorizada por Antonio Gramsci para compreender o massivo como uma teia contraditória. Conceito importante para a formulação dos Estudos Culturais, a noção de hegemonia nos permite apontar que “as lógicas de dominação não se estruturam apenas nas ações de força/violência, mas no jogo consensual entre práticas culturais dissonantes que conformam um bloco histórico dominante” (CAMINHA, 2012, p. 41).

Para entendermos a noção de hegemonia, precisamos ter em mente que uma das bases que vai sustentar o projeto moderno burguês será a unificação a partir da cultura, na medida em que a integração cultural dará sustento à unidade política. É nesse cenário que se constitui o massivo e as estratégias da burguesia de unificação e distinção: “a ideia de cultura vai permitir a burguesia *cindir* a história e as práticas sociais – moderno/atrasado; nobre/vulgar – e ao mesmo tempo *reconciliar* as diferenças...” [grifos do autor] (BARBERO, 1997, p. 134).

As expressões culturais populares pré-modernas vão então se conformar em um movimento de enculturação a partir das exigências hegemônicas. Sobre essa noção de enculturação, Barbero explica como ela está relacionada ao projeto moderno centralizador dos Estado-Nação. Esse projeto vai demonstrar ser incompatível com uma comunidade polissegmentada como aquelas conformadas pelas culturas populares regionais, em toda a sua configuração composta por uma multiplicidade de grupos e subgrupos. Assim, essas culturas populares vão ser aos poucos submetidas a um processo de centralização e unificação. Essa integração já se dava tendo a Igreja como agente – nos períodos da Reforma e Contra-Reforma – e vai se transpor para uma configuração laica a partir da segunda metade do século XVII até o início do século XIX, período de consolidação dos Estado-Nação modernos.

Assim, o Estado-Nação racionalizado pelos ilustrados e posto em prática a partir da Revolução Francesa só se faz possível enquanto projeto unificador e centralizador mediante a dissolução do plural, instituindo a integração. Nesse sentido, “O que possibilita a passagem da unidade de mercado à unidade política será a integração cultural” (BARBERO, 1997, p. 129).

Esse processo de enculturação a que se refere Barbero, no entanto, não se deu apenas como repressão. No século XIX, a nascente cultura massiva vai ter papel fundamental enquanto lugar de mediações, ou seja, de estabelecimento de pontos de referência comuns. E foi a partir de consentimentos ativos que essa cultura associada à produção e ao consumo de massa se construiu

“acionando e deformando sinais de identidade da antiga cultura popular e integrando ao mercado as novas demandas das massas” [grifos do autor] (BARBERO, 1997, p. 169). Dessa forma, “o massivo foi gerado lentamente a partir do popular” (BARBERO, 1997, p. 169) ao mesmo tempo em que, como estratégia de unificação cultural, a cultura massiva não era dirigida em um primeiro momento exclusivamente às classes populares. Mas foi nessa cultura que as massas viram retomadas, “desde a música até as novelas de rádio e ao cinema, algumas de suas formas de ver o mundo, senti-lo e expressá-lo” (BARBERO, 1997, p. 223).

O conceito de hegemonia é então utilizado por Barbero para dar conta das dinâmicas envolvendo o processo de enculturação – em que o Estado-Nação implementou a homogeneização de costumes, línguas e rituais – e sua continuidade junto ao surgimento da cultura de massa no século XIX. Mais do que pura dominação ideológica, a noção de hegemonia “possibilita pensar o processo de dominação social já não como imposição a partir de um *exterior* sem *sujeitos*, mas como um processo no qual uma classe hegemônica, na medida em que representa interesses que reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas” (BARBERO, 1997, p. 104).

Dessa forma, a cultura de massa se faz como espaço fundamental de mediação na modernidade, agindo a partir do imaginário de forma a encobrir as diferenças e mediar os gostos. Assim, é a partir do campo cultural que a burguesia enquanto nova classe dominante vai estabelecer dinâmicas de consenso baseadas na sua forma de ver o mundo – estabelecer, enfim, sua hegemonia. Ao mesmo tempo, o campo cultural vai ser também local fundamental para o estabelecimento de processos de distinção de classe fundados no gosto. Ou seja, é nesse contexto que a cultura massiva vai ser associada ao “mau gosto” das classes populares, em oposição à cultura erudita das classes hegemônicas.

Voltaremos a tratar desses processos de distinção de classe através do gosto no subcapítulo seguinte. Por hora, nos interessa ater que a constituição da cultura popular massiva se deu a partir de resíduos da antiga cultura popular. É nesse sentido que o movimento de Barbero é o de pensar os meios de comunicação de massa não apenas a partir de sua constituição industrial e de seu conteúdo ideológico, mas de o que neles as massas populares reconhecem como parte de sua *matriz cultural*. “Uma expressão deformada, funcionalizada, mas entretanto capaz de ativar uma memória pondo-a em cumplicidade com o imaginário de massa. O que ativa essa memória não é da ordem dos conteúdos, nem sequer dos códigos, é da ordem das matrizes culturais” (BARBERO, 1997, p. 311). Essas matrizes, que Barbero entende como substrato residual da antiga cultura popular, são acionadas hoje pela cultura de massa, fazendo-se presentes de forma ativa nos mais diversos meios.

É como força ativa que remete a um *sensorium* popular que Barbero identifica o sensacionalismo, matriz que, “excluída do mundo da educação oficial e da política séria, sobrevive

no mundo da indústria cultural, onde permanece como um poderoso dispositivo de interpelação do popular” (BARBERO, 1997, p. 246). As afirmações que reduzem o sensacionalismo a um recurso de manipulação e alienação ignora a conexão entre suas matrizes e as estratégias de sobrevivência da cultura popular no massivo.

A cristalização da modernidade ocidental foi atravessada por um fluxo sensacional cuja estética permanece viva na indústria cultural de hoje. Barbero entende que a estética sensacionalista “se atreve a violar a separação racionalista entre os assuntos sérios e os temas destituídos de valor, a tratar os fatos políticos como fatos dramáticos e a romper com a ‘objetividade’ observando as situações a partir daquele outro ponto de vista que interpela a subjetividade dos leitores” (BARBERO, 1997, p. 247). Voltaremos para as especificidades dessa questão mais adiante. Por agora, nos interessa deixar de lado a dicotomia que vê o sensacionalismo automaticamente como recurso retrógrado de alienação para, a partir da incerteza, passarmos a tatear a pornochanchada enquanto um gênero que se faz a partir de uma economia do excesso sensacional.

No que se refere ao debate do ilusionismo e do antiilusionismo no cinema, Robert Stam (2003) indica que tal distinção muitas vezes era lida pela crítica a partir de uma falsa dicotomia entre “uma arte popular alienada, de um lado, e uma arte modernista difícil, de outro” (STAM, 2003, p. 178). O autor então resgata a noção de “carnaval” conforme desenvolvida por diversos pesquisadores de cinema a partir da concepção de Mikhail Bakhtin. Em oposição a um racionalismo positivista, na estética carnavalesca tudo contém em si o seu oposto, em uma lógica contraditória que no cinema pode ser traduzida em uma “subversão ruidosa e extravagante, em lugar de ascética” (STAM, 2003, p. 179).

Dessa perspectiva, a dicotomia da arte de massa alienante, de um lado, e a arte vanguardista difícil, porém liberatória, de outro, é falsa, não deixando qualquer espaço para as formas híbridas que mobilizam as formas de cultura de massa de uma maneira crítica, reconciliadora do apelo popular e da crítica social (STAM, 2003, p. 179).

É nessa perspectiva não dicotômica e aberta às contradições que vamos abordar os recursos reflexivos dos filmes levantados por este trabalho, em conjunção com uma estética sensacionalista. No cenário dos anos 1980 em que tais recursos antiilusionistas ligados ao modernismo ganham lugar no espaço midiático, as distinções de uma arte agressiva e distanciada versus outra de engajamento ilusionista já não parecem mais fazer sentido. É no coeficiente de reflexividade que vamos debater os tensionamentos de gênero e sexualidade na pornochanchada. Reflexividade esta

que se presentifica irrigada por uma estética sensacionalista e por uma economia do excesso. Nesse caso, antes de adentrarmos a análise fílmica, se faz importante mapear o terreno desses conceitos.

1.2. O fluxo sensacional e a economia do excesso

Referindo-se às matrizes que compõem um fluxo sensacionalista, José Mario Ortiz Ramos (2004) aponta: “essa dimensão da cultura popular de massa, tachada de ‘atrasada’, ‘não moderna’, na verdade permanece como ‘residual’, ativa, ressurgindo a todo momento em locais inesperados [...]” (RAMOS, 2004, p. 193).

No século XX a narrativa sensacionalista passou a ser designada como um gênero isolado, relacionada depreciativamente às classes populares. Para compreendermos o fenômeno do fluxo cultural da sensação presente de forma viva nas mais diversas expressões culturais contemporâneas, precisamos localizá-lo junto às suas mediações e matrizes. Algumas dessas matrizes, que se consolidam a partir do final do século XVIII e no decorrer do XIX, são apontadas por Ana Lucia Enne (2007): a pornografia, o melodrama, o folhetim, a literatura fantástica e de horror, o romance policial. Essas manifestações culturais fazem parte de um fluxo ininterrupto de apropriações e reapropriações que se deram no processo de formação da modernidade ocidental. Entender tal processo sob a perspectiva da circularidade é fundamental para não cometermos o equívoco de abordar o sensacionalismo como “um fenômeno isolado, reminiscência de um ‘mau gosto de classe’ ou pura estratégia de dominação ideológica” (ENNE, 2007, p. 70).

Essas matrizes culturais se constituem no mesmo momento histórico em que se dá o adensamento das condições que levaram à cristalização da modernidade. Nesse cenário, como aponta Ben Singer (2004), uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais ganhou proeminência no mundo ocidental, principalmente na França e Inglaterra: “industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; [...] explosão de uma cultura de consumo de massa [...]” (SINGER, 2004, p. 95).

O novo ambiente urbano, marcado por intensos fluxos, definiu a modernidade como “hiperestimulante”. Nesse cenário, as imagens da imprensa ilustrada construíam críticas de caráter social com relação à nova vida urbana, ao mesmo tempo em que também faziam parte desse fluxo sensacional, comercializando as “emoções fortes” que vendiam os jornais. Ao mesmo tempo em que a cidade metropolitana intensificava seus estímulos, os entretenimentos populares, como o cinema, também se faziam valer de uma lógica das sensações: “perto da virada do século, uma grande quantidade de diversões aumentou muito a ênfase dada ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa” (SINGER, 2004, p. 112). Assim, podemos dizer que o lugar ocupado pelas sensações

desempenhou papel fundamental na construção de um novo *ethos* associado à modernidade (ENNE, 2007).

Ao mesmo tempo em que o sensacional estará muito presente no contexto da experiência moderna, ele também será constantemente rechaçado pelo racionalismo cientificista como algo menor e “relegado a uma dimensão pejorativa do popular” (BORGES; ENNE, 2007, p. 12). É nesse momento histórico que se busca apagar a circularidade das matrizes que fazem parte do fluxo cultural da sensação: “ao forjar o dualismo razão/emoção, o projeto iluminista relegou ao segundo o espaço dos excessos, dos sentimentos, das sensações, em uma negação do caráter constitutivo ambíguo do imaginário ocidental” (BORGES; ENNE, 2007, p. 11).

Ou seja, esse esforço de recusa dos excessos e das sensações pelo modelo asséptico burguês em detrimento da objetividade desapaixonada vai ser fundamental como recurso de distinção social. Segundo Anna Lucia Enne (2007), as matrizes que comportam o fluxo sensacional da modernidade são de apreciação de camadas sociais diversas. A mídia de massa, visando a ampliação de seu público, conforma traços de diversos segmentos sociais. Apenas posteriormente o sensacionalismo será associado “ao mau gosto das classes inferiores e aos baixos instintos” (ENNE, 2007, p. 75). Dessa forma, o projeto racionalista triunfante do século XIX vai mascarar o caráter ambíguo das matrizes culturais da sensação, marcando-as com estigmas desvalorativos. A autora questiona:

Porque o sensacionalismo, ambivalente e polifônico, percebido em constante jogo de interação com a razão, foi estigmatizado como sendo unicamente instrumento de alienação, manipulação política e econômica, resquício cultural do atraso e marca indelével da falta de gosto e distinção das camadas subalternas? (ENNE, 2007, p. 80)

Esse estigma é fruto de processos de distinção associados à construção de identidades sociais de classe, a partir principalmente de estratégias de “atribuição significativa de valor a determinadas dimensões de gosto e consumo” (ENNE, 2007, p. 80). Trata-se de uma distinção que é fundada no gosto, opondo aquilo que é nobre, sublime e culto ao mundano, baixo e o vulgar.

A reaproximação estabelecida na cultura de massa entre características das matrizes eruditas e populares é recorrentemente apontada nas discussões que competem às novas configurações dessas fronteiras no capitalismo transnacional e de consumo contemporâneo. Esse movimento, no entanto, não acarreta necessariamente um apagamento dessas fronteiras. Como aponta Marina Caminha:

(...) esses lugares em disputa continuam existindo à medida que as classes sociais continuam agenciando o contemporâneo. Mas é preciso levar em consideração que os

territórios de ação são cada vez mais condensados pelos artifícios midiáticos, o que significa perceber uma arquitetura de mundo mais complexa em que os jogos por representação escapam a uma concepção dualista em que um discurso se opõe ao outro (CAMINHA, 2012, p. 136).

Esse tensionamento de classe traduzido nas expressões culturais “vulgares” e “cultas” se materializa no desenrolar narrativo de *A Mulher que Inventou o Amor* (1980), filme escrito por João Silvério Trevisan, dirigido por Jean Garrett e produzido por Cassiano Esteves pelas suas empresas produtoras E.C. Filmes e Marte Filmes.

Em um momento de grande virada na trajetória da personagem central, Doralice (Aldina Müller) se muda para a casa do intelectual Dr. Perdigão (Rodolfo Arena), consolidando-se como sua amante oficial. Após um casamento encenado entre quatro paredes, às escondidas, com a presença exclusiva do casal, Doralice passa a se sentir em casa. Ela então decora as paredes da sala do apartamento com pôsteres de seu ator favorito, César Augusto (Zecarlos de Andrade), galã da telenovela noturna da qual não perde um único capítulo. Quando chega em casa, Dr. Perdigão se irrita com a nova decoração. “O que você pensa que é isso aqui, um cortiço?”, ele esbraveja. “Sou uma pessoa muito sensível”, continua, “esse seu mau gosto me dói nos ossos, me deixa doente!”. Ele então rasga com fúria os cartazes de Doralice: “onde já se viu um apartamento como esse decorado com folhinhas de ator de televisão?”.

“Você precisa aprender coisas, menina!”, vocifera o Dr. Perdigão, irritado com a “falta de sensibilidade” de Doralice. A partir daí, a personagem passa por diversas lições de conduta patrocinadas por seu amante, com o objetivo de transformá-la em uma distinta dama da alta sociedade.

Na aula de balé, a professora aponta para um desenho da anatomia humana enquanto explica: “é como se vocês tivessem um ponto central na altura do estômago; então comecem por aí, respirando de baixo para cima, muito profundamente, subindo, subindo, subindo... até chegar aos ombros”. Sentada de forma ordenada, em fileira, junto a outras mulheres, Doralice escuta atenta. “Depois expirem em ordem inversa”, continua a professora, “voltando ao ponto de partida no estômago, até esvaziar todo o tórax”.

Sob os olhos da professora, as alunas dançam coreografadamente uma música agitada. “Vocês não estão em uma pista de corrida!”, interrompe a professora. “Mais tranquilidade”, ela ensina. “Lânguidas, lânguidas...”. Então pede para seu assistente colocar uma música “menos agressiva” para tocar.

No salão de beleza, uma outra especialista ensina Doralice a maneira certa de se maquiar. Ela aponta: “para acentuar as maçãs e tornar o rosto mais anguloso, ela deve usar blush vertical, marcando-a nas têmporas, e esfumando debaixo para cima”. A maquiadora e a professora de balé, que aqui faz um papel mais amplo e central na condução das lições de Doralice, estabelecem entre si um diálogo sobre a melhor maneira de construir com a pintura o rosto perfeito de Doralice, referenciada sempre em terceira pessoa. A professora então conclui: “durante o dia ela deve usar maquiagem opaca, em tons pasteis”. Quando termina, a maquiadora eleva a cadeira e Doralice enfim se encara no reflexo do espelho.

Dessa forma, Doralice passa por uma série de lugares de especializações legitimadas por um saber de conduta que vão inscrever e conformar seu corpo. Para finalizar esse processo, a professora de balé lhe rebatiza de Talulah, “com h no final”. Doralice repete então seu novo nome, sílaba por sílaba: Ta-lu-lah.

Figura 1 – A aula de balé e a forma correta de se maquiar para o dia, ensinamentos de contenção e sobriedade em *A Mulher que Inventou o Amor*.



Fonte: *A Mulher que Inventou o Amor* (Jean Garrett, 1980).

Como símbolo final da transformação, a professora “coroa” Doralice/Talulah com um chapéu cor-de-rosa, em tom solene de rito de passagem. “Parabéns, Talulah”. Doralice/Talulah, já com o chapéu na cabeça combinando com seu vestido também cor-de-rosa, encara o olho da câmera e abre um sorriso cauteloso e calculado.

Dessa forma, a partir da duplicidade de Doralice/Talulah, podemos dizer que *A Mulher que Inventou o Amor* vai construir sua narrativa a partir de diferentes dicotomias, a começar pela estabelecida entre a baixa cultura, representada pela telenovela, e a alta cultura, encarnada no Dr. Perdigão e nas aulas com a professora de balé.

Essas fronteiras que separam a sobriedade racional do excesso apaixonado são borradas a partir do corpo de sua personagem central e do próprio corpo do filme. Assim, em contraponto à contenção exigida de Doralice\Talulah, o filme se aproxima em termos de estratégia estética à narrativa melodramática presente de forma alusiva na telenovela “Cruel Desengano”. Ou seja, o jogo se dá pela reflexividade: o folhetim televisivo tem espaço central no filme, ao mesmo tempo em que os recursos estético-narrativos tão bem representados por esse formato ganham corpo na encenação de *A Mulher que Inventou o Amor*.

Essa estratégia estética, relacionada ao melodrama e a outras matrizes que compõem o fluxo do sensacional e as narrativas de gosto popular, é definida como uma economia ou modo do excesso. Tal estratégia estética diz respeito a uma forma de encenar onde tudo é mostrado de forma reiterativa e espetacular, com o objetivo de estabelecer com o público um engajamento de ordem sensorial e sentimental.

Dentre as especificidades dessa economia, podemos nos referir, por exemplo, a uma reiteração constante de diferentes instâncias da narrativa, onde distintos elementos da encenação (a música, as performances, os cenários, o enquadramento) apontam para um mesmo lado, expressassem a mesma ideia. Nesse sentido, o modo do excesso se estrutura com base na visualidade exacerbada, onde o engajamento corporal do público com a obra se dará a partir dessas instâncias reiteradas. Logo, a obviedade desempenha um papel estratégico na tessitura do modo do excesso. Isso porque a repetição, a reiteração, as várias camadas da encenação que parecem dizer o mesmo, se dão na chave dessa obviedade, e é justamente por essa via que o vínculo emocional espectador-obra vai se estabelecer (BALTAR, 2012).

O modo do excesso, em sua lógica interna de traduzir a mais complexa realidade em apelos visuais de fácil apreensão, vai exercer papel importante na construção da modernidade. Isso porque, em um momento histórico onde as instâncias que antes ocupavam o papel de organização moral do mundo ocidental (a Igreja e a Monarquia) vêm abaixo com a revolução burguesa, um novo mundo dessacralizado precisa de novos agenciamentos de percepção da realidade. Peter Brooks (1995) aponta como a economia do excesso, que ele articula especificamente a partir do melodrama, vai ser o principal modo de fazer operativo de um universo moral essencial em uma era pós-sagrada. Assim, o desejo de tudo expressar dessa economia coloca a realidade sob lentes que vão a ampliar de tal forma que o domínio dos valores morais vai se revelar. É o que o autor chama de “moral oculta”. Ou seja, sob a superfície da realidade representada pelo modo do excesso estão escondidas as “verdades espirituais” que se referem ao universo da moralidade, verdades essas ao mesmo tempo reveladas por essa mesma superfície.

Iremos desdobrar com mais atenção o trabalho de Brooks no Capítulo 2 deste trabalho, ao adotarmos sua perspectiva para a análise a partir do que o autor chama de uma “imaginação melodramática”. Por hora, gostaríamos de deter a importância da economia do excesso enquanto instância pedagógica atrelada ao universo do *phatos*. É nesse sentido que Mariana Baltar (2012) indica o modo do excesso como articulado a uma “pedagogia das sensações” que na construção da modernidade vai se estabelecer em uma lógica de “ensinamentos” moralizantes através de um envolvimento da ordem da emoção.

O excesso é entendido como a estratégia principal de “pedagogização” através da ativação de um saber sensorio-sentimental eficaz enquanto agente da percepção e da experiência da realidade. Tal saber é parte tão importante da construção da consciência e das subjetividades modernas quanto o racionalismo cientificista que é comumente associado aos séculos de desenvolvimento da modernidade (BALTAR, 2012, p. 132).

Ou seja, trata-se aqui de entender o modo do excesso no cinema como uma estratégia formal de encenação, e que, enquanto tal, aponta para um modo de percepção do mundo.

É nesse sentido que entendemos que o cinema popular massivo, herdeiro das matrizes do excesso, traduz em uma linguagem de fácil assimilação e com apelo ao universo sentimental, as mais complexas tramas da realidade.

Mesmo que não seja exclusividade dele, o modo do excesso é mais facilmente associado ao cinema clássico comercial, um cinema “excessivamente óbvio”, como aponta David Bordwell (1985). Nesse sentido, o modo do excesso costuma ser associado a uma lógica da continuidade. Se referindo ao uso reiterativo da música pelo cinema dominante de Hollywood, Robert Stam indica:

As partituras musicais dos filmes de Hollywood ‘lubrificam’ a psique do espectador e as engrenagens da continuidade narrativa. E qual guardas de trânsito dirigem nossas reações emocionais. Sempre mancomunadas com a imagem, regulamentam nossa simpatia, nos tiram as lágrimas, excitam nossas glândulas, relaxam nossas pulsações, acionam nossos medos. (...) São redundantes por serem hiper-explicitas; imagens alegres são reforçadas por sons alegres, momentos trágicos são sublinhados por uma harmonia ‘trágica’ e os climaxes da narrativa são cuidadosamente combinados a aumentos de volume e crescendos (STAM, 1981, p. 176).

Assim, apesar de seu caráter hiper-realista que confere à superfície do mundo um excesso de simbolizações visuais e sonoras, a economia do excesso é muitas vezes vinculada ao ilusionismo do

cinema clássico-narrativo¹². Isso se dá justamente por seu convite ao engajamento e à suspensão – ao invés da imagem autoritária do guarda de trânsito evocada por Stam, preferimos entender que o excesso estabelece um *convite* ao envolvimento sentimental (Baltar, 2012). O que não significa dizer que as estratégias antiilusionistas não podem conviver juntamente com as especificidades do excesso, principalmente em um momento que, como vimos, o cinema comercial e a cultura midiática no geral passam a adotar a reflexividade e a alusão como elementos constitutivos. Esse encontro que para nós é produtivo.

No próximo segmento deste capítulo, vamos começar a tatear os tensionamentos estabelecidos pela pornochanchada às concepções heteronormativas de gênero e sexualidade. Para isso, vamos utilizar duas abordagens de análise não excludentes: uma que se atenta ao excesso como estratégia de tradução desses tensionamentos via engajamento corporal; e outra que se refere às investidas de *A Mulher que Inventou o Amor* pelas estratégias de reflexividade e alusão.

1.3. Tinturas excessivas em *A Mulher que Inventou o Amor* (1980)

A pista da boate está vazia. Doralice é a única que se dirige ao centro das atenções e, sozinha, trajando um vestido vermelho de ombros descobertos, dança ao som de um disco. Seus movimentos se intensificam conforme o ritmo da música. As luzes da boate piscam e iluminam seu corpo. Circunscrevendo a pista, sentados ao redor de mesas, homens e mulheres observam seus movimentos. O ritmo da canção ganha uma acelerada intensidade. Doralice ri, gargalha e nos aproximamos de seu rosto. Afetado pelos movimentos da personagem, o enquadramento da imagem se desequilibra, perde estabilidade, muda a angulação. Doralice, entre o riso e a dança, cercada de olhares fascinados, gira sobre seu próprio eixo. Cada vez mais rápido. Até que cai no chão da pista, recolhida em volta de seu próprio corpo. Uma queda performática, involuntária ou não, ápice de seu espetáculo.

Essa sequência faz um jogo de duplicidade e oposição com a dança contida e coreografada da aula de balé, comentada anteriormente neste capítulo – oposição que se materializa, inclusive, na mudança de nome de Doralice/Talulah. Dessa forma, o filme tematiza a recusa do excesso

¹² Importante ressaltar que em um texto de 1981 intitulado *The concept of cinematic excess*, Kristin Thompson (2004) utiliza o termo excesso a partir de outra chave. A autora entende o excesso como uma força disruptiva da narrativa clássica de tradição realista. Para fins deste trabalho de dissertação, iremos trabalhar o conceito conforme ele foi mais frutiferamente utilizado, em uma chave que o relaciona a estratégias de engajamento sensório-sentimental caras ao cinema clássico narrativo. Essa perspectiva é abordada por Mariana Baltar (2012) em *Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão*, e é a partir deste trabalho que aqui tomamos o conceito.

apaixonado como estratégia de distinção de classe, ao mesmo tempo em que abraça esse mesmo excesso na construção de sua própria tessitura.

À época de seu lançamento, *A Mulher que Inventou o Amor* recebeu críticas pouco entusiasmadas.¹³ No Jornal do Brasil¹⁴, ao lado da cotação de uma estrela, seguem as seguintes linhas: “o filme carrega nas tintas. O vermelho contrasta com as roupas brancas dos personagens. E a marcha nupcial invade a imagem”. Entendemos que esse “carregar nas tintas” se refere ao caráter estrategicamente óbvio do filme, onde tudo é traduzido e reiterado em imagens de fácil apreensão – base essa de uma economia pautada pelo excesso. A crítica do Jornal do Brasil entende esse excesso sob um ponto de vista negativo. Em oposição, vamos argumentar que esse modo do excesso é estratégico não só para estabelecer um convite ao engajamento sensório-sentimental, mas também como parte de um jogo de alusão reflexivo e irônico.

A alusão mais óbvia que o filme estabelece é com o gênero televisivo da novela, e consequentemente com sua matriz do melodrama. Mesmo depois de ter seus pôsteres rasgados, o entusiasmo de Doralice/Talulah pela narrativa folhetinesca de “Cruel Desengano” segue ativa. E as estratégias formais ligadas a esse gênero se fazem presentes na tessitura de *A Mulher que Inventou o Amor* – a saber: a lógica da visualidade, a repetição reiterativa e a simbolização exacerbada. Essa última estratégia, em relação imbricada com as anteriores, diz respeito aos símbolos que corporificam de forma óbvia e de fácil assimilação os elementos-chaves de determinada narrativa. Assim, a “moral oculta” de Brooks, como já comentamos, é revelada na medida em que a superfície da realidade cotidiana é exacerbada por símbolos que metaforicamente presentificam uma camada de sentido mais profunda.

Os objetos tornam-se símbolos na economia do melodrama porque a narrativa os expressa – através de uma cuidadosa encenação de plano e montagem, que os elege como presentificações dos caminhos do enredo. Procedimentos de simbolização fazem parte de uma estrutura comum a diversos outros filmes da chamada ficção clássica-narrativa. Mas o que diferencia o nível do uso que um sistema de simbolizações terá no melodrama canônico é seu caráter excessivo (BALTAR, 2019, p. 138).

¹³ Apesar das críticas negativas recebidas por *A Mulher que Inventou o Amor*, Jean Garrett passava a ter certo prestígio crítico já nos anos 1980, como indica o texto “O fantástico Jean Garrett”, de Jairo Ferreira, publicado em 1980 na Folha de São Paulo (disponível em <http://cinema-de-invencao.blogspot.com/2007/02/o-fantastico-jean-garrett.html>). Nos últimos anos, a carreira do cineasta tem passado por revisões críticas que o alçam a posição de artesão e até autor, como apontam textos de Ruy Gardnier, Marcelo Ikeda e Andrea Ormond, disponíveis em: <http://www.contracampo.com.br/36/jeangarrett.htm>; <http://www.cinecasulofilias.com/2015/02/jean-garret-autor-moderno-normal-0-21.html>; <http://estranhoencontro.blogspot.com/2006/03/tchau-amor.html>.

¹⁴ BIATRELLI, Rogério. CARREGANDO NAS TINTAS. Jornal do Brasil (RJ), caderno B, página 5, out. 1980.

Talvez o melhor exemplo em *A Mulher que Inventou o Amor* esteja nos símbolos do casamento que se repetem ao longo do filme, desde seus créditos iniciais embalados pela marcha nupcial – tocada repetidamente em diferentes momentos ao longo do filme – até o final catártico. O vestido branco sempre presente vai ocupar lugar central no desfecho da narrativa, quando Doralice/Talulah mata seu amado e suja de sangue não apenas o branco do tecido, mas também o dos cravos que se espalham pelo chão. Assim, o vestido branco símbolo do casamento, reiterado ao longo da narrativa, está a serviço de uma lógica da obviedade, trazendo para a superfície da imagem os sentidos do texto. É o contraste do sangue vermelho sobre a pureza branca da instituição familiar burguesa representada pelo casamento que vai coroar essa simbologia de fácil assimilação. O jogo irônico com o “happy end” esperado das narrativas televisivas melodramáticas também não poderia ser mais óbvio: “amar é ser fiel até o fim”, não cansa de repetir a publicidade que interrompe a telenovela.

Figura 2 – Simbolização, obviedade e ironia na sequência final de *A Mulher que Inventou o Amor*: após assassinar seu amado, Doralice/Talulah desfila em um vestido de noiva tingido de vermelho – “amar é ser fiel até o fim...”.



Fonte: *A Mulher que Inventou o Amor* (Jean Garrett, 1980).

Nesse sentido, podemos identificar *A Mulher que Inventou o Amor* em um contexto que se desenha fortemente a partir dos anos 1970 e têm relação com a revalorização do melodrama por uma certa fortuna crítica. Essa revalorização do gênero a que nos referimos ganhou forma após a tendência hegemônica do cinema de autor dos anos 1950 e 1960, que com raras exceções tinha como parte de seu projeto ressaltar o divórcio entre o gênero popular e o cinema crítico.

Na década seguinte, no entanto, será notável o número de trabalhos concentrados em repensar e rediscutir o cinema melodramático dos anos 1930, 1940 e 1950¹⁵. Junto a essa revalorização crítica do melodrama que ocorre nos anos 1970, em um movimento simultâneo mas não coordenado, Ismail Xavier (2003) aponta como muitos cineastas e críticos vão se afastar de um modernismo incisivo no ataque ao cinema do espetáculo, optando ao invés disso pela revalorização de um diálogo com o cinema de gênero. Exemplo emblemático desse movimento, como aponta Xavier, é o cinema do alemão Rainer Werner Fassbinder. Seus filmes dialogam diretamente com a obra de Douglas Sirk, um dos mais emblemáticos nomes do melodrama cinematográfico canônico, ao mesmo tempo em que constróem um caminho aliado ao teatro do estranhamento de Brecht. Em resumo, o cinema de Fassbinder e outras cinematografias que estabeleceram diálogos com o melodrama a partir dos anos 1970, se apresentam em um terreno alheio ao melodrama em sua forma canônica. Ismail Xavier explica:

[...] a incorporação de alguns de seus traços [do melodrama] se dá em filmes nos quais prevalece uma tonalidade reflexiva, irônica, que se faz estilo de encenação, havendo sempre o toque moderno de não inocência nas relações entre câmera e cena, música e emoção. Explora-se o potencial energético do gênero mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia das atas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico (XAVIER, 2003, p. 87).

É nesse sentido que entendemos a alusão ao melodrama em *A Mulher que Inventou o Amor*: ao mesmo tempo incorporando as estratégias vinculadas a economia do excesso caras ao gênero, e as articulando também a partir de um jogo reflexivo e irônico.

A alusão ao melodrama cinematográfico e televisivo é acionada no filme primeiramente pela própria instância da narrativa, com a presença constante da telenovela “Cruel Desengano” ao longo da trajetória de Doralice/Talulah. O engajamento da personagem pela telenovela se imbrica com sua paixão pelo galã que centraliza a trama de “Cruel Desengano”. Nesse sentido, como indica Barbero, a criação de um *star system* pela cultura massiva – cinema, televisão – foi decisivo na montagem de um “dispositivo comercial sobre mecanismos de percepção e reconhecimento popular” (BARBERO, 1997, p. 198).

Com relação à paixão platônica de Doralice/Talulah por César Augusto, uma sequência em particular começa a nos dar as pistas para pensar como, para além da instância narrativa do enredo, a alusão ao melodrama se dá pela própria tessitura do filme.

¹⁵ Alguns desses trabalhos serão abordados e discutidos no Capítulo 2.

Após arrematar seu primeiro pagamento de seu primeiro cliente, em sua investida na prostituição, Doralice/Talulah vai até uma loja de vestidos de noiva e compra um para si, à prestação. A vendedora a parabeniza pelo casório. De volta a sua casa, trajando o recém comprado vestido branco, ela caminha lentamente pelo corredor escuro do apartamento. A marcha nupcial começa a tocar. Doralice/Talulah se posiciona de frente para o pôster de corpo inteiro do galã da novela, e diz: “aceito!”. Ela então beija a imagem do ator, colada em sua parede, e começa a se masturbar por debaixo do vestido. A música cresce.

A economia do excesso se faz presente aqui pela simbolização exacerbada. O vestido branco, a marcha nupcial e o pôster do ator que outrora foi apontado como um “mau gosto” de classe, aqui se materializam em uma mesma direção de sentido. Juntos, esses símbolos marcam a paixão da personagem pela telenovela, por seu galã e por seus valores.

Figura 3 – Doralice/Talulah em sua cerimônia de casamento com o pôster do ator da telenovela *Cruel Desengano*: “aceito!”.



Fonte: *A Mulher que Inventou o Amor* (Jean Garrett, 1980).

O jogo intertextual que estamos aqui apontando, na concepção de Pucci Jr., é o que concede às obras cinematográficas que o autor identifica como pós-modernas, um caráter de “dupla estrutura”. Ou seja, a peculiaridade de combinar linearidade e fragmentação, distanciamento irônico e engajamento corporal.

Existe a possibilidade de que espectadores se despreguem da narração clássica e passem a efetuar o jogo de reconhecimento dos componentes transtextuais, talvez até identificando de quais filmes foram retirados; ou se entreguem de forma lúdica ao oscilar constante entre naturalismo e distanciamento modernista. O que indica a possibilidade de tais operações da

parte do público é a diferença de estilos: de um lado os componentes usuais da narração clássica; de outro, o esteticismo transtextual a comprometer o efeito ilusionista (PUCCI JR., 2008, pp. 71-72).

E o que vai mediar, para retomarmos o termo de Barbero (1997), ou, em outras palavras, o que vai fazer a tradução entre esses dois pólos a princípio opostos, é o modo do excesso. A reiteração saturante das instâncias da tessitura fílmica servem tanto à lógica do engajamento ilusionista quanto àquela da alusão reflexiva e irônica.

Pucci Jr., com o objetivo de se desvencilhar da ausência crítica apontada por Jameson (2007) com relação ao pastiche e aos “filmes de nostalgia”, prefere, ao invés de alusão, a noção de “paródia lúdica”. Junto com Hutcheon (1991), o autor entende que esse tipo de paródia, que se dá a partir da intertextualidade, é diferente daquela paródia agressiva relacionada ao modernismo. Nesse outro tipo de operação que o autor defende, “a ironia lúdica em combinação com a função de distanciamento cria a paródia que não tem por objetivo o deboche ou a destruição de seu objeto, mas joga com ele” (PUCCI JR, 2008, p. 74).

Não estamos querendo defender a inclusão de *A Mulher que Inventou o Amor* e outras pornochanchadas dos anos 1980 em um rótulo de “cinema pós-modernista”. O que estamos procurando fazer é trazer para o centro da análise desses filmes um debate estético e político que estava em pauta nesse momento: o borramento das barreiras entre a alta cultura e a cultura de massa; a centralidade dos jogos intertextuais; e a incorporação pela cultura midiática de ferramentas antiilusionistas, em diálogo com a tradição ilusionista espetacular.

O jogo intertextual lúdico e irônico em *A Mulher que Inventou o Amor* é mediado, como já mencionamos, pela economia do excesso, ou seja, pelo corpo do filme, e pelo próprio corpo da personagem. Doralice/Talulah carrega a oposição em seu nome. A trajetória da personagem, que começa o filme como uma menina virgem que sonha com o homem ideal e o casamento perfeito, torna-se uma conhecida prostituta e enfim se transmuta em uma senhora da alta classe, a posiciona em um terreno sempre movediço. Nesse sentido, podemos dizer que Doralice/Talulah transita entre os protótipos femininos que Silvia Oroz (1999) aponta como clássicos das estruturas melodramáticas cinematográficas, integrados aos valores da sociedade patriarcal e conformados pela cultura de massa. Por um lado, os protótipos ligados ao espaço do privado e à ideia de família surgida no século XVIII (a esposa). E, por outro, àquela que simboliza a mulher fora do espaço do privado: a mulher má e/ou a prostituta.

Além da alusão ao melodrama, *A Mulher que Inventou o Amor* também estabelece um jogo intertextual com os códigos da pornografia *hardcore*. Na primeira sequência do filme, nos fundos de

um açougue, em meio às carnes penduradas, a personagem tem a sua primeira experiência sexual. “Geme mais, geme mais que eu gosto”, ordena o açougueiro. Tempos depois, quando passa a se aventurar pelo terreno da prostituição, durante a coreografia sexual de Doralice/Talulah com seu primeiro cliente, este se incomoda com a apatia e falta de reação da jovem. Irritado por estar pagando e não estar recebendo a reciprocidade do prazer, ele reclama, e ela aprende que o gemido é sua ferramenta de trabalho.

Durante outra coreografia sexual, Doralice/Talulah geme, mas interrompe sua performance por alguns segundos para retirar o fiapo de alguma coisa de sua boca, explicitando de forma debochada com esse gesto o caráter teatralizado e mecânico de seu gemido. A passagem do tempo que explicita o sucesso da personagem em sua nova profissão acontece da seguinte forma: Doralice/Talulah se encontra sexualmente com diferentes homens em diferentes cenários e posições; em um único movimento de câmera, vamos “passeando” por esses diferentes espaços e tempos. O gemido da personagem em uma dessas situações se une ao seu gemido na seguinte, e assim por diante, em uma sobreposição excessiva de gritos e gemidos. Doralice/Talulah fica então conhecida na noite como “a rainha dos gemidos”.

Dessa forma, *A Mulher que Inventou o Amor* coloca em pauta de forma reflexiva uma das chaves da pornografia comercial: o desejo de capturar a confissão involuntária do prazer.

Linda Williams (1989), a partir de inspirações foucaultianas, vai apontar caminhos para compreendermos a pornografia como parte dos dispositivos de saber, prazer e poder da modernidade. Assim, ao longo do século XIX, sexualidades são redefinidas em identidades institucionalizadas por discursos como a medicina, psiquiatria e a pornografia, dentre outros. Nesse sentido, é fundamental o papel das “máquinas do visível” como aquelas que no início do século XIX apontavam para o desejo de ver o corpo humano em movimento, em consonância com o que a autora vai chamar de “frenesi do visível”. Ou seja, a autora entende que a invenção cinematográfica da fotografia é mais do que uma simples tecnologia de gravação; é, na verdade, parte da vontade de saber articulada com o poder da modernidade, a partir de um princípio da “máxima visibilidade”. Princípio este que representa na pornografia o esforço de documentar e fazer visível o prazer, as partes corporais e os atos sexuais.

Esse princípio se dá no *hardcore* a partir da busca da evidência visual da satisfação que vai culminar na hegemonia do *money shot*¹⁶ como estratégia principal do filme pornográfico comercial a partir dos anos 1970. O *money shot*, no entanto, se mostra insuficiente como comprovação visual da confissão do prazer feminino. Assim, o *hardcore* se faz valer de diferentes estratégias na busca

¹⁶ O *money shot* se refere ao enquadramento da ejaculação peniana masculina, evidência visível do clímax sexual.

dessa verdade do sexo: “a voz feminina ‘desincorporada’ pode ser o significante mais proeminente do prazer feminino, na ausência de outra garantia, mais visual” (WILLIAMS, 1989, p. 123) ¹⁷.

É justamente pela sua fama de “rainha dos gemidos” que o Dr. Perdigão se interessa por Doralice/Talulah. No primeiro encontro sexual dos dois, ela se surpreende pela especificidade da situação, mas entra no jogo. “Como esperei por este dia...”, diz o Dr. Perdigão. Ele então posiciona seu ouvido no peito de Doralice/Talulah, e se satisfaz com os intensos gemidos da personagem. O ápice climático da coreografia sexual se dá a partir do som de um foguete que percorre seu caminho até a explosão, unindo-se ao cada vez mais intenso gemido de Doralice/Talulah. Quando o som do foguete explode, a imagem se bifurca, se multiplica, como um caleidoscópio.

A estratégia estética do excesso se manifesta aqui de forma clara. As camadas sonora (gemidos, foguetes) e imagética (os corpos em performance, a atuação, a textura) se fortificam em uma saturação reiterativa. Todos os elementos da sequência constroem de forma redundante (em uma obviedade que é *estratégica*) o clímax de intensidade sexual dos personagens. Ou seja, é a partir do excesso que convida a um compartilhamento corporal, que o filme dá a ver a “verdade” do prazer de seus personagens.

Figura 4 – Coreografia sexual de Doralice/Talulah e Dr. Perdigão: imagem e som materializam a visceralidade do prazer.



Fonte: *A Mulher que Inventou o Amor* (Jean Garrett, 1980).

Ao tematizar e trazer para a tessitura fílmica a fronteira entre o gemido “falso” e a intensidade real do corpo em estado de prazer involuntário, *A Mulher que Inventou o Amor* alude de forma reflexiva os códigos da pornografia tradicional. Linda Williams (1989) aponta como alguns

¹⁷ “[...] disembodied female voice may stand as the most prominent signifier of female pleasure in the absence of other, more visual assurance”.

filmes *hardcore* posicionam dramaticamente o problema da performance sexual como “truque” em oposição ao prazer espontâneo e real. E nesse sentido, acabam por tematizar a questão central da pornografia, seu “projeto utópico de oferecer a prova visual do espasmo autêntico e involuntário do prazer” (WILLIAMS, 1989, p. 147).

Essa premissa é desenvolvida por Williams a partir da concepção de que a pornografia *mainstream* é construída na especificidade da costura de suas narrativas e de seus números de coreografia sexual. Para compreender essa estrutura que se dá entre narrativa e número, a autora aproxima a pornografia *hardcore* do gênero musical, conforme teorizado por Rick Altman. Assim, ela vai pensar o número não como uma simples interrupção da narrativa, mas como parte de uma cuidadosa orquestração paralela entre ambos. Dessa forma, os números sexuais na pornografia *mainstream (hardcore)* funcionam de diferentes maneiras, dentre elas, como reformulações de conflitos que se manifestam no plano do enredo e muitas vezes como resoluções desses conflitos. Em outras palavras, a estrutura episódica da pornografia *hardcore* é “parte e parcela do modo como o gênero resolve os desejos muitas vezes contraditórios de seus personagens” (WILLIAMS, 1989, p. 134)¹⁸. Como indica Mariana Baltar, “a dimensão narrativa (a cena e a trama) são moldura que (re)enquadra as performances e coreografias dos corpos; estas, por sua vez, redimensionam o enredo” (BALTAR, 2017, p. 4). Assim, a mediação dos conflitos de uma política de gênero, segundo Williams, acontece a partir dos sentidos criados pelas oposições estruturadas entre narrativa e número.

Voltaremos para essa articulação entre narrativa enquanto enredo e número enquanto espetáculo de atração nos capítulos que se seguem. Por agora, nos interessa perceber como a alusão a determinados códigos da pornografia, em fricção com aqueles relacionados ao melodrama, sempre pela via da obviedade, vai estabelecer o jogo irônico de *A Mulher que Inventou o Amor*.

Assim como nas telenovelas latino-americanas a que o filme alude, a busca pelo final feliz representado pelo casamento atravessa a tessitura fílmica em repetidas simbolizações exacerbadas. Com a diferença de que, com os jogos lúdicos propostos pela personagem, o casamento e seus símbolos ganham novas significações.

E como na pornografia *hardcore*, aqui a evidência do prazer também se materializa no enredo e nas resoluções estéticas da encenação. A diferença é que em *A Mulher que Inventou o Amor* o gemido teatralizado de Doralice/Talulah não é uma questão a ser resolvida, na medida em que a personagem (e a *mise en scène*) dá a ver a intensidade do prazer real e involuntário através do

¹⁸ “[...] it is part and parcel of the way the genre goes about resolving the often contradictory desires of its characters”.

falso, estrategicamente borrando essas fronteiras – como vimos na sequência do encontro sexual entre a personagem e o Dr. Perdigão.

Esse tensionamento da oposição entre o prazer involuntário e aquele falso e teatralizado pode ser também identificada na sequência de coreografia sexual de Doralice/Talulah e César Augusto.

Após perseguir o galã da telenovela de diferentes maneiras, Doralice/Talulah acaba o conquistando. Com cuidado, aparentemente para não ser notado por seu namorado, César Augusto se encontra com Doralice/Talulah no apartamento do Dr. Perdigão, então ausente. Em frente ao grande pôster com a foto do ator de corpo inteiro, os dois se beijam. Ocupando corporalmente o mesmo espaço de sua imagem fotográfica em tamanho real, César Augusto se entrega à sua fã, e Doralice/Talulah enfim tem uma experiência em carne e osso com seu ídolo.

Na cama coberta por cravos brancos, o ator se deita. Sentada sobre ele, Doralice/Talulah acaricia seu rosto com uma das flores. Ambos estão nus. Ela se movimenta para cima e para baixo. “Gosta?”, pergunta Doralice/Talulah, no que o ator responde: “uma delícia!”. Para sua surpresa, Doralice/Talulah comanda: “então geme”. “Gemer, eu?”, pergunta o César Augusto, confuso. “Se gosta, geme”, ela confirma.

Inicialmente desconfiado, o ator aos poucos obedece o pedido da personagem. De reação tímida, ele passa a gemer com cada vez mais veemência. Sobre seu corpo estirado na cama, Doralice/Talulah se movimenta para baixo e para cima. Atrás dela, podemos ver o pôster do ator, símbolo da masculinidade galante televisiva. De olhos fechados, o gemido de César Augusto ganha energia. Ele movimenta sua cabeça de um lado para o outro. A marcha nupcial começa a tocar, em um crescendo. A música se materializa aqui como mais um dos elementos que borram as fronteiras melhor representadas pela personagem de Doralice/Talulah: traz à tona o casamento institucional e monogâmico, mas também as ressignificações empreendidas pela personagem ao longo do filme; com ela, o casamento e seus símbolos ganham novas ressonâncias a partir de diferentes fabulações.

A música continua. Doralice/Talulah se junta ao ator nos gemidos, e pede: “gеме mais!”. Eles passam a se debater, em um movimento convulsivo incontrolável, movimentando a cama e os cravos brancos sobre ela. Os gemidos se transformam em gritos.

O clímax da coreografia sexual se dá a partir de um close-up no rosto em movimentos espasmáticos de Doralice/Talulah. A extrema proximidade da câmera ao corpo em movimento produz um efeito de abstração que dá à imagem um caráter háptico. Nesse sentido, trata-se de uma estratégia da *mise en scène* de dar a ver o prazer corporal involuntário e intenso dos personagens a partir da própria corporalidade do filme. É como se, tal qual os personagens, o corpo do filme também perdesse seu centro, sua estabilidade. Assim, passamos de uma visualidade ótica –

privilegiando a representação a partir de um senso de distância – para uma proximidade que embaraça, confunde e encontra sua força na textura da imagem. Esses movimentos de aproximação e distância são parte das estratégias de engajamento corporal da pornografia tradicional, onde o close-up em partes do corpo se alterna com planos gerais, criando assim ritmos e sobreposições afetivas (PAASONEN, 2011).

Entendemos que esse movimento de distância e proximidade na sequência em particular de *A Mulher que Inventou o Amor*, junto com a música e os corpos em performance, configuram estratégias de um engajamento sensorial. Ainda sobre a proximidade do close-up, Mariana Baltar aponta:

[...] o close-up (visual e sonoro) é de fato o grande elemento do universo pornográfico e, a bem da verdade, do excesso de uma maneira geral conforme se apresenta em todos os gêneros do corpo (como o melodrama e o horror). Ele condensa um nível tal de aproximação sensória e sentimental, do olhar do espectador para com a imagem e o corpo em ação na tela que intensifica o engajamento afetivo-sensorial e passional (BALTAR, 2015, p. 139).

Aqui, o close-up sonoro que intensifica o gemido de ambos os personagens nos dá pistas para pensar de que forma o filme tensiona as fronteiras binárias do gênero conforme modelo heteronormativo.

Figura 5 – Coreografia sexual de Doralice/Talulah e César Augusto: distanciamento e proximidade que corporificam na superfície do filme as sensações viscerais dos personagens, borrando as fronteiras do gemido de prazer performado e involuntário.



Fonte: *A Mulher que Inventou o Amor* (Jean Garrett, 1980).

Como vimos, Doralice/Talulah borra a distinção do orgasmo verdadeiro e involuntário daquele falso, performado para o outro, na medida em que a teatralização de seu gemido ganha contornos de intensidade e evidência visível de prazer. Nesse sentido, o filme traz para a superfície de seu enredo a tônica do “frenesi do visível” que na tradição da pornografia *hardcore* se dá a partir da busca da verdade do prazer feminino involuntário. Aqui, essa operação é revelada na medida em que acontece a inversão, e o gemido como evidência desse prazer é performado de forma voluntária/involuntária tanto pela personagem feminina quanto pela masculina. Sobre a pornografia comercial e a relação entre os gêneros, Williams aponta: “Sexo, entendido como o natural, biológico e visível ‘aquilo que se faz naturalmente’, é a suprema ficção do *hardcore*; e o gênero, a

construção social das relações entre ‘os sexos’, é o que ajuda a constituir essa ficção” (WILLIAMS, 1989, p. 267) ¹⁹.

Assim, *A Mulher que Inventou o Amor* revela essa ficção do sexo na pornografia, ao borrar a fronteira entre o prazer verdadeiro e o falso, involuntário e performado. Ao mesmo tempo, a partir dessa estratégica imprecisão, revela também a construção social que constitui o gênero (*gender*).

Entendemos o gênero como uma “estilização repetida do corpo”, como construído e sustentado a partir de discursos corporais. Em outras palavras, é a partir de uma série de atos e rituais culturalmente mantidos e constantemente repetidos que a falsa ideia de gênero enquanto categoria natural e coerente é sustentada. E é a partir do corpo, espaço estratégico para a manutenção desses saberes naturalizados, que tal estrutura altamente rígida vai manter certas marcas generificadas a partir do dualismo masculino/feminino. Assim, o gênero é associado aos sujeitos a partir do corpo, forjando uma coerência entre corpo sexuado, gênero e desejo que é fundamental na manutenção da heterossexualidade como regime compulsório. Esses discursos taxativos precisarão ser repetidos incontáveis vezes para que o gênero se faça passar como substância, garantindo assim sua aparência natural (BUTLER, 2003).

O caráter rígido da estrutura de gênero e sexualidade não impede, no entanto, a existência de negações e subversões. Quando essas marcas que categorizam determinado gênero se mostram instáveis, é então que o gênero enquanto categoria naturalizada se coloca em crise.

Voltaremos com mais atenção a esse debate de gênero especificamente em sua vertente dos “estudos de masculinidade” nos capítulos que se seguem. Por agora, estamos apontando como em *A Mulher que Inventou o Amor*, essa instabilidade do gênero, seu caráter “estilizado”, socialmente construído e mantido, se dá a partir de um redimensionamento das questões levantadas pela camada do enredo na performance sexual. Estratégia sustentada pela intertextualidade reflexiva e pelo deslizamento irônico de tradições genéricas diferentes, sempre pelas vias do excesso.

Por um lado, temos os cravos brancos e os símbolos do casamento que se materializam como uma exacerbação das simbologias típica das narrativas melodramáticas. A resignificação irônica do gênero se dá no próprio percurso de Doralice/Talulah: tal qual a mocinha da telenovela, caracterizada como uma “bobinha” por outra personagem, ela sonha com o casamento de véu e grinalda. Mas é no número de coreografia sexual que ela acaba por resignificar esses códigos ao jogar com eles de forma lúdica.

¹⁹ “Sex, in the sense of a natural, biological, and visible ‘doing what comes naturally’, is the supreme fiction of hard core pornography; and gender, the social construction of the relations between ‘the sexes’, is what helps constitute that fiction”.

Como a duplicidade de seu nome sugere, Doralice/Talulah passa por diferentes “fases” ao longo de sua trajetória. Mas em nenhum momento uma dessas passagens exclui a outra. Pelo contrário: os saberes e as experiências que atravessam o corpo de Doralice/Talulah se sobrepõem e se acumulam. Ela continua sonhando com o casamento de véu e grinalda mesmo depois de se tornar a famosa prostituta conhecida como “a rainha dos gemidos”. E continua exercendo a sua sexualidade mesmo depois do casamento forjado com o Dr. Perdigão, quando a princípio passa a ocupar exclusivamente o espaço privado, mas em seguida volta a transitar pelas ruas. Esse acúmulo fronteiriço que a personagem assume faz paralelo com o próprio corpo do filme. É também nos números de coreografia sexual, como vimos, que a *mise en scène* vai friccionar as alusões que estabelece com os mais óbvios códigos do melodrama e da pornografia.

A intertextualidade com a pornografia e sua fortuna crítica se dá na centralidade ocupada pelo gemido da personagem em diferentes momentos do filme. O deslizamento dos códigos do *hardcore* acontece no questionamento da dupla oposição do corpo como evidência do prazer involuntário e este como dimensão performática. Esse tensionamento traz também a instabilidade do gênero enquanto categoria sustentada por um sistema binário entendido como “natural”. Ou seja, o jogo intertextual com os códigos da pornografia *hardcore* não se dá livre de ironias e ressignificações. Ao mesmo tempo em que essa reflexividade acontece pelas vias do excesso – afinal, como já vimos, é a partir das várias instâncias da *mise en scène* atuando de forma saturante que esse gemido ganha status de prazer involuntário.

Ou seja, o engajamento corporal a partir do jogo intertextual com diferentes tradições genéricas ligadas a uma economia do excesso, não impede a existência de um senso crítico. Pelo contrário: é pelas vias do excesso que os tensionamentos da narrativa vão se construir. Assim, podemos concluir que, tal qual sua personagem, *A Mulher que Inventou o Amor* borra em seu próprio corpo fílmico as fronteiras que outrora dividiram um cinema do engajamento sensório sentimental, ou seja, um cinema ilusionista, daquele ligado à reflexividade distanciada e antiilusionista.

Com relação à crítica ideológica dos anos 1970 ao ilusionismo “alienante”, Robert Stam aponta como a tendência era privilegiar um austero minimalismo; “os teóricos raramente consideraram a possibilidade do excesso como estratégia” (STAM, 2003, p. 178). Assim, procuramos com este capítulo solidificar as bases que nos acompanharão nas análises ao longo deste trabalho, tendo em vista que as estratégias de reflexividade e as tensões políticas ambivalentes postas em cena pelos filmes estão em constante diálogo com uma estética do excesso sensacionalista. É a partir dessa duplicidade não-excludente que seguiremos nos capítulos seguintes,

quando adentraremos com mais precisão no debate das masculinidades – com atenção para o que elas têm de espetacular e de reflexividade crítica.

CAPÍTULO 2

Deslizamentos da masculinidade hegemônica e melodrama como moldura expressiva

No desfecho de *Os Imorais*, Mário, personagem que incorpora uma masculinidade violenta associada a um padrão hegemônico, segura em seus braços o homem amado. Gustavo agoniza em seus últimos minutos de vida. Mário enfim assume o seu afeto, gritado: “EU GOSTO DE VOCÊ!”. Mas é tarde demais. A música cresce.

A derradeira cena da morte de Gustavo, que jamais poderá fugir para “bem longe” da cidade de São Paulo nem ter a chance de ser feliz, é emoldurada a partir de estratégias associadas ao modo melodramático e particularmente de sua tradição latino-americana. Nos braços de Mário, Gustavo desfalece, evocando os tradicionais finais de morte sacrificial das heroínas do melodrama latino. Tal sacrifício recorrentemente está relacionado com as narrativas maternais nessa cinematografia, mas de maneira mais ampla se refere a um sacrifício por amor – afinal de contas, estamos falando de um gênero cujas formas narrativas e arquétipos estão estritamente vinculados aos valores da sociedade judaico-cristã e patriarcal (OROZ, 1992).

O melodrama é um gênero articulado a uma economia do excesso. Seu apelo visceral se dá em um cuidadoso jogo cênico que associa signos óbvios e exagerados a estratégias de antecipação narrativa que convidam à comoção.

Neste capítulo, vamos construir uma análise em torno de *Os Imorais*, filme produzido por Cassiano Esteves, e escrito e dirigido por Geraldo Vietri. Iremos procurar entender o apelo ao engajamento sentimental produzido pelo filme como moldura estratégica para a história de amor com final trágico de Mário e Gustavo. Além disso, os dilemas morais que se materializam na superfície do texto melodramático, como é tradição do gênero, nos permitem pensar de que forma a masculinidade hegemônica é tensionada pela articulação expressiva do filme – onde enredo, diálogos e *mise en scène* operacionalizam-se em conjunto.

Se no primeiro capítulo vimos como as estratégias de uma economia do excesso sensacionalista pode também colocar em cena tensões contra-hegemônicas a partir de um processo ambivalente, neste capítulo iremos perceber como essa mesma economia do excesso – articuladora do melodrama – vai ser moldura fundamental para um debate sobre as masculinidades em *Os Imorais*.

Antes de adentrarmos a análise fílmica, no entanto, precisamos solidificar o terreno de conceitos como o de masculinidade hegemônica, assim como dos percursos teóricos dos estudos de masculinidade.

2.1. Masculinidades: percursos teóricos

Podemos dizer que os trabalhos acadêmicos englobados pelo guarda-chuva dos “estudos de masculinidade” se fazem como sub-campo relativamente novo nos estudos de gênero e sexualidade.

A breve visão geral ao campo que se segue, longe de ser exaustiva, têm por objetivo contextualizar o mais recorrente conceito nos estudos de masculinidade – o de masculinidade hegemônica, que nos acompanhará desse ponto em diante.

Com relação aos termos, a noção de masculinidade é adotada com certa hegemonia a partir dos anos 1990. Antes disso, o campo interessado nos estudos de gênero e sexualidade voltados para a masculinidade era identificado, no contexto intelectual anglo-saxão, como *men's studies*. A recusa mais recente de se falar em “homens”, preferindo assim a noção de “masculinidade”, indica a negação de uma perspectiva de gênero fixada no corpo sexuado, adotando ao invés uma linha de pensamento que entende a masculinidade como uma generificação socialmente construída.

Antes de desdobrarmos com mais detalhes essa perspectiva, retomemos mesmo que brevemente um percurso histórico que se desenvolveu no que estamos chamando de estudos de masculinidade.

Segundo Chris Beasley (2005), um primeiro movimento político a pensar o homem e a masculinidade em termos críticos se deu no início dos anos 1970, movimento que ficou conhecido como *Men's Liberation*. Principalmente centrado em questões de cunho psicológico e em busca de uma tomada de consciência por parte dos homens, esse movimento emergiu nos Estados Unidos como uma resposta às críticas feministas do *Women's Liberation* com relação às injustiças de gênero. Além disso, o desenvolvimento do *Men's Liberation* pode também estar ligado “a preocupações crescentes relacionadas à impotência dos homens em um mundo corporativista globalizado e à diminuição da importância do trabalho físico criativo dos homens – ou seja, dos marcadores tradicionais da masculinidade” (BEASLEY, 2005, p. 179)²⁰.

Beasley aponta como essa “liberação” anunciada na onda do movimento feminista era muito mais um movimento voltado para a mudança individual dos homens, e nesse sentido não dava conta de entender as dinâmicas de poder do gênero. Já sem força no final dos anos 1970, o *Men's Liberation* se subdividiu em diferentes movimentos – inclusive alguns de cunho abertamente conservador, que buscavam o retorno a uma masculinidade viril denunciada pelo feminismo.

²⁰ “[...] to increased concerns about men's powerlessness in a corporatist, globalising world and the decreasing significance of men's creative physical labour – that is, of traditional markers of proper masculinity”.

O que nos interessa a partir desse primeiro contorno de um pensamento sobre homens e masculinidade é a perspectiva adotada pelo *Men's Liberation* de “papel social” ou “papel sexual”, noções que permanecem residuais em diversos trabalhos agrupados no campo dos estudos de masculinidade.

Segundo essa perspectiva, os “papeis sociais” trazem malefícios tanto às mulheres quanto aos homens. No caso do papel social masculino, sua configuração excessivamente restritiva acabava por sufocar o self íntimo dos homens: “O papel masculino, socialmente sancionado, era o grande vilão, pois mantinha a estressante masculinidade tradicional e, segundo alguns, apenas quando liberassem os homens de tal papel é que se poderia acabar com os desconfortos por ele criados” (OLIVEIRA, 1998, p. 93).

Segundo Pedro Paulo de Oliveira (2004), a combinação de conceitos tais como o de papel social masculino, oriundo da análise sociológica funcionalista, e o de self íntimo, baseado em teorias psicológicas, ajudavam a construir o pensamento de que o segundo (self íntimo) entrava constantemente em conflito com o papel masculino opressor. Essa argumentação teórica configura uma guinada psicologizante fértil para uma perspectiva dos estudos de masculinidade que Oliveira chama de “discurso vitimário”.

Para a formulação desse discurso, o autor aponta os argumentos psicologizantes desenvolvidos por Nancy Chodorow em *The reproduction of mothering* (1978) como uma importante influência. Em resumo, o argumento principal da autora se baseia no papel fundamental que a mulher, na posição de mãe, serve como primeira base de influência na identificação de meninos e meninas. Com o desenvolvimento das crianças, dependendo de seu sexo biológico, ocorrerão diferentes consequências nessa identificação. Os meninos terão que lutar para se desfazer dessa primeira identificação e criar uma própria, que será necessariamente frágil, insegura, levando o homem a sofrer diversas dificuldades de expressão e de relacionamentos na vida adulta. Para balancear essas consequências negativas, tal desenvolvimento da identidade masculina levaria os homens, segundo esse argumento, a sustentarem uma superioridade com relação às mulheres (OLIVEIRA, 2004).

O problema principal apontado por Olivera com relação a esse tipo de argumento é a essencialização adotada com relação ao que seria o homem e a mulher, o masculino e o feminino, posições que, nessa perspectiva, são construídas como identidades fixas. Assim, devemos colocar em questão

a consequência de suas inferências e a as possibilidades de apropriação dessas teorias para a naturalização da dominação masculina, pois os argumentos

psicologizantes ajudam a reforçar a ideia de uma naturalidade dos papéis, enfatizando aspectos essencialistas quanto aos comportamentos de gênero (OLIVEIRA, 2004, p. 183).

No discurso sobre a masculinidade que Oliveira chama de vitimário, a psicologização se alinha com o modelo sociológico que teoriza a partir da noção de papéis sociais ou papéis sexuais. Por um lado, a teoria dos papéis nega afirmações biologizantes e dá atenção às expectativas sociais com relação aos sujeitos entendidos como homens e mulheres. Por outro lado, essa teoria “não se refere à estrutura de poder da qual elas [*as expectativas sociais*] emergem nem menciona as situações de conflito geradas pelas relações de força que sustentam tais expectativas” (OLIVEIRA, 2004, p. 185).

Segundo Raewyn Connell (2000), o conceito de papel social foi desenvolvido pela antropologia nos anos 1930, e se tornou linguagem comum entre as ciências sociais nas décadas seguintes. Uma versão social-psicológica do conceito aplicada a noção de gênero produziu a ideia de papel sexual, que foi radicalizada pelo movimento feminista nos anos 1970. A análise feminista de como o papel sexual das mulheres oprime as próprias mulheres logo levou a um pensamento crítico pró-feminista de como o papel sexual também exerce opressão nos sujeitos homens. Tal pensamento foi base do pequeno movimento de liberação dos homens, conforme já comentamos, e permanece residual em trabalhos intelectuais sobre a masculinidade, conforme veremos adiante.

Em resumo, a teoria dos papéis explica o gênero a partir das expectativas sociais que definem o comportamento adequado para homens e mulheres. Connell aponta as limitações de tal teorização: “Uma teoria baseada em ‘expectativas’ ou normas não dá conta de compreender as dinâmicas de poder, violência ou desigualdade material. Ela perde as complexidades da feminilidade e da masculinidade, e oferece estratégias muito limitadas de mudança” (CONNELL, 2000, p. 18).²¹

Dentre os problemas da teoria dos papéis, a autora aponta a sua incapacidade de captar as mudanças históricas nas relações de gênero, baseando assim de forma problemática a dependência entre estrutura social e estrutura biológica. Além disso, tal teoria apresenta uma ideia de voluntarismo individual, como se o agente tivesse a capacidade de adotar ou negar as expectativas de seu papel social.

Sócrates Nolasco (1995), apontado por Oliveira como expoente brasileiro do discurso vitimário sobre a masculinidade, defende a existência de um “novo” homem, que já não replica uma cultura falocêntrica:

²¹ “A theory based on ‘expectations’ or norms gives no grasp on issues of power, violence, or material inequality. It misses the complexities within femininity and masculinity, and it offers very limited strategies of change”.

Esse fato mostra-se destoante do modelo sexista criticado pelas feministas, na medida em que cria uma possibilidade para pensarmos um outro tipo de homem que não é opressor e que não faz parte da base do argumento feminista. Este reconhecimento traz alguns problemas para o argumento feminista, que se enfraquece diante de um homem fora do lugar do opressor (NOLASCO, 1995, p. 23).

Concordamos com Nolasco quando ele defende que “a categoria homens como um bloco monolítico” não é produtiva (NOLASCO, 1995, p. 23). No entanto, sua perspectiva baseada na recusa do papel masculino pelos “novos” homens pode ser questionada por individualizar o problema. Ou seja, ao pensar a masculinidade viril e opressora como um papel às mãos para ser adotado ou subvertido, essa teorização se mostra insuficiente por não considerar a historicidade do gênero e as questões de poder nele envolvidas.

Como podemos entender a partir da citação de Nolasco, o discurso “vitimário” da masculinidade aparece com força em parte como resposta à perspectiva do feminismo nos anos 1960 e 1970, que reservavam aos homens o papel de algoz, teorizando a opressão como um investimento propriamente masculino. Karen Giffin (2005) aponta que essa perspectiva foi produtiva e necessária em um primeiro momento, na medida em que trouxe à tona estruturas e relações sistêmicas de poder legitimadas pelas mais diversas instancias sociais, naturalizadas na noção binária de gênero. No entanto, Giffin conclui, “ao representar todos os homens como poderosos e todas as mulheres oprimidas, estávamos reproduzindo o binarismo” (GIFFIN, 2005, p. 49).

Assim, tal perspectiva, que Joan Scott (1995) identifica no campo da crítica intelectual como referente às “teóricas do patriarcado”, apesar de ter trazido importantes questionamentos à desigualdade entre homens e mulheres, se mostra insuficiente como análise histórica e dinâmica das relações de gênero. Isso porque, nessa perspectiva, a análise continua baseada na diferença biológica: “Uma teoria que se baseia na variável única da diferença física é problemática para os historiadores: ela pressupõe um significado permanente ou inerente para o corpo humano – fora de uma construção social ou cultural – e, em consequência, a a-historicidade do próprio gênero” (SCOTT, 1995, p. 78).

Contra a polarização entre o discurso vitimário e as teorias do patriarcado centradas na dominação masculina, ambas baseadas na noção de “papel social” ou “papel sexual”, outras perspectivas se desenham como alternativa. É a partir do próprio feminismo que os estudos de

masculinidade puderam criar bases para pensar seu objeto de interesse de um ponto de vista crítico, relacional e dinâmico.

Ao observar que as mulheres não constituíam um grupo socialmente homogêneo e, portanto, suas demandas também variavam, o movimento [feminista] inspira novas formas de encarar os estudos sobre masculinidades – os homens, de modo análogo, não são estritamente os mesmos (ARAGÃO, 2013, p. 343).

Assim, ao romper com a dicotomia que entendia a diferença dos gêneros a partir da diferença biológica-sexual, a crítica feminista se aproxima, nos anos 1980, de uma perspectiva pós-estruturalista. Influenciadas pelos estudos de Michel Foucault, as teorias de gênero e sexualidade tendem para “a desestabilização das verdades absolutas (científicas, religiosas, morais) e articula um saber sociocultural que é condutor das formações e transformações nos sujeitos” (ARAGÃO, 2013, p. 342). É nesse contexto que desloca-se o campo do estudo sobre as mulheres e sobre os sexos para o estudo das relações de gênero. Sobre essa questão, Benedito Medrado e Jorge Lyra (2008) defendem a importância para os estudos de masculinidade de recuperar uma matriz feminista da noção de gênero, em seus novos contornos teóricos e políticos de análise.

É preciso submeter o conceito de “gênero” a uma leitura feminista. Ou seja, deve-se adotar a perspectiva de gênero, buscando compreender como diferenças se constituem em desigualdades, indo além dos sexos como determinantes biológicos e da divisão sexual do mundo (LYRA; MEDRADO, 2008, p.819).

Também de grande importância para a adoção de uma perspectiva relacional do gênero pelos estudos de masculinidade foi o movimento gay. Ao apontar o poder e a diferença, tal movimento de liberação vai sedimentar o terreno para se pensar uma hierarquia das masculinidades. O sujeito “homem” único de um outro momento do feminismo, aquele da dominação, passa a ser questionado em nome de uma multiplicidade relacional.

Fundamental para este debate foi o ensaio publicado em meados dos anos 1970 pela antropóloga feminista estadunidense Gayle Rubin (1975), *The Traffic in Women: Notes on the “political Economy” of Sex*, onde a autora inovadoramente propõe uma nova forma de pensar a organização social dos homens e mulheres, a partir do que denominou *sistema sexo/gênero*. Rubin aponta que o gênero é uma divisão socialmente imposta sobre os sexos, um produto das relações sociais da sexualidade. Importante lembrar que, naquele momento, ainda era comum que o gênero,

o sexo e a sexualidade fossem considerados essencialmente biológicos, o que indica a importância das reflexões de Rubin.

Longe de ser uma expressão de diferenças naturais, a identidade de gênero exclusiva se dá pela supressão de semelhanças naturais. Ela requer repressão: nos homens, de quaisquer versões do que seriam traços “femininos”; nas mulheres, de traços definidos como “masculinos”. A divisão dos sexos tem o efeito de reprimir algumas características da personalidade de praticamente todos, homens e mulheres. O mesmo sistema social que oprime as mulheres em suas relações de troca, oprime a todos em sua insistência na rígida divisão de personalidade” (RUBIN, 1975, p. 180).²²

Rubin desloca o debate do patriarcado como locus de opressão do sujeito mulher para o gênero enquanto um sistema relacional. Inspirada pela teoria do antropólogo Lévi-Strauss, a autora aponta como a organização social dos sexos exacerba as diferenças entre homens e mulheres, separando-os em duas categorias exclusivas. Assim, essa organização social se apóia no gênero, na heterossexualidade compulsória e na repressão da sexualidade feminina.

A repressão da sexualidade feminina está relacionada no argumento de Rubin à noção de tráfico de mulheres que dá título ao seu ensaio, parte de uma organização social profundamente arraigada no eros do sexo diferente, a heterossexualidade. O importante conceito de heterossexualidade compulsória vai acompanhar o desenvolvimento dos estudos de gênero e sexualidade, e se refere à forma sistemática e coercitiva da heterossexualidade – fundamental, no argumento da autora, ao funcionamento da divisão social do trabalho por sexo. Ela aponta:

Gênero não é apenas uma identificação com determinado sexo; essa noção implica também que o desejo sexual seja direcionado para o outro sexo. A divisão sexual do trabalho está implicada nesses dois aspectos do gênero – ela o faz sob a divisão masculino e feminino, e também dentro da chave da heterossexualidade (RUBIN, 1975, p. 180).²³

²² “Far from being an expression of natural differences, exclusive gender identity is the suppression of natural similarities. It requires repression: in men, of whatever is the local version of “feminine” traits; in women, of the local definition of “masculine” traits. The division of the sexes has the effect of repressing some of the personality characteristics of virtually everyone, men and women. The same social system which oppresses women in its relations of exchange, oppresses everyone in its insistence upon rigid division of personality”.

²³ “Gender is not only an identification with one sex; it also entails that sexual desire be directed toward the other sex. The sexual division of labor is implicated in both aspects of gender – male and female it creates them, and it creates them heterossexual”.

Assim, a perspectiva feminista que passa a tensionar a naturalidade biológica do eros do sexo diferente e da divisão binária dos gêneros abre caminhos para análises históricas particulares. Nesse contexto, o trabalho de Jonathan Ned Katz (1995) se empenha em localizar a heterossexualidade como parte de um desenvolvimento histórico localizado.

Em *A Invenção da Heterossexualidade*, o autor constrói uma argumentação para transcender a noção de uma essência heterossexual (e consequentemente, homossexual) imutável. Ao afirmar o status histórico e instável de uma ideia e de uma sexualidade, Katz questiona se, tal qual Foucault falou de uma “implantação perversa” para se referir à invenção da identidade homossexual, não podemos também falar de uma “implantação normal”?

O autor argumenta que apenas a partir do final do século XIX a combinação entre a reprodução, a diferença entre os sexos e o prazer sexual passaram a ser entendidos a partir do conceito de heterossexualidade. Antes disso, esses diferentes modos foram produzidos e combinados em sistemas sociais de maneiras diversas. Um dos exemplos apontados por Katz se refere à América colonial, onde a divisão sexual se dava entre os atos produtivos visando a procriação e os não-produtivos, e não entre heterossexualidade e homossexualidade – daí o equívoco historiográfico de usarmos essas terminologias modernas para falar de práticas pré-modernas. Nesse contexto, as leis do estado relativas à sodomia, por exemplo, a definiam como um ato obscuro particular, e não como uma identidade, um tipo patológico e psicológico. Além disso, o ato sodomítico de um homem com outro não subentendia a desmasculinização de qualquer uma das partes – tal ato era condenado, na verdade, pelo desperdício do esperma procriativo.

A formação de uma sexualidade heterossexual começa a despontar no século XIX. Durante esse século, os órgãos sexuais eram ainda tidos como meios de procriação, e não como meios ao prazer. A sensualidade, a reprodução e sua união a partir do casamento só era aceita como não-pecaminosa a partir de um ideal do “verdadeiro amor”, intimamente ligado a outro ideal, o da masculinidade e feminilidade. O “verdadeiro amor” do século XIX, que Katz define como predecessor da heterossexualidade, sancionava o amor e a reprodução, “mas não um eros público e oficial de sexo diferente” (KATZ, 1995, p. 99).

No entanto, as práticas eróticas que se tornavam mais comuns e conhecidas no final do século XIX precisavam ser justificadas. Assim, “no final desse mesmo século o antigo padrão do verdadeiro amor cedia lugar a um novo ideal erótico de sexo diferente chamado de *normal* e *heterossexual*” [grifos do autor] (KATZ, 1995, p. 58).

A partir de 1870, os chamados médicos da “perversão sexual” começam a dar nomes aos objetos de sua preocupação. Nesse contexto, Freud desempenha um papel importante na transformação do sexo de um dever reprodutivo a um ato prazeroso. O instinto erótico por ele

definido deseja apenas a satisfação. Embora não use a palavra heterossexual tanto quanto a homossexual (afinal, o interesse primeiro dos médicos da “perversão” era definir “o outro”), o termo normal é, segundo Katz, repetido inúmeras vezes para se referir ao amor sexual de mulheres e homens uns pelos outros. Quando aparece o termo heterossexual na literatura de Freud, ela se refere a um tipo de atividade e de pessoa, mas também de impulso, instinto e desejo erótico. Assim,

No uso moderno de Freud, o sentimento hetero define o ser hetero, se a pessoa praticar ou não atos heterossexuais. Freud promoveu a criação de uma identidade heterossexual. Esse médico também ajudou a formar nossa crença na existência de algo unitário e monolítico com uma vida e um poder determinante próprios: a heterossexualidade (KATZ, 1995, p. 75).

Assim, um ideal erótico de sexo entre homens e mulheres foi introduzido na consciência moderna, tornando-se a norma que todos conhecemos sem refletir muito sobre: “a invenção da heterossexualidade nomeava publicamente, normalizava cientificamente e justificava eticamente a prática da classe média de prazer de sexo diferente” (KATZ, 1995, p. 61). Ao longo do século XX, não apenas a identidade heterossexual, mas também a homossexual, passaram a fazer parte do imaginário social ocidental, construindo assim a oposição de um cidadão sexual estável e um estranho pervertido estável, “um ser sensual enquadrado na sociedade e um fora-da-lei lascivo” (KATZ, 1995, p. 118), centro e margem, hetero e homo.

Segundo Daniel Welzer-Lang (2001), por razões históricas, os primeiros esforços por parte dos homens para pensar a masculinidade não relacionavam a luta contra a dominação masculina a uma crítica ao heterossexismo. De forma oposta, muitos dos movimentos que em um primeiro momento refletiam sobre a masculinidade, conforme comentamos no início deste capítulo, discutiam suas relações com as mulheres ao mesmo tempo em que implicitamente afirmavam suas certezas heterossexuais. Welzer-Lang defende, então, um pensamento sobre as masculinidades que aborde as relações de gênero tendo em vista a hegemonia heterossexual como parte de sua estrutura – não há, afinal, meios de abordar uma dessas categorias de análise sem a outra.

É nesse sentido que podemos entender a produtividade do mais citado conceito nos estudos de masculinidade – o de masculinidade hegemônica, que propõe um modelo para o campo que leva em consideração múltiplas relações de poder.

Desenvolvido a partir de um grupo de pesquisa australiano em meados dos anos 1980, a noção de masculinidade hegemônica surge como crítica à literatura do papel social ou papel sexual masculino. A debilidade dessa teorização era apontada a partir de seu caráter homogenizador e de

sua dificuldade em abarcar com complexidade as hierarquias de poder envolvendo as relações de gênero. Mesmo que o conceito de masculinidade hegemônica não tenha sido elaborado a partir de uma perspectiva pós-estruturalista de gênero e sexualidade, ele se aproxima dela na medida em que nega qualquer tipo de essencialização dessas noções. Ou seja, o que a perspectiva pós-estruturalista de gênero e sexualidade e a noção de masculinidade hegemônica tem em comum é a negação do caráter natural da masculinidade, apontando o seu status socialmente construído e mantido.

O movimento feminista e gay-lésbico vai desempenhar papel fundamental nessa teorização, na medida em que a subordinação das mulheres e o policiamento da heterossexualidade são questões recorrentes nesse debate. Também o movimento negro e as teóricas feministas negras foram importantes para se pensar a masculinidade a partir de suas hierarquias e relações de poder, questionando através das intersecções raciais e de classe quaisquer reivindicações universalizantes sobre a categoria “homem”.

Dessa forma, Raewyn Connell, nome central nos estudos de masculinidade há pelo menos trinta anos, juntamente com seus parceiros, se apropria do conceito gramsciano de hegemonia, o compreendendo como uma luta ativa pela dominância alcançada através da cultura e das instituições. O esforço é o de abarcar a masculinidade em sua multiplicidade e levando em consideração as suas dinâmicas de poder. Como o próprio conceito já indica, parte-se da hegemonia, para então entender a pluralidade e as hierarquias. Connell e Messerschmidt (2013) ressaltam, ao repensar o conceito vinte anos depois de sua primeira formulação, à luz de diversas críticas, que a violência não é sempre a característica definidora de uma masculinidade hegemônica, uma vez que a hegemonia pode se estabelecer a partir de diferentes configurações.

De fato, é difícil enxergar como o conceito de hegemonia seria relevante se apenas as características do grupo dominante fossem a violência, a agressão e o egocentrismo. Tais características talvez signifiquem dominação, mas raramente constituiriam hegemonia – uma ideia que embute certas noções de consenso e participação dos grupos subalternos (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 256).

Para dar conta do complexo e ambivalente processo pela qual a hegemonia se constitui, Connell e Messerschmidt propõem uma estrutura geográfica dividida em diferentes níveis, dentre eles o local e o regional. O nível local se refere às arenas familiar e comunitária, às organizações sociais específicas. É nesse nível que os autores identificam a pluralidade de masculinidades hegemônicas aparecendo em estudos empíricos e trabalhos etnográficos das mais variadas localidades. O nível regional é construído no campo da cultura ou do estado-nação. Assim, a

masculinidade hegemônica a nível regional “é simbolicamente representada através da ação recíproca de práticas masculinas locais específicas que têm significância regional, como aquelas construídas por atores de filmes de longa-metragem, por atletas e por políticos” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 267).

Os autores apontam que devemos tomar cuidado para não pensar uma hierarquia simples entre esses níveis. Na verdade, essa divisão é proposta com o intuito de pensar a hegemonia nas masculinidades a partir de diferentes ambiguidades e sobreposições. Isso porque a masculinidade hegemônica não é um conjunto de traços que definem um caráter fixo e trans-histórico. Assim, “poderia existir uma luta por hegemonia e formas anteriores de masculinidades poderiam ser substituídas por novas” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245). Ou seja, longe de entender a masculinidade hegemônica como um padrão nitidamente definido, o conceito foi elaborado como uma forma de entender certa dinâmica no seio de um processo social. Sem perder de vista seu caráter histórico, e por isso instável, os autores indicam:

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

Em resumo, a masculinidade hegemônica se constrói no consenso cultural, através da produção de exemplos de masculinidade e da deslegitimação (cultural e/ou institucional) de alternativas a ela. Ela é múltipla, mutável e ambivalente, na medida em que está em constante negociação com os grupos subalternos e com as variáveis históricas e geográficas.

A pergunta que nos move agora, na passagem desse segmento onde tentamos construir um terreno teórico no campo dos estudos de masculinidade, para o seguinte, onde adentraremos no nosso recorte fílmico, é a seguinte: de que forma podemos utilizar a noção de masculinidade hegemônica, em toda a multiplicidade que ela contém, para nos referirmos a um determinado “tipo” de personagem do cinema brasileiro dos anos 1970 e 1980, o “machão conquistador”? Não estaríamos com isso “contendo” o conceito em uma fixidez que sua própria elaboração se esforça para negar? As respostas provisórias para essas questões nos permitirão mover adiante e descobrir suas validades ao longo do percurso.

Voltando para a proposta de uma divisão entre nível local e regional, Connell e Messerschmidt se referem a esta última:

[...] a masculinidade hegemônica regional dá forma a um sentido de realidade masculina em nível societal amplo e, portanto, opera no domínio cultural como material à disposição para ser atualizado, alterado e desafiado através da prática, em uma gama de circunstâncias locais diferentes (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 267).

Os autores apontam que, a nível local, ou seja, na especificidade de diferentes países, cidades, comunidades, as masculinidades hegemônicas devem ser observadas em sua pluralidade. Esses diferentes modelos de masculinidade hegemônica a nível local, no entanto, apesar de poderem se diferenciar uns dos outros, geralmente operam entre si a partir de sobreposições. Além disso, estão em constante interação com determinados modelos de masculinidade hegemônica a nível societal mais amplo, a que os autores chama de nível regional. Nesse nível, “há uma circulação de modelos de conduta masculina admirável, que são exaltados pelas igrejas, narrados pela mídia de massa ou celebrados pelo Estado” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 252). Mesmo podendo não corresponder a vida de nenhum homem real, “esses modelos expressam, em vários sentidos, ideais, fantasias e desejos muito difundidos. Eles oferecem modelos de relações com as mulheres e soluções aos problemas das relações de gênero” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 253). Assim, os autores concluem que a pluralidade local, operando a partir de sobreposições entre si, é compatível com a singularidade da masculinidade hegemônica a nível regional ou societal amplo. Ou seja, a semelhança entre as masculinidades hegemônicas locais é comumente representada por um modelo simbólico a nível regional.

É nesse sentido de produção de exemplos e símbolos de masculinidade hegemônica a um nível regional que nos referimos ao tipo do “machão conquistador sedutor” do cinema brasileiro popular. Esse personagem é elencado por Nuno Cesar Abreu (2006) como um dos tipos definidos da pornochanchada nos quais os plots eram desenvolvidos. Nesse sentido, podemos dizer que a pluralidade que circunscreve a noção de masculinidades é presentificada nesse cinema popular através de seus personagens-tipos. Além do “machão conquistador sedutor”, Abreu cita outras figuras que presentificam nesse cinema popular certas dinâmicas de gênero, desejo e poder: “a virgem cobiçada; a esposa insatisfeita; o homossexual afetado; a prostituta ou garota de programa; o marido pouco atuante; a velha cafetina etc” (ABREU, 2006, p. 171). Essa gama de personagens podem ainda ser encarnados através de uma série de variações, aparecendo como “patrões,

estudantes, empregadas domésticas, executivos, secretárias, madames, playboys, cabeleireiros, ou mesmo como bandidos, policiais, garimpeiros, cangaceiros etc” (ABREU, 2006, p. 171).

Neste trabalho, iremos trabalhar com o personagem definido pelo autor como o “machão conquistador sedutor”, a partir de alguns exemplos selecionados que estão longe de definir exhaustivamente essa figura no cinema popular brasileiro dessas décadas. Dentre os atores que mais famosamente tiveram suas personas vinculadas a esse personagem-tipo, podemos citar David Cardoso e Tony Vieira, que durante anos disputaram a coroa de “o machão da Boca-do-Lixo”. No contexto do cinema popular carioca, Carlo Mossy encarnou o machão em sua série de pornochanchadas que, tal qual Cardoso e Vieira, ele mesmo passou a produzir. Além desses exemplos, temos também Jece Valadão, ator/produtor de sucesso cuja imagem é associada à tipificação da masculinidade hegemônica. No caso de Valadão, seus últimos filmes investiram fortemente na ideia de um “último machão” em consonância com a figura do “last tough guy” associada a certos atores do cinema estadunidense, como Clint Eastwood (FREIRE, 2017). Seria, enfim, aquele machão “de verdade” como já não existe mais em um período de grande transformação, uma figura anacrônica que carrega com orgulho os ideais da masculinidade hegemônica e hiperviril em seu peitoral inflado e musculoso.

Dado este primeiro tateamento introdutório nos exemplos associados à masculinidade hegemônica no cinema brasileiro popular dos anos 1970 e 1980, faz-se importante ressaltar que não abordaremos o personagem do machão e seu corpo em tela a partir de uma perspectiva de representação, na busca por suas similitudes e diferenças com os homens da vida real. Nosso objetivo no percurso que se segue é perceber como esse ideal masculino, esse exemplo de uma masculinidade hegemônica, é tensionado a partir de estratégias estéticas que promovem uma reflexão crítica ao mesmo tempo em que convidam a um engajamento corporal próprio de um cinema popular afeito ao espetáculo. É nesse sentido que iremos a seguir estabelecer um exercício de análise a partir de *Os Imorais*, com atenção para os modos de presentificação e tensionamento do machão aos moldes do cinema popular – ou seja, a partir do excesso, da obviedade e do convite ao compartilhamento sensório-sentimental.

2.2. Inocência e hipocrisia em *Os Imorais* (1979)

Na época do lançamento de *Os Imorais*, em 1979, o jornal O Fluminense o categorizou como um “melodrama erótico”. Já o Diário de Pernambuco escreveu que “a fita não passa de uma pornochanchada, visando faturar alto”. Enquanto isso, João Silvério Trevisan, em texto para a Filme Cultura, identifica o filme como um acontecimento raro no quadro do cinema brasileiro: “ver brotarem relações eróticas quase inéditas em nossas telas; que não tinham conseguido emergir senão em extremadas exceções”. Em tom irônico e bem humorado, Trevisan escreve uma série de opiniões hipotéticas sobre *Os Imorais*, vindas de pessoas diversas. Dentre os personagens imaginados pelo autor, estão a bilheteira do cinema, que aponta como muitos saem da sessão aos xingamentos; “aquele que se diz crítico”, que só aceitaria tal enredo se pelas lentes de um Pasolini; um rapaz ou uma moça que, emocionados, já viram o filme cinco vezes; e o pai de família “à beira do colapso cardíaco” que acha *Os Imorais*, no mínimo, uma pouca vergonha.

As opiniões acima descritas, as assinadas e as imaginadas, nos indicam alguns caminhos possíveis. Primeiro, apontam como o incômodo e o engajamento gerado por *Os Imorais* se relacionam com a centralidade ocupada no filme por uma relação homoafetiva entre dois personagens masculinos. Enquanto isso, as críticas dos jornais indicam como categorias genéricas são instáveis e dependem de uma série de fatores, inclusive exteriores ao texto fílmico. Usava-se o termo pornochanchada dentre a crítica, por exemplo, enquanto selo desqualificante, indicativo de um produto de “má qualidade”. De forma similar, o adjetivo melodramático é também recorrentemente usado no senso comum como sinônimo de um sentimentalismo pouco enriquecedor.

Para fins dessa análise, não nos parece produtivo defender a que gênero o filme pertence, se é ou não uma pornochanchada. Ao invés disso, vamos procurar lê-lo a partir de um vocabulário e de uma literatura do melodrama e do melodramático. Isso porque, ao evocarmos a moldura do melodrama como chave de leitura, estaremos apontando para estratégias do filme alinhadas a um cinema popular, de forma mais ampla. Nosso objetivo, então, é perceber a partir de quais estratégias *Os Imorais*, filme atrelado a um projeto de cinema popular, estabelece um convite ao engajamento sentimental ao mesmo tempo em que traduz as instabilidades da masculinidade hegemônica, a partir do romance entre Gustavo e Mário.

Antes de chegarmos ao filme, vamos traçar alguns apontamentos sobre o melodrama, enquanto um gênero canônico do teatro do século XIX e do cinema dos anos 1940 e 1950, mas também, e de forma mais ampla, enquanto uma imaginação e uma sensibilidade modernas. Trabalho

fundamental dessa linha de pensamento é o de Peter Brooks (1995), que entende o melodrama enquanto uma imaginação central da modernidade porque cumpre uma função modeladora em um momento histórico de grande instabilidade.

O surgimento do melodrama enquanto uma imaginação está relacionado à dessacralização do mundo moderno. A ruptura com o sagrado tradicional – a Igreja e a Monarquia – confirmada pela Revolução Francesa, faz com que a tragédia clássica, forma hegemônica de ficção até então, entre em declínio junto com a sociedade que sustentava o Antigo Regime. Assim, em um mundo instável, o melodrama se solidifica na medida em que dá corpo a um universo moralizante, mobilizando uma pedagogia do certo e do errado através do engajamento sentimental.

Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e mal, se oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados, isso se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética. [...] o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, *torná-la visível*, quando ela parece ter perdido seus alicerces (XAVIER, 2003, p. 91).

Para dar corpo a esse universo moralizante, o melodrama atua através da economia do excesso de forma a espremer a superfície do texto a fim de revelar os sentidos ocultos que estão além das aparências. Brooks chama essa dimensão escondida nos subtextos das narrativas melodramáticas de “moral oculta”, que é operacionalizada fazendo-se presente no dia-a-dia, na dimensão da “vida comum”. Assim, o desejo de tudo expressar caro à economia do excesso coloca a realidade sob lentes que vão ampliá-la de tal forma que o domínio dos valores morais vai se revelar. Ou seja, sob a superfície da realidade representada pelo modo do excesso estão escondidas as “verdades espirituais” que se referem ao universo da moralidade, verdades essas ao mesmo tempo reveladas por essa mesma superfície.

Brooks aponta que a polaridade do bem e do mal que é central no melodrama, vai se operacionalizar através de determinadas forças e imperativos presentes no horizonte da vida cotidiana: “A encenação espetacular do melodrama busca constantemente expressar essas forças e imperativos, revelá-los e impor a sua evidência” (BROOKS, 1995, p. 13).

As estratégias formais que expressam tais forças e imperativos na ação e nas superfícies facilmente reconhecíveis já se estabelecem desde o teatro melodramático francês da virada do século XVIII para o XIX. Entender a cristalização desse teatro enquanto entretenimento popular vai

nos ajudar a sumarizar as operações acima descritas e perceber as suas permanências no cinema e nas mais variadas mídias dos séculos seguintes.

Em sua forma canônica, o melodrama vai se estabelecer primeiro no teatro francês no contexto do século XVIII, em concordância com a ascensão da burguesia ao poder e com a “morte da tragédia”. Tendo seu auge no início do século XVII, a tragédia classicista preconizava o texto e a dicção em detrimento do aparato cênico. A cenografia e o figurino, reaproveitados de uma peça para outra, não tinham destaque expressivo. Da mesma forma, os movimentos dos atores no palco eram mínimos, sendo que a grande estrela do teatro clássico era o texto.

Catalisador histórico para o surgimento do melodrama como gênero popular no teatro, uma lei que vigorou na França até 1791 impedia os teatros de “segunda categoria” de encenar dramas dialogados. Privilégio exclusivo da alta cultura, o texto verbal só era permitido em cena nos teatros de primeira grandeza. Dada esta conjuntura, os teatros populares precisavam encontrar meios não-verbais de encenar o drama, a partir do cenário, figurino, música e gestual. Caso existissem falas nessas encenações populares, elas deveriam ser ritmadas pela música, o que dava um outro estatuto para a palavra, longe da excelência poética do texto classicista.

A importância da encenação no melodrama, em contraposição ao texto verbal, confere ao gênero um “exagero” que lhe é próprio. A necessidade de expressar tudo o que se entende enquanto mundo, os valores e os conflitos do bem e do mal, a partir do gestual, da música e daquilo que é visível mobilizam o melodrama a partir de uma economia do excesso, conforme já comentamos. Essa forma de encenação adequada da ação e da expressividade visual vai acompanhar a formação da linguagem do cinema.

O estilo melodramático exerce grande influência sobre o cinema já em seus primórdios, seja porque o cinema herdou o mesmo público que frequentava os espetáculos teatrais populares, seja porque os filmes eram, em princípio, mudos (dessa vez por restrições técnicas e não por lei), o que os impulsionava a uma ênfase no gestual, na ação dramática, na expressão visual, exatamente como no teatro melodramático. O acompanhamento musical e o uso expressivo da cor, da iluminação e da cenografia são algumas das tradições do melodrama herdadas pelo cinema como um todo, e não só pelo cinema mais assumidamente melodramático (OLIVEIRA JR., 2012, p. 46).

Assim, o modo do excesso que tudo expressa na superfície do texto vai estar presente, em diferentes modulações, nos mais variados filmes e gêneros, mas vai ganhar fortes tinturas no melodrama dos anos 1940 e 1950. Falando particularmente desse gênero canônico, Thomas

Elsaesser (1991) identifica no melodrama “espetáculos sentimentais cheios de lágrimas e altos tons morais” (ELSAESSER, 1991, p. 71).²⁴ Para o autor, melodrama é uma questão de estilo, um código expressivo: “o melodrama pode então ser descrito como uma forma particular de *mise-en-scène* dramática” (ELSAESSER, 1991, p. 75).²⁵ Pensar o melodrama como estratégias de articulação da encenação no cinema, então, significa pensar as formas como a montagem, a iluminação, a direção de arte, a atuação, a música, etc, como todos esses elementos traduzem o drama em imagem e dinâmica de espaço. É pensar, nas palavras de Elsaesser, nas formas como o “melos”, os elementos e formas de encenação, articulam o “drama”.

Nesse sentido, elemento estético fundamental ao gênero é aquele que se refere às “simbolizações do dia-a-dia”, como se refere Elsaesser. Simbolizações que se dão de forma exacerbada e óbvia justamente para estabelecer, de imediato, os conflitos e a pedagogia do bem e do mal na superfície da tessitura fílmica.

Importante ressaltar que a suposta “pobreza” apontada por determinados agentes e pelo senso comum com relação ao melodrama e ao modo melodramático, está associada justamente a esse caráter óbvio de sua encenação. Ou seja, pelo fato de sua *mise en scène*, aos moldes do excesso, tudo traduzir em imagens de fácil assimilação. Essa obviedade, no entanto, deve ser entendida não como elemento empobrecedor, mas como uma estratégia fundamental para a eficácia do gênero. Como aponta Mariana Baltar (2019):

A noção de obviedade não deve ser entendida aqui como um elemento pejorativo, mas como um regime de expressividade que tem papel importante no movimento pedagógico das narrativas melodramáticas [...] a obviedade torna-se estratégica para que se reconheça “de pronto”, de imediato, indubitável e sensorialmente, o que está colocado, do ponto de vista moral, pela narrativa [...] Se tudo é expressado reiteradamente por cada elemento formal da obra, como se cada aspecto convergisse para um mesmo centro, o espectador ou leitor é levado a um passeio pela superfície da ação e, dessa maneira, “absorve”, através de uma pedagogia pautada nas sensações, os ensinamentos morais colocados em cena pela narrativa (BALTAR, 2019, p. 97-8).

Assim, é entendendo a obviedade do melodrama como estratégica para um engajamento sentimental e para a articulação dos “ensinamentos morais” dados pelo filme é que vamos procurar

²⁴ “[...] sentimental spectacles full of tears and high moral tones”.

²⁵ “melodrama might therefore be described as a particular form of dramatic *mise-en-scène*”.

estabelecer um debate crítico com *Os Imorais*.²⁶ Vamos pensar de que formas materiais, dadas a ver na articulação da *mise en scène*, a masculinidade hegemônica é tensionada a partir do romance homoafetivo entre seus dois protagonistas.

Os Imorais é um filme produzido por Cassiano Esteves, e escrito e dirigido por Geraldo Vietri. Este último, apesar de conter treze filmes em seu currículo como diretor, é constantemente mais lembrado por seu trabalho na televisão. Autor de novelas para a TV Tupi, as quais também dirigia e editava, Vietri é apontado como um nome importante da teledramaturgia brasileira. Em dossiê publicado pela Revista Zingu! em 2011, diferentes depoimentos de profissionais da televisão apontam como Vietri ajudou a redefinir o formato da telenovela no país, por conta de sua preocupação em trazer o cotidiano brasileiro para as narrativas folhetinescas. O dossiê também conta com resenhas de cinco dos filmes do diretor, aqueles lançados em VHS ou exibidos pelo Canal Brasil. Dentre eles, *Os Imorais*.

O filme começa com um telefonema que anuncia o falecimento da avó de Mário, jovem rico de São Paulo. Ao ir compartilhar a notícia à sua mãe em um salão de cabeleireiro, Mário estabelece uma troca de olhares através de espelhos e reflexos com dois outros personagens centrais do filme: Glória, rica socialite, e Gustavo, seu cabeleireiro. É a partir desse triângulo que as tensões que marcam a narrativa vão se iniciar. Ao longo do desenvolvimento da trama, no entanto, a verdadeira força motriz dramática do filme vai se revelando presentificada na relação entre os dois rapazes.

A tensão entre Gustavo e Mário é revelada através dos gestos, olhares, e do próprio comportamento da *mise en scène*. Na sequência do salão de cabeleireiro, Mário senta e espera sua mãe terminar o penteado. Enquanto isso, ele estabelece uma troca de olhares através do reflexo no espelho com Glória, que, sentada e fumando um cigarro, também é penteada. Gustavo, o cabeleireiro, passa a encarar Mário. Em um close-up no rosto do playboy, Mário observa Glória com um meio sorriso no rosto, sedutor. Quando percebe que está sendo observado por Gustavo, ao trocar a direção do olhar, seu semblante muda. A triangulação de olhares continua, agora com a presença da trilha sonora que marca a tensão presente nesse primeiro encontro e vai acompanhar todos os momentos dramáticos do filme. Quando sua mãe enfim é liberada, Mário se dirige com ela para o exterior do salão. Por detrás de uma parede, como que se escondendo, Gustavo segue olhando Mário pela vidraça do salão. Este, pronto para entrar em seu carro e partir dali, percebe mais uma vez que está sendo observado, e pára em surpresa, com ar indecifrável.

²⁶ Pelos diálogos em aula a partir do visionamento do filme, agradeço à turma da disciplina Estudos de Cinematografia Brasileira III, disciplina oferecida para o bacharelado e a licenciatura do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, no primeiro semestre de 2019 como parte do meu estágio docência sob a supervisão da professora Mariana Baltar. As discussões levantadas durante o curso foram fundamentais para a construção dessa análise, e por essas trocas eu agradeço.

Figura 6 – O início das tensões em *Os Imorais*: troca de olhares triangular.



Fonte: *Os Imorais* (Geraldo Vietri, 1979).

Assim, a sequência que se inicia com uma troca de olhares entre Mário e Glória termina, em ar dramático, com os dois rapazes se encarando, interpelados por paredes e vidraças. A tensão continua no enterro da avó de Mário, que conta com a presença de todos os cabeleireiros do salão. Gustavo se dirige à Mário para cumprimentá-lo. No momento em que ambos se encaram e trocam um aperto de mão, a música se inicia novamente. O aperto de mão é demorado: um plano próximo ao gesto de cumprimento demonstra como Mário tenta, sutilmente, livrar sua mão. Enfim, após alguns breves mas dramáticos segundos, Gustavo cede e suas mãos se afastam.

Até este ponto, não sabemos quais os reais interesses de Mário. Após o enterro, ele segue o carro dos cabeleireiros. No salão, à noite, espera por Gustavo do lado de fora. Autoritário, ordena para que ele entre no automóvel. No caminho para lugar nenhum, Mário enfim se revela: quer que Gustavo seja o mediador de um encontro sexual entre ele e Glória. Decepcionado e a contra gosto, Gustavo promete conversar com sua cliente, que é casada.

Nesse ponto do enredo, o que está dado é que o aparente interesse de Mário por Gustavo não passava de interesse para outros fins: alcançar a mulher desejada. No entanto, há toda uma gama de gestos que posicionam o desejo de Mário em terreno ambíguo, desde as trocas de olhares narradas acima até a sua insistência em seguir Gustavo e intimá-lo a entrar sem seu carro. Em mais de um momento, Mário oferece à Gustavo um cigarro. Este, que não fuma, nega. Acontece que o gesto de oferecer um cigarro é dado no filme através de outros personagens como uma marca de um convite ao encontro sexual secreto, às escondidas. Quando o pai e a mãe de Mário se encontram secretamente com seus respectivos motoristas, o acender de um cigarro para o outro coroa o símbolo desse encontro sexual às margens do retrato da família burguesa. Movimento similar acontece entre Mário e Gustavo, quando o primeiro lhe oferece um cigarro. Mas Gustavo não fuma – e nesse gesto, nega, implicitamente, o encontro sexual “às escondidas”. Como veremos adiante, Gustavo se opõe, enquanto personagem, ao teatro da hipocrisia ao se revelar retrato de uma inocência pueril.

Nesse sentido, se conhecemos minimamente de Mário, que até esse ponto da narrativa é enquadrado como um playboy aos moldes de uma masculinidade hegemônica autoritária baseada na valorização da virilidade, Gustavo permanece como um mistério. Insatisfeito com a revelação de que Mário o seguia apenas em busca de ajuda para a armação de um encontro sexual com Glória, Gustavo bola um plano. Ele convida Mário até sua casa, para sua festa de aniversário, prometendo-lhe que Glória estará lá. Quando chega ao pequeno apartamento quarto-sala no centro de São Paulo onde vive Gustavo, Mário é a única pessoa da festa.

Duas coisas chamam a atenção no apartamento de Gustavo, dois elementos que serão fundamentais não apenas para o desenvolvimento da trama, mas para a sua emolduração melodramática. Uma delas é a quantidade de quadros e pôsteres que se acumulam nas paredes. A cenografia é recurso recorrente, como aponta Luiz Francisco Lacerda Jr. (2015), para enquadrar os personagens no cinema brasileiro junto às identidades não-heterocentradas que se estabeleciam com certa hegemonia nos anos 1970 – particularmente, a bicha e o entendido. Nesse sentido, a decoração excessiva do apartamento de Gustavo nos é descrita por um plano ponto de vista de Mário que adentra o ambiente.

Mas são alguns quadros em particular que ganham destaque: pinturas de paisagens idílicas, florestas e estradas que levam para um horizonte desconhecido, quadros onde prevalece a cor verde. São feitas pelo próprio Gustavo, conforme ele conta para Mário. Um outro elemento de destaque na dinâmica do apartamento de Gustavo, e que fará par de oposição com suas pinturas, é a vista de sua janela. Enquanto aguarda a mulher que nunca virá, Mário observa essa vista que dá para o então

chamado Viaduto Costa e Silva, o Minhocão. Carros passam de um lado para o outro, sem parar. “Que inferno isso!”, ele exclama. Gustavo, então, engata o seguinte monólogo:

A vista que você está vendo, para mim, não é o que você está vendo... depende da maneira como se vê. Quando eu olho de dia, eu não vejo viaduto, não vejo carros... Eu vejo um campo, uma fazenda, uma estrada de terra, com muitas árvores... Quando eu olho de noite, eu vejo com se fosse um campo, uma fazenda... Os faróis são luas, estrelas que passam... que se movimentam... E aquelas luzes lá mais no fundo são vaga-lumes. O importante não é aquilo que se vê, é aquilo que se quer ver!

Enquanto Gustavo narra essas palavras, a trilha sonora dá o tom dramático e o enquadramento faz um movimento que se direciona da janela com a vista urbana para uma das pinturas de Gustavo. Como é caro ao modo de encenar afeito ao excesso, diferentes elementos da *mise en scène* caminham para uma mesma direção: não bastasse o depoimento de Gustavo, o movimento da câmera coroa essa simbolização que opõe a realidade da vista do apartamento do personagem e suas fantasias tingidas em tela. Quando fica sozinho, após Mário ir embora, Gustavo é enquadrado através de seu reflexo no vidro da janela. Dessa forma, temos no interior do plano a imagem do personagem, atravessada pelas luzes dos carros que cortam o viaduto de um lado para o outro – as ditas luas, estrelas e vaga-lumes.

Assim, Gustavo é presentificado aos moldes de um personagem típico do melodrama canônico. Como aponta Steve Neale (1986), “o melodrama é repleto de personagens que desejam ser amados, que são dignos de amor e a quem o espectador torce para serem amados” (NEALE, 1986, p. 17)²⁷. A sequência acima descrita marca Gustavo não apenas como um personagem solitário – quando Mário enfim vai embora, ele acende as velas de vinte e um anos e canta parabéns ao lado de seus bichinhos de pelúcia. Mas também como um personagem sonhador, exemplo de pureza e inocência. Tudo isso se dá na mais óbvia articulação de símbolos de fácil assimilação.

Nesse sentido, a inocência de Gustavo faz oposição ao comportamento de outros personagens da trama. Como aponta Ismail Xavier (2003) em sua abordagem sobre o gênero do melodrama, “o conflito central se dá entre autenticidade e hipocrisia, traços de caráter que se oferecem aos nossos olhos e ao nosso discernimento de forma clara e distinta – mesmo que para isso excesso nas falas e nos gestos” (XAVIER, 2003, p. 95). Gustavo fala o que pensa, e personifica a autenticidade a que se refere Xavier. “Eu só faço as coisas que eu sinto... nunca me preocupei se com as coisas que eu

²⁷ “[...] melodrama is full of characters who wish to be loved, who are worthy of love, and whom the spectator therefore wishes to be loved”.

faço eu sou mais homem ou menos homem”, afirma ele momentos antes de se declarar para Mário: “eu gosto de você!”.

Em oposição a essa autenticidade ingênua de Gustavo, temos a relação dos pais de Mário. Como já comentamos, cada um deles vive experiências extraconjugais com seus respectivos motoristas, e vivem um casamento de fachada. A hipocrisia do núcleo familiar burguês, aos moldes do melodrama, é evidenciada na composição de um plano em particular. Pelo reflexo do vidro do carro, vemos o casal interpretado por Elizabeth Hartmann e Chico Martins se reencontrando após os dias em que, separados, cada um viveu suas experiências sexuais. Há evidências ao longo do filme, através de gestos e olhares, de que ambos têm consciência de suas relações extraconjugais, apesar de manterem o teatro das aparências. E é justamente sobre aparências e hipocrisias que esse plano se refere.

O diálogo entre os dois segue a formalidade e as banalidades de um reencontro após a “viagem de negócios” do marido: “estou com saudades”; “você deve estar muito cansado”; “preciso de um banho”; “almoça comigo?”. O que seria um diálogo banal, no entanto, é filmado de tal forma que traz para a superfície do texto a “moral oculta” a que Peter Brooks se refere. É como se a *mise en scène* desse conta de revelar algo que está além do teatro das aparências mantido pelo diálogo. Pelo reflexo do carro, a imagem de ambos é distorcida, estabelecendo um comentário moral sobre aquela relação a partir da encenação.

A presença de espelhos e reflexos é constante em determinados melodramas clássicos dos anos 1950, como aqueles dirigidos por Douglas Sirk, constantemente lidos como elementos fundamentais da articulação cênica que comenta os dilemas morais das tramas. Como aponta Mariana Baltar, sobre os filmes de Sirk: “Trazer o espelho como expressão imagética do conflito é expor a fragilidade de uma sociedade que se sustenta pelas aparências” (BALTAR, 2019, p. 136).

Tal ideia está associada a uma premissa central do melodrama canônico, onde “o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombra; o ser hipócrita é turvo, se cobre de máscaras, exhibe sua duplicidade” (XAVIER, 2003, p. 95). A diferença entre esses dois pólos deve ser evidenciada de forma óbvia e de pronta assimilação pela articulação cênica.

Dessa forma, a oposição em *Os Imorais* se dá na chave da obviedade: Gustavo “gosta” de Mário, como ele diz, sua inocência e virtude são marcadas pela simplicidade do gesto de gostar, de querer estar junto.

Em mais de um momento Gustavo diz querer “fugir daqui”. Essa fuga desejada pelo personagem faz eco à oposição das molduras a qual comentamos: aquela da paisagem urbana caótica de sua janela, e aquela de suas pinturas, cenários idílicos que simbolizam uma espécie de

“paraíso original” longe das pressões da grande cidade. Nesse sentido, os dramas do filme são também sublinhados por uma questão de classe.

O apartamento de Gustavo na Rua Santo Antônio, no centro de São Paulo, marca sua posição social. Como aponta Andrea Ormond, “a São Paulo de *Os Imorais* [...] é uma cidade terrível de se viver, muito próxima à realidade da verdadeira São Paulo dos anos 70” (ORMOND, 2016, p. 242). O hoje renomeado Elevado Presidente João Goulart, antes Elevado Presidente Costa e Silva, mais conhecido como Minhocão, é uma obra urbanística que foi, à época, muito contestada pela população paulistana. Construído entre 1969 e 1971, o Minhocão é considerado um marco do regime ditatorial, símbolo do modelo desenvolvimentista adotado para o Brasil na década de 1970. Ligando as regiões Leste e Oeste, a via passa por avenidas com prédios contínuos dos seus dois lados, inclusive com fachadas muito próximas ao concreto. A obra fez os preços dos imóveis na região diminuírem gradativamente, levando a população mais pobre a ocupar a região (KALIL, *et al.*, 2017).

Uma imagem em particular evoca a vista da janela de Gustavo enquanto uma paisagem opressora para antecipar os caminhos narrativos de *Os Imorais*, aos moldes do melodrama. Quando é confrontado por Mário, que exige saber porque ele armou o seu desencontro com Glória, Gustavo se abre: “eu gosto de você”. A declaração do personagem desperta a fúria violenta de Mário: “bicha filha da puta!”. Mário então se lança contra Gustavo aos chutes e o deixa jogado no chão de seu apartamento.

Em sua tese de doutorado, Luiz Francisco Lacerda Júnior cita *Os Imorais* como um dos exemplos de filmes dos anos 1970 que apresentam “posturas homofóbicas para compor a vilania de determinado um personagem”, operacionalizando dessa forma “uma abordagem favorável da homossexualidade, ainda que reconhecendo e trazendo à tela a homofobia que fazia (e faz) parte de sua experiência” (LACERDA JR., 2015, p. 109). A violência desperta em Mário, como vamos argumentar, é acionada através do tensionamento da sua posição heterossexual associada à masculinidade hegemônica, e certamente se manifesta no filme através de uma moldura de vilania. Isso porque, como veremos, é essa mesma postura violenta que desencadeará a tragédia final que faz de vítima, principalmente, aquele personagem associado à inocência pueril que se opõe ao teatro da hipocrisia social.

Enquanto Gustavo limpa o sangue que escorre de seu nariz com sua camiseta, o enquadramento se movimenta em direção à janela. Mais uma vez, o cenário urbano caótico que enclausura o personagem naquele contexto de violência e desesperança. Sobre as dinâmicas da *mise en scène* que hipertrofiam a realidade cotidiana com simbolizações exacerbadas, marca das narrativas melodramáticas, Elsaesser comenta: “quanto mais o cenário se enche de objetos os quais

o enredo dá significância simbólica, mais os personagens se enclausuram em situações aparentemente inelutáveis” (ELSAESSER, 1991, p. 84).²⁸ No caso de *Os Imorais*, o enclausuramento do personagem é presentificado simbolicamente não por um objeto, mas pelo cenário como um todo (seu apartamento) e pela vista de sua janela.

Essa simbolização se presentifica também em outro plano: amarrada na janela do quarto de Gustavo, sua camiseta manchada de sangue pincela a violência sofrida no dia anterior em meio ao cenário urbano opressor. Aqui, a simbolização exacerbada do cotidiano é operacionalizada em junção a outra estratégia cara ao melodrama, aquela da antecipação. Como aponta Mariana Baltar (2005), “Além dos elementos de distinção – e efeito metafórico de caracterização dos valores da narrativa, através do reconhecimento imediato do herói e das matrizes de suas virtudes – esses símbolos, exagerados e óbvios, funcionam como mecanismo de antecipação”²⁹.

Figura 7 – À esquerda, reflexo no vidro do carro distorce a imagem do casal burguês e revela na superfície do plano o jogo hipócrita das aparências; à direita, camiseta de Gustavo manchada com seu sangue corta a paisagem de sua janela e antecipa o desfecho trágico do personagem.



Fonte: *Os Imorais* (Geraldo Vietri, 1979).

Na procura por entender a habilidade do melodrama de mover o espectador e, em última instância, levar às lágrimas, Steve Neale (1986) se concentra na estratégia da antecipação como fundamental a esse nível de engajamento emocional promovido pelo gênero. Neale aponta como as narrativas melodramáticas compartilham um poder de conhecimento com os espectadores, que constantemente *sabem mais* do que os personagens. Assim, há uma discrepância com relação ao

²⁸ “[...] the more the setting fills with objects to which the plot gives symbolic significance, the more the characters are enclosed in seemingly ineluctable situations”.

²⁹ Trecho de artigo disponível em: <http://www.contracampo.com.br/71/metaforas.htm>

conhecimento, no sentido de nível de informação, e ao ponto de vista do espectador e dos personagens da trama. Tal antecipação recorrentemente acontece via recurso de flashback, ou através do acesso a diferentes pontos de vista de diferentes personagens, ou ainda através da simbolização. Nesse sentido, o *phatos*, ou a comoção, vai se realizar na medida em que os personagens tomam conhecimento daquilo que já sabemos, um tomar conhecimento que constantemente é tarde demais, ou quase tarde demais: “e quanto maior for o atraso, maior a probabilidade de sermos levados às lágrimas, porque a nossa posição impotente será intensificada independente do resultado dos eventos – ‘feliz’ ou ‘triste’, tarde demais ou em cima da hora” (NEALE, 1986, p. 12).³⁰

No caso do sangue que mancha a paisagem paulistana, a simbolização presente na arquitetura da imagem antecipa os trágicos eventos do desfecho de *Os Imorais*. Esse presságio da morte é operacionalizado através de uma arquitetura da cena que posiciona seus elementos de forma a criar um estado de suspensão no espectador. Sabemos que os eventos vão se desdobrar de forma violenta e não temos poder para intervir – nos resta a fruição, a entrega à comoção. É nesse sentido que a obviedade, conforme comentamos, é elemento importante para uma pedagogia moral central ao gênero e articulada a um universo sentimental. Como aponta Mariana Baltar: “A obviedade traz para essas metáforas uma estrutura quase que de substituição, através de situações paralelas e conexões metafóricas que recuperam o que está por acontecer. O símbolo presentifica o que ainda está por vir na narrativa” (2005).

“Interessante perceber que essas cenas são exatamente o ponto de inflexão das narrativas, o momento de mutação das trajetórias das personagens”, completa a autora. Em acordo com essa observação, a camiseta suja de sangue na janela de Gustavo também marca uma mudança importante na trajetória de seus personagens. No plano citado, podemos ver de longe e fora de foco Mário atravessando a rua, vindo ao encontro de Gustavo, a quem espancara no dia anterior. Arrependido, ele leva o rapaz ao hospital para garantir que não houve nenhuma fratura em seu corpo. No caminho de volta, Mário e Gustavo estabelecem um diálogo que resume os conflitos centrais de *Os Imorais* ao mesmo tempo em que prepara o terreno para os eventos que desembocam no desfecho trágico.

“Só se você virar homem”, é a condição de Mário quando o solitário Gustavo pede para ser seu amigo. Sentados um ao lado do outro no carro de Mário que passa por uma limpeza, o diálogo que se estabelece entre os dois traduz verbalmente os conflitos centrais de *Os Imorais*. “O que é virar homem, ser homem?”, questiona Gustavo. Seguindo a característica já mencionada do

³⁰ “[...] and the longer there is delay, the more we are likely to cry, because the powerlessness of our position will be intensified, whatever the outcome of events, ‘happy’ or ‘sad’, too late or just in time”.

personagem, sua autenticidade e inocência traduzidas na espontaneidade de seus atos, Gustavo continua:

eu só faço as coisas que eu sinto... nunca me preocupei se com as coisas que eu faço eu sou mais homem ou menos homem... Agora tô com vontade de dizer que eu gosto de você; agora tô com vontade de segurar sua mão ou mesmo ficar aqui, calado, só junto de você. Eu sou menos homem por isso?

Mário assiste o monólogo de Gustavo, fascinado. O que se segue é uma relação de parceria entre os dois, onde Mário vai ensinar Gustavo a “ser um homem”. O primeiro passo, ele afirma, é “trepar”. No carro do agora amigo, Gustavo têm seu primeiro encontro sexual, com Rosa, personagem de Aldine Müller. A curva inesperada estabelecida pela trama se dá, então, quando Gustavo e Rosa se apaixonam, trocam juras de amor e decidem se casar e “fugir para bem longe”. Em contrapartida, Mário, o machão, começa a demonstrar ciúmes pelo casal e revelar seu interesse romântico para com Gustavo.

A masculinidade hegemônica corporificada por Mário é então tensionada a partir dos sentimentos conflituosos vividos pelo personagem. Uma cena em particular revela esses tensionamentos no nível da *mise en scène*.

Na sequência, Mário vai até o apartamento de Gustavo a sua procura, mas se surpreende ao encontrar, no lugar, Glória. Eles então engajam-se em uma coreografia sexual. Uma montagem paralela se estabelece entre os dois personagens nus na cama de Gustavo e, fora dali, em um parque, onde Gustavo e Rosa se divertem em uma roda-gigante.

No quarto de Gustavo, jogado sobre o cama, o olhar de Mário é distante. Glória lhe beija o pescoço e acaricia seu corpo. Enquanto Glória se posiciona sobre o corpo de Mário na cama, a montagem faz um paralelo com o movimento da roda-gigante, que sobe. Ao mesmo tempo, o olhar de Mário segue distante. É como se a presença do recém-casal ocupasse sua mente. Mas mais do que isso, a intercalação dessas imagens pela montagem confere à cena um ritmo que presentifica as tensões em jogo. Um plano próximo no rosto de Mário se intercala, então, com um plano próximo no de Gustavo, no parque de diversões, enquanto a roda-gigante faz um movimento abaixo, descendo. Voltamos para o quarto, e Glória fuma um cigarro ao lado de Mário, que segue “jogado” na cama: “desculpa mas eu não podia imaginar que você era brocha...”, ela exclama. A partir daí, a personagem passa a provocar Mário, referindo-se à relação infiel de seus pais. Em silêncio, Mário ouve tudo enquanto veste sua roupa. “Não precisa ficar nervoso...”, ela continua, “se você é viado tá tudo bem... pra mim tanto faz...”. As provocações levam Mário a explodir em violência: em um

salto sobre Glória, ele a estapeia enquanto ela grita por socorro. Gustavo e Rosa entram no apartamento e interrompem o espancamento. Mário vai embora.

Da cena acima narrada, alguns apontamentos. Primeiro, com relação à Glória, personagem que ganha grande destaque nas primeiras cenas do filme, e ao longo da narrativa perde espaço conforme a trama central se revela através da relação entre os dois personagens masculinos. Nesse sentido, além das articulações cênica e narrativa melodramáticas, podemos dizer que *Os Imorais* se aproxima da tradição da telenovela brasileira que seu diretor e roteirista ajudou a consolidar pela sua lógica interna subdividida em diferentes núcleos dramáticos. Esther Hamburger (2005) aponta que é ao longo dos anos 1970 que algumas convenções formais da telenovela brasileira vão se consolidar, dentre elas a construção narrativa em tramas paralelas, “convenção dramática que complexifica a narrativa” e contribui para “um senso de dinamismo bem de acordo com as ideias de modernidade e contemporaneidade, que se tornariam marca do gênero” (HAMBURGER, 2005, p. 96). No caso de *Os Imorais*, a divisão em núcleos é evidente e as diferentes tramas paralelas – nem todas abordadas nesse capítulo – se articulam nas dinâmicas morais construídas pelo filme.

O núcleo a que pertence Glória faz eco àquele dos pais de Mário: ambas as relações, tanto a de Glória com seu marido quanto a dos pais de Gustavo, são presentificações de uma elite burguesa hipócrita que mantém um teatro das aparências apesar de suas relações extraconjugais. Não à toa, esses personagens são mencionados por Gustavo em seu discurso no carro, revelando tal hipocrisia:

Homem é o marido da Glória, que sabe que o negócio dela é dar, como você diz, e deixa... e fecha os olhos, porque naquele casamento ela que é a rica?; homem é o teu pai?; homem foi o meu pai, que quase matou a minha mãe de desgosto e morreu de cirrose?; ou um primo meu, que tem vinte e dois anos e já é desquitado, com dois filhos?; e todos aquele que nesse momento tão enganando, matando, roubando, se drogando...? Homem...

Há na fala de Gustavo um recorte moral já evidenciado na própria encenação do filme, como mencionamos. Como *Os Imorais* é articulado junto a uma lógica do melodrama, as balizas do certo e do errado são opostas pelas relações que presentificam a pureza e a hipocrisia social em dois pólos. E é junto a essas oposições demarcadas que a masculinidade heterossexual e viril de Mário é tensionada.

Nesse sentido, o retorno de Glória ao filme, na coreografia sexual frustrada acima descrita, também seu último momento em tela, está à serviço dessa que é a questão central de *Os Imorais*: o tensionamento da masculinidade hegemônica presentificada por Mário. A *mise en scène* revela o pensamento distante do personagem, ao mesmo tempo que dá corpo à coreografia sexual frustrada,

colocando à prova a sua virilidade heterossexual. Somando a essa arquitetura da cena, os comentários de Glória são estopim para o comportamento violento do personagem. Essa mesma violência atrelada ao tensionamento da masculinidade hegemônica vai desencadear a tragédia final de *Os Imorais*, conforme antecipado pela imagem da mancha de sangue que corta a paisagem do centro paulistano.

Ainda no famoso texto em que procura entender a habilidade do melodrama de mover e levar às lágrimas, Steve Neale (1986) aponta como determinadas forças – Sorte, Acaso e Destino – marcam um poder sobre a vida dos personagens no gênero. Como vimos, os movimentos narrativos dessas forças são compartilhados com os espectadores, que constantemente sabem mais do que os personagens – seja através de acesso a diferentes pontos de vista, de recursos narrativos como o flashback ou, como é o caso em *Os Imorais*, via uma simbolização exacerbada que antecipa os eventos a se desenrolar.

Essas forças mencionadas por Neale atuam junto aos personagens do melodrama e se referem, em muitos casos, a um senso de controle social mais amplo. Segundo Thomas Elsaesser, nos melodramas clássicos de Sirk, Minnelli e Ray, “o destino é secularizado na prisão da conformidade social” (ELSAESSER, 1991, p. 86)³¹. Em argumento similar, Luiz Carlos de Oliveira Jr. aponta como a lógica da visualidade e do excesso característica do melodrama é moldura para narrativas onde determinado personagem ou um conjunto de personagens enfrenta dificuldades para “romper os limites forjados por uma determinada ordem, como se tentassem desesperadamente destruir a armadura social que os constringe” (OLIVEIRA JR., 2012, p. 42). Nesse sentido, “o melodrama acusa, melhor que qualquer outro gênero, o caráter opressor de todos os códigos e convenções sociais” (OLIVEIRA JR., 2012, p. 43).

Assim, a masculinidade hegemônica sustentada por uma lógica sexista e heteronormativa, e presentificada em *Os Imorais* pelo personagem de Mário, vai ser tensionada e assim catalisar o fim trágico de seus personagens.

Nos últimos minutos do filme, Mário observa de longe o casal Gustavo e Rosa na praça da República. Enfim Gustavo tem companhia para vender seus quadros. A venda bem sucedida faz com que Gustavo deixe Rosa sozinha só por alguns minutos, para ir a seu apartamento buscar mais pinturas. Essa será a última vez que eles se veem.

De volta ao apartamento, já com os quadros em mãos e pronto para voltar à praça ao encontro de sua amada, Gustavo é abordado por Mário. O jovem cabeleireiro conta a seu amigo seus planos de se casar, no que Mário questiona: “você acha que vai dar certo?”. Gustavo balança a cabeça negativamente, e completa: “...mas eu preciso tentar”. Na saída do apartamento, Gustavo estende

³¹ “[...] fate is secularised into the prison of social conformity”.

sua mão a Mário. Os dois se encaram. O plano detalhe que se segue faz eco àquele já mencionado, localizado no começo da fita, e constrói assim um movimento circular. Dessa vez, no entanto, é Mário quem segura a mão de Gustavo por mais tempo, até soltar em seguida. De forma autoritária, Mário toma o lugar do motorista no carro de Gustavo e o obriga a se sentar no passageiro: “precisamos conversar!”, Mário exclama.

Enquanto dirige, Mário questiona o casamento de Gustavo, tentando convencê-lo a não se casar com uma “puta”. “Se eu tenho o direito de tentar, ela também tem”, responde Gustavo. Ele então pede para que o amigo o leve até a praça da República, já que Rosa o espera chegar com os quadros. “Esquece essa merda de praça da República, esquece essa merda de quadros, esquece essa porra daquela mulher!”, exclama Mário aos gritos.

Figura 8 – Último plano de *Os Imorais*: beijo final diante do olhar público.



Fonte: *Os Imorais* (Geraldo Vietri, 1979).

Um plano detalhe nos pés de Mário pisando no acelerador do carro demonstra a velocidade a que eles se encontram, cada vez maior. É como se, quão mais nervoso Mário fica, com mais velocidade o veículo se move. Ele então propõe a Gustavo: “Nós dois vamos viajar... Eu tenho dinheiro, muito dinheiro! Já imaginou viajar o mundo inteiro?”. Sem entender a proposta, Gustavo questiona “por que tudo isso agora?”. Enfim, Mário assume, aos gritos: “porque eu gosto de você!”, e repete três vezes. “Eu gosto de você e você vai ficar comigo!”. Nesse momento, a tragédia anunciada se conclui em um acidente de carro, que capota pela calçada e alça Gustavo para fora do veículo. O rapaz rola pelo chão, derrubando uma barraca de laranjas que se esparramam junto a seu corpo. Ainda dentro do veículo, ferido, Mário se levanta cambaleante e corre em direção ao corpo estirado de Gustavo. Em uma escala de plano próxima que isola os dois personagens do entorno, temos a seguinte cena: nos braços de Mário, Gustavo agoniza por alguns segundos, até que

desfalece. Aos prantos, gritando pelo nome de seu amado, Mário aproxima seus lábios aos de Gustavo, em um beijo final. Um movimento de zoom-out revela o entorno: uma porção de pessoas se juntam ao redor e assistem à cena. Fim.

Não apenas o final trágico já é anunciado previamente a nós espectadores via *mise en scène* e articulação simbólica dos planos, mas também os sentimentos de Mário para com Gustavo. Acompanhamos o personagem questionar a sua própria heterossexualidade quando passa a demonstrar interesse e afeto especial por Gustavo – um tensionamento ao lugar da masculinidade hegemônica que gera, como vimos, momentos de agressividade e violência. Como regra do gênero conforme apontada por Steve Neale, o espectador sempre sabe mais do que os personagens: “O espectador conhece os fatos da situação, os verdadeiros sentimentos dos personagens; como e porque eles agem, pensem e sentem conforme o fazem, posição esta que é concedida ao espectador pela hierarquia dos pontos de vista da narrativa” (NEALE, 1986, p. 11)³². Apesar de ter informações privilegiadas, inclusive sobre os “verdadeiros sentimentos” dos personagens, o espectador não têm controle sobre o desenvolvimento dos eventos. Assim, o compartilhamento dessa informação com os outros personagens do tabuleiro melodramático vêm sempre atrasada – e é esse atraso que vai gerar um convite à comoção. Um atraso que no caso de *Os Imorais* é *tarde demais*. Quando Mário finalmente revela seus sentimentos à Gustavo, o acidente de carro desenha a impossibilidade do final feliz. A arbitrariedade desses eventos finais, embora relacionados às forças exteriores comentadas por Neale – Sorte, Acaso e Destino – está também intimamente associada aos imperativos sociais que mantém a hegemonia de uma masculinidade heterossexual hiperviril que, ao ser tensionada por um amor por outro homem, gera, aos moldes do melodrama, o final infeliz de seus personagens. No caso, o compartilhamento de sentimento pelos dois personagens vem tarde demais, e convida à comoção. Mas junto a isso, a morte de Gustavo, o personagem que corporifica a autenticidade inocente no mar da sociedade hipócrita, é também via para o derramamento de lágrimas. Nesse sentido, como aponta Ismail Xavier, embora o final feliz prevaleça na narrativa melodramática, “o infortúnio da vítima inocente é também uma forma canônica” (XAVIER, 2003, p. 93).

No plano final de *Os Imorais*, os dois personagens estão cercados de pessoas que observam o espetáculo trágico. Diferente dos outros encontros sexuais ao longo do filme, principalmente aqueles relacionados aos pais de Mário e seus respectivos amantes, que se dão às escondidas, aqui a declaração de amor em forma de um beijo final se dá à luz do dia, e cercada por um olhar público corporificado pelas pessoas ao redor. O filme termina com a construção de um *tableaut*, uma

³² “The spectator knows the facts of the situation, the characters true feelings, how and why they act, think and feel as they do, a position accorded them by the narrative’s hierarchical point of view”.

“aproximação de performance teatral e composição pictórica como linguagens do olhar” (XAVIER, 2003, p. 92). Recurso presente no melodrama teatral, o *tableaut* se dava na medida em que determinada cena “congelava” no palco. Assim, a partir desse “congelamento” da cena, as questões da trama ficavam visualmente expressas no quadro pictórico então formado em pleno palco: “O quadro daquela cena congelada de alguma maneira sumarizava, pela disposição dos elementos visuais da encenação, o momento da narrativa teatral” (BALTAR, 2019, p. 136).

Assim, *Os Imorais* termina reafirmando sua aproximação estratégica ao modo operativo melodramático. No “congelamento” do plano final, temos o “amor que não ousa dizer seu nome” estampado ao olhar público, quando já tarde demais. Os recursos do melodramático aqui comentados são utilizados em maior ou menor medida em outros filmes dirigidos por Geraldo Vietri, como *Adultério por Amor* (1979) e *Sexo, Sua Única Arma* (1981). Mas nunca com tão fortes tinturas como em *Os Imorais*. Nesse sentido, podemos pensar que a história de uma relação homoafetiva, até aquele momento pouco explorada pelo quadro do cinema brasileiro, com raras exceções, é estrategicamente emoldurada pela aliança ao melodrama. Isso porque a introdução de “bloqueios e barreiras à realização do desejo” ³³(NEALE, 1986, p. 12) são uma constante no melodrama – moldura perfeita, então, para uma história de amor entre dois homens.

Conforme aponta Isamil Xavier, o melodrama, por tradição, “abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade” (XAVIER, 2003, p. 93). Ou seja, é a partir das estratégias ancoradas na economia do excesso e no espetáculo visual em busca de um convite à comoção que o melodrama traduz à sua maneira os mais diferentes debates com altos tons moralizantes – mas não necessariamente moralistas. Nesse sentido, parte dos trabalhos que abordamos nesse capítulo (Elsaesser, Neale, Brooks) se referem a um contexto dos anos 1970 onde o melodrama ganha uma revalorização por parte da teoria crítica. Os filmes de Douglas Sirk, por exemplo, foram centrais a um debate sobre as ambiguidades e a pretensão crítica à moral dominante expressa na *mise en scène* do melodrama canônico dos anos 1950. Debate esse que se referia, em um aspecto mais amplo, às possíveis fissuras na coerência ideológica do cinema industrial como um todo. Assim, seguindo essa tradição, nos anos que se seguiram e no contemporâneo, como aponta Xavier, o melodrama se faz como moldura perfeita para as mais diversas “negociações que envolvem os diferentes grupos (classes, etnias, identidades sexuais, nações) em conflito ou em sintonia com a ordem social” (XAVIER, 2003, p. 98).

É nesse sentido que Mariana Baltar (2007) evoca *Toda Nudez Será Castigada* (1972), junto a outros exemplos do cinema mundial, como um exemplo de filme que se apropria da matriz popular do excesso melodramático por vias desviantes. Isso porque, se na conformação de uma imaginação

³³ “[...] blockages, barriers and bars to the fulfilment of desire”.

melodramática no século XVIII a família e a esfera do privado vão ser lugares fundamentais da articulação de uma moral burguesa, na reapropriação dessa imaginação por filmes como a adaptação de Nelson Rodrigues por Arnaldo Jabor, a mesma estética do excesso “não coloca a família burguesa como cenário de virtudes, mas de pecados” (BALTAR, 2019, p. 151). Junto a esse exemplo, Baltar recupera outros filmes associados ao cinema moderno e contemporâneo para argumentar sobre as possibilidades de um deslizamento da moral na chave do melodrama. Assim, tais deslizamentos se dão

[...] no interior das matrizes de excesso que convidam a um tipo de engajamento sensório-sentimental, em muitos momentos estabelecendo algumas fissuras com a ideologia burguesa que sempre esteve tão intimamente ligada à constituição do melodramático (BALTAR, 2019, p. 151).

Em *Os Imorais*, o melodrama é moldura com tons morais para a trama que se desenvolve em diferentes núcleos, fundamental para a articulação das fissuras na ordem heterossexista da masculinidade hegemônica. Aqui também, tal qual em *Toda Nudez Será Castigada*, o núcleo familiar burguês é o lugar dos vícios e da hipocrisia. A oposição é corporificada por Gustavo, autêntico, que “faz o que sente vontade”, inocente portanto, e solitário. Tudo que ele quer é “uma chance para tentar” ser feliz. Ele quer sair dali, fugir para longe do centro urbano paulistano e para mais perto das paisagens sonhadas de suas pinturas. Nesse caldo, Mário é o “machão” que, ao se apaixonar por Gustavo, promove ruídos em sua própria masculinidade. Ruídos que se transfiguram em violência e em morte. Em *Os Imorais*, o pólo da virtude é presentificado pelo personagem que foge às expectativas da masculinidade hegemônica. Sua morte é acidental, mas ao mesmo tempo operacionalizada por forças seculares que se referem à ordem normativa que inscreve corpos e desejos em determinadas expectativas. À Mário, resta o arrependimento. É tarde demais. À nós, restam as lágrimas.

CAPÍTULO 3

O machão da pornochanchada: alusão, paródia e espetáculo

“Essa é a realidade: o público quer movimento... e sangue!”

A fala acima é proferida por um personagem de *Amadas e Violentadas* (1976), um editor de best-sellers policiais que defende a literatura do “puro divertimento”. Ao tecer um comentário sobre a centralidade das grandes emoções e sensações intensas na cultura massiva, o diálogo aponta para uma direção autorreflexiva do próprio filme. Essa engenharia de comentário interno, do filme fazendo apontamentos sobre seu próprio espaço como cinema popular, é embasada pela construção de sua trama e personagens. No enredo, David Cardoso interpreta um serial killer e autor de romances policiais que baseia suas histórias nos próprios crimes que comete. O público quer sangue; o escritor mata as mulheres sexualmente ativas que cruzam seu caminho e acumula material para o próximo best-seller. Tudo enquadrado aos moldes do cinema popular da Boca do Lixo, que não nega ao público o que ele quer: movimento. E sangue. E sexo.

Não à toa, José Mário Ortiz Ramos (2004) nomeia de *Sexo, sangue e emoções masculinas* um subcapítulo de seu livro sobre o cinema, a televisão e a publicidade dos anos 1970 e 1980 no Brasil. Nesse segmento, o autor analisa uma parcela da produção cinematográfica popular atrelada ao gênero do policial. Segundo Ramos, nesse contexto no Brasil existe uma certa recusa de cineastas entendidos como “cultos”, ou seja, aqueles associados a uma elite intelectual, de se filiar ao cinema comercial. Valoriza-se um cinema da “denúncia” e do “problema social” em nome de uma densidade supostamente difícil de alcançar no mergulho completo ao universo das tradições genéricas. O autor aponta filmes como *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia* (1977), que negociam uma posição entre essas tradições genéricas e uma estética realista mais próxima da “denúncia” intimamente associada a um ideal político dos anos 1960. Assim, o trânsito entre um modelo “sociológico” arraigado no realismo e a “magia” do cinema dos excessos não se dava sem tensões no cinema brasileiro dos anos 1970 e 1980.

Em um domínio paralelo, Ramos identifica produções que, atreladas ao universo do pornográfico, propõem um mergulho no caráter espetacular das tradições genéricas com maior intensidade, aproximando-se assim do público popular: “a aproximação com um público popular se processará sem subterfúgios em alguns filmes, procurando transmitir as sensações através da

utilização do grotesco e das imagens sem véus” (RAMOS, 2004, p. 179). É esse o cinema do “sexo, sangue e emoções masculinas” a qual o título do subcapítulo se refere.

Nessa moldura podemos identificar produções que se constroem boa parte em torno da figura de seus atores, que não só estrelavam os filmes como também produziam, e, em alguns casos, dirigiam. O projeto desses atores/produtores se dava na articulação de suas imagens masculinas hipervirais ao universo do pornográfico em interlocução com outras tradições genéricas. Ramos identifica Tony Vieira³⁴ e David Cardoso como exemplares desse cinema, ambos atrelados ao pólo de produção da Boca do Lixo de São Paulo, além do carioca Jece Valadão. Podemos ainda incluir o projeto de cinema encabeçado no Rio de Janeiro por Carlo Mossy, reconhecido nome da pornochanchada que também passou pelo universo do filme policial.

Nesse capítulo, vamos trabalhar a partir de filmes vinculados a esses projetos de cinema centrados na figura estelar masculina de seus atores/produtores. Partimos de uma certeza: a masculinidade hiperviril é fundamental a esse projeto de cinema. No entanto, estaria essa masculinidade acomodada em um terreno estável? Apostamos que o encontro com os filmes vai nos permitir mergulhar em um território de incertezas produtivas. Nesse capítulo, vamos experimentar de que forma as estratégias estéticas que descrevemos ao longo do percurso – a alusão, a reflexividade, o excesso – pode nos ajudar a perceber as instabilidades do “machão” da pornochanchada.

3.1. “Sempre há lugar para homens como eu”

Entre tiroteios e perseguições, a alusão a filmes e gêneros consagrados pelo cinema de Hollywood vai ser a tônica de *O Torturador* (1981), produção mencionada por José Mario Ortiz Ramos como parte do projeto de Jece Valadão de serialização em torno de sua figura estelar: “a realização de um filme direcionado ao público masculino e popular se articulava com a tentativa de reacionamento de uma figura já presente no imaginário audiovisual brasileiro” (RAMOS, 2004, p. 181).

Temos por um lado Valadão, que já vinha produzindo ao longo dos anos 1970 uma série de filmes centralizados em sua figura. Por outro, temos Antonio Calmon, diretor outrora próximo dos

³⁴ Ramos (2004) identifica uma hierarquia mesmo dentro do cinema da Boca do Lixo, e aponta os filmes de Tony Vieira como visando um público ainda “mais popular” do que o de outras produções do cinema popular paulista. Por conta disso, os filmes de Vieira eram pejorativamente catalogados como “popularescos”. A produção do ator/diretor/produtor fica de fora deste trabalho, no entanto, por conta da dificuldade de se encontrar cópias de seus filmes – dentre as dezenas que produziu, apenas algumas poucas fitas podem ser encontradas online. Uma recuperação do cinema de Tony Vieira se faz necessária, para que possamos construir exercícios de análise no corpo a corpo com os seus filmes.

cinemanovistas, e posteriormente considerado “traidor” do Cinema Novo³⁵. Afinal, conforme comentamos, a relação entre a elite audiovisual brasileira e o cinema comercial não se dava sem tensões. E Calmon, “o traidor”, estabelecia uma parceria com o ator/produtor Valadão desde *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979)³⁶, embarcando em seu projeto estelar e navegando com desenvoltura pelo cinema popular dos excessos. *O Torturador*, último filme dessa parceria, é um bom exemplo da engenharia desse projeto, centralizando a figura hiperviril de seu herói emoldurada pelos ingredientes do cinema de ação e aventura.

Segundo Steve Neale (2005), filmes atrelados à tradição da ação e aventura (action-adventure) se consolidaram no cinema de Hollywood desde pelo menos os anos 1910.

Com suas raízes imediatas no melodrama do século XIX e em uma das principais vertentes da ficção popular, a narrativa da ação e aventura sempre abrangeu uma variedade de gêneros e subtipos: westerns, filmes de espadachim, filmes de guerra, filmes de desastre, óperas espaciais, épicos, filmes de safári, filmes de selva e por aí vai (NEALE, 2005, p. 74).³⁷

A relação desse cinema atrelado à ação com um imaginário melodramático é esclarecida por Ben Singer (2004), que descreve a transformação do teatro melodramático em fins do século XIX. Como já vimos no Capítulo 1, a modernidade transformou a estrutura da experiência cidadina e também dos entretenimentos populares, que cada vez mais intensificava a circulação de choques sensoriais e grandes emoções. Tal “sensacionalização” do divertimento popular também se deu no melodrama teatral. A estrutura moralizante do melodrama se traduz nesse cenário a partir da centralidade das sensações vívidas e intensas. Assim, o melodrama do final do século XIX “tornou-se virtualmente sinônimo de ação violenta, acrobacias e espetáculos envolvendo catástrofe e risco físico” (SINGER, 2004, p. 114). A centralidade da ação e das sensações sempre esteve presente nas diversões voltadas para platéias proletárias, mas nunca com tanta intensidade. Singer aponta como, “enquanto os primeiros melodramas talvez tivessem apenas um clímax espetacular, o melodrama da virada do século passou a acumular uma série de emoções” (SINGER, 2004, p. 114).

³⁵ Trechos retirados da entrevista realizada com Antonio Calmon por Andrea Ormond, disponível em: <http://estranhoencontro.blogspot.com/2012/12/biografia-entrevista-antonio-calmon.html>.

³⁶ *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), inclusive, se baseia no mesmo caso real que deu origem ao filme de Hector Babenco anos antes, *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia* (1977). A diferença na abordagem, no entanto, é evidente, graças às tinturas excessivas dadas à violência e ao sexo no filme de Calmon (RAMOS, 2004).

³⁷ “With its immediate roots in nineteenth-century melodrama and in a principal strand of popular fiction, action-adventure has always encompassed an array of genres and sub-types: westerns, swashbucklers, war films, disaster films, space operas, epics, safari films, jungle films, and so on”.

A partir dessa matriz podemos emoldurar o gênero de ação e aventura, conforme conceituado por Neale, dentro de uma tradição dos entretenimentos populares com grande enfoque na sensação. Dessa forma, o alinhamento às tradições desse cinema vai ser, por um lado, estratégia fundamental em filmes como *O Torturador* para alcançar o público popular. O caráter espetacular, a ênfase na ação e na emoção são, antes de mais nada, formas de convidar ao engajamento um público historicamente afeito às grandes sensações. Paralelamente, as tradições da ação e da aventura vão também funcionar como importantes molduras para a figura de Valadão, o “machão” em movimento.

Depois dos créditos iniciais, *O Torturador* nos localiza no exterior de uma penitenciária. A grade de ferro se abre e de lá sai Jonas, personagem de Valadão, de óculos escuros e cigarro na boca. Não sabemos o motivo exato pelo qual o ex-militar se encontrava preso, mas o diálogo dá algumas pistas: “na maioria das vezes eu apenas cumpria ordens”, diz Jonas ao coronel do exército com quem se encontra ao sair da prisão. O coronel, de farda e quepe, se dirige a Jonas e afirma: “talvez você ainda não saiba, meu caro, mas os tempos estão mudando. Já passou a época de homens como você”. Ele entrega a Jonas uma pistola e aconselha, sem meias palavras: “mate-se!”. O coronel então parte, e deixa Jonas sozinho com o revólver e o conselho. Quando Jonas está prestes a disparar o revolver contra sua cabeça, Chuchu (Otávio Augusto), um grande amigo do passado que o seguia desde sua saída da prisão, aparece para salvá-lo. Chuchu chega com uma proposta de trabalho: contratados por judeus sionistas, a missão da vez é matar um torturador nazista que atua em Corumbai, país latino-americano imaginário sob o comando de um ditador.

Queremos entender essa sequência pelo seu caráter introdutório, pelo modo como ela informa narrativamente as molduras estéticas do filme. “Já passou a época de homens como você”, diz o coronel. Jonas rebate: “Sempre há lugar em alguma parte para homens como eu”. E as aventuras do filme se iniciam. É como se o único lugar possível para homens como Jonas fosse aquele a qual o filme vai trabalhar: a do cinema de ação e aventura, conforme cristalizado por Hollywood.

Antes de desdobrarmos essa hipótese, precisamos entender que o “homens como eu”, como Jonas, se refere ao que estamos chamando nesse trabalho de masculinidade hegemônica. No caso do personagem, a personificação dessa masculinidade se dá por vias hiperbólicas. A violência e a hipervirilidade do personagem é reiterativamente apontada nos gestuais, e reforçada pelos diálogos: “vou ter que matá-la”, diz Jonas se referindo a um grande amor do passado, “porque ela é a única mulher que não me quer”.

Assim, a ideia de que “já passou a época de homens como você” pode, por um lado, estar se referindo justamente a essa masculinidade que nos anos 1980, dado todo o contexto dos movimentos feministas da década anterior, já não têm mais lugar. Ao mesmo tempo, Jonas esteve

preso por crimes indefinidos, mas provavelmente relacionados à violência militar. E *O Torturador* se passa em um momento onde as ditaduras latino-americanas, representadas pela mencionada Corumbai, estão vivendo, tal qual o Brasil no mesmo período, seus momentos de reabertura política. Ou seja, “já passou a época de homens como você” se refere à intersecção dessa masculinidade hegemônica com a violência dos estados autoritários. Não há mais lugar para ambas.

Mas Jonas desiste de se matar. “Sempre há lugar em alguma parte para homens como eu”. Esse lugar é aquele emoldurado pelo filme, onde Jonas e Chuchu dividem a cena com nazistas de tapa-olho, ditadores latino-americanos, padres traficantes e cientistas malucos. Esse universo caricato é articulado em negociação com o contexto político brasileiro do período. Por um lado, o filme se posiciona em um terreno de diálogo direto com os debates políticos do momento histórico que o Brasil vivia naquele momento. Borges (Ary Fontoura), o ditador, personagem demarcado como uma masculinidade frágil que faz oposição a Jonas, quer uma abertura lenta e gradual. Enquanto isso, seus homens de confiança defendem o endurecimento do regime para conter os subversivos³⁸.

Ao mesmo tempo, ao se articular a partir das mais óbvias alusões ao cinema de Hollywood, *O Torturador* se constrói pelo terreno das tradições genéricas, e é nessa chave que podemos pensar a posição ambivalente do “machão” encarnada por Jonas. Ela está ali, não apenas presentificada mas também celebrada a todo momento. Afinal, estamos falando de um veículo do ator/produtor Jeca Valadão. Ao mesmo tempo, a localização de Jonas paralela a um cenário absurdo e anacrônico posiciona essa masculinidade hegemônica em um terreno que lhe é familiar, aquele associado às aventuras de ação hollywoodianas. Ao descrever o filme em seu trabalho sobre a relação do cinema brasileiro com os temas da ditadura militar, Caroline Gomes Leme afirma: “em *O Torturador* temos uma mise-en-scène que remete às histórias em quadrinhos e um enredo que parodia filmes de ação hollywoodianos” (LEME, 2012, p. 281). Assim, tal masculinidade é localizada na tensão entre a celebração e a paródia.

Essa relação ambivalente, entre celebração e paródia, é abordada por Yvonne Tasker (2002) a partir do que ela chama de “muscular cinema”, aquele cinema de ação dos anos 1980 relacionado a astros como Arnold Schwarzenegger e Sylvester Stallone. Tasker aponta como o sucesso desses exemplares do cinema de ação foram lidos por diversos críticos como uma resposta ao movimento feminista dos anos 1970. Eles estariam desenhando, segundo essa perspectiva, uma política conversadora na medida em que celebram uma masculinidade patriarcal denunciada pelo

³⁸ A abordagem satírica que o filme faz dos governos militares autoritários latino-americanos e dos processos de tortura reflete um momento em que o cinema brasileiro, graças ao lento processo de reabertura política no começo dos anos 1980, passa a tematizar a questão da ditadura militar e seus desdobramentos. Sobre essa questão, ver LEME (2012).

movimento de liberação das mulheres. Ao mesmo tempo, tanto esses filmes quanto a análise da autora emergem em um contexto cultural em que a multiplicidade de sentidos relativos à identidade masculina são trazidos à tona. Tasker afirma: “os significados políticos do cinema muscular está longe de ser estável e sem ambiguidades” (TASKER, 2002, p. 71).³⁹ Dessa forma, ela propõe uma análise que esteja aberta à ambivalência de sentidos circunscritos nesses heróis do cinema de ação, ao invés de uma perspectiva oposicionista. Trata-se de deixar de lado a perspectiva do “either/or” (uma coisa ou outra), nas palavras da autora, e adotar um caminho de análise adepto do “both/and” (as duas coisas ao mesmo tempo).

Ao invés de entender o herói masculino musculoso como uma reafirmação ou uma representação paródica de valores masculinistas, podemos examinar as maneiras pelas quais ele representa os dois, assim como são produzidos pela relação contínua e instável entre essas e outras imagens de masculinidade (TASKER, 2002, p. 109)⁴⁰.

Tasker constrói então uma série de estratégias para pensar as instabilidades do herói desse cinema “muscular”. Uma dessas estratégias se refere a adotar uma perspectiva de análise reconhecida dentro de um debate em torno de formas culturais pós-modernas, conforme identificamos no Capítulo 1. Segundo a autora, essa moldura teórica tem sido usada na crítica de cinema a partir de exemplos selecionados, e ainda carece da formulação de uma teoria mais abrangente que abarque o cinema popular em intersecção com o contexto da pós-modernidade.

A fragmentação de fronteiras estéticas é recorrentemente apontado como elemento central nas postulações sobre uma cultura pós-moderna. Tasker entende tal fragmentação em termos de intertextualidade, modulação que ganha centralidade na cultura massiva no decorrer dos anos 1970 e 1980.

Nesse mesmo campo teórico, a estratégia estética da alusão é fundamental na construção de *O Torturador*. Para além de um imaginário mais amplo do cinema de ação e aventuras, o filme faz alusão a produções específicas e costura tais referências ao universo de seus personagens.

Em determinada sequência, Jonas se encontra com Gilda (Vera Gimenez), uma cantora brasileira e sua amante do passado, agora protegida do ditador Borges. O cenário é um bar vazio, se preparando para abrir. Jonas, de óculos escuros e empunhando uma metralhadora, se senta ao lado de Gilda. Esta se vira para o pianista: “toca outra vez, Sawyer”. O pedido para o músico repetir a

³⁹ “[...] political meaning of the muscular cinema is far from stable or unambiguous”.

⁴⁰ “Rather than understanding the muscular male hero as either a reassertation, or a parodic enactment of masculinist values, we can examine the ways in which he represents both, as well as being produced by the ongoing and unsteady relationship between these, and other, images of masculinity”.

balada que tocava segundos antes de Jonas se sentar ao seu lado faz alusão direta à cena do clássico *Casablanca* (1942). “Essa é a nossa música, não é, Jonas?”. Se por um lado a alusão a esse filme constrói uma moldura romântica para o casal, ela é logo subvertida na medida em que Jonas responde Gilda com violência, dando-lhe um tapa. Não sabemos ao certo qual a história passada dos dois personagens, mas o fundamental é perceber como a masculinidade hegemônica encarnada pelo personagem de Valadão é reiterativamente demarcada por seu posicionamento violento diante das mulheres. “Continue tocando, Sawyer”, ele comanda. “Este é o nosso tema de amor, não é, Gilda? Então vamos dançar!”. Jonas então agarra Gilda pelo braço e a arrasta até o centro do bar. Os dois dançam embalados pelo som do piano.

O nome da personagem Gilda em si já faz alusão ao clássico filme estrelado por Rita Hayworth. A forma como a personagem de Gimenez é enquadrada em primeiros planos também remete à encenação de *Gilda* (1946), filme que têm o close-up como elemento central de construção da áurea estelar de Hayworth. Mas o personagem mais citado em *O Torturador* é James Bond, referido nominalmente através dos diálogos entre os personagens em diversos momentos. Em uma sequência, Chuchu está em um bordel, cercado de mulheres nuas que dançam ao seu redor. Ele empunha sua pistola em uma pose tal qual a de Sean Connery, enquanto ouvimos a música tema de *007 Contra Goldfinger* (1964).

Ao fazer alusão não apenas à figura de Bond, mas a todo um imaginário associado à tradição do cinema de Hollywood, o filme estabelece uma moldura possível para a existência de seus personagens-tipos. Falando particularmente da intertextualidade no universo cinematográfico da ação e aventura, Tasker aponta que é a partir desse jogo de alusões a outras figuras heróicas de filmes do passado, e de estratégias estéticas vinculadas a esses filmes, que o cinema de ação dos anos 1980 nos “oferece uma imagem do herói enquanto performance de uma imagem pré-existente da masculinidade” (TASKER, 2002, p. 62)⁴¹.

⁴¹ “[...] offering up an image of the hero as performing a pre-existing image of masculinity”.

Figura 9 – À esquerda, Jece Valadão e Otávio Augusto como os machões e heróis ambíguos de *O Torturador*; à direita, Vera Gimenez faz alusão à Rita Hayworth.



Fonte: *O Torturador* (Antonio Calmon, 1981).

Conforme já comentamos no Capítulo 1, a alusão a filme e tradições genéricas do passado é lida por Fredric Jameson (1987) no que ele denomina “filmes de nostalgia”. Ao se referir a filmes setentistas e oitentistas como *Star Wars* (1977) e *Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida* (1981), o autor aponta como a recriação de formas cinematográficas do passado ocupa papel central no projeto desses filmes. Ele se refere especificamente às narrativas de aventura seriada, habitadas por “vilões alienígenas, verdadeiros heróis Americanos e heroínas em perigo” (JAMESON, 1987, p. 116)⁴². É na construção desses filmes de ação e aventura dos anos 1970 e 1980 a partir de “estilos mortos” que, segundo Jameson, eles estariam em busca de reacordar um sentido do passado associado com esses objetos.

Tal perspectiva de Jameson é tensionada por Barbara Creed (1987), que questiona: “Exatamente sobre o que o público moderno deseja se sentir nostálgico?” (CREED, 1987, p. 54)⁴³. A autora aponta como a perspectiva de Jameson com relação aos “filmes de nostalgia” não faz nenhuma referência a questões caras ao feminismo, posicionando o autor como aparentemente indiferente a um debate que, naquele contexto, se fazia como crucial. Pensando na intersecção do debate sobre pós-modernismo no cinema e questões de gênero, a autora aponta: “Os papéis de gênero intensamente polarizados das séries de aventura, com seus verdadeiros heróis Americanos e

⁴² “[...] alien villains, true American heroes, heroines in distress”.

⁴³ “Exactle what is it that modern audiences wish to feel nostalgic about?”.

heroínas em perigo, invocam o desejo de reviver um ‘tempo’ em que os papéis de gênero eram mais claramente definidos, estáveis e previsíveis” (CREED, 1987, p. 54)⁴⁴.

Ao usar o termo “tempo” entre aspas, Creed explica que não está definido os anos 1930 ou 1950 (associados por Jameson com as narrativas de aventura em série) como esse momento onde a masculinidade e a feminilidade tinham maior estabilidade. Ao invés de se referir a um tempo histórico da estabilidade, ela argumenta que está se referindo a uma “ordem imaginária” - “uma ordem onde a identidade de gênero era segura e parecia validar o contrato social estabelecido pelo amor romântico” (CREED, 1987, p. 54)⁴⁵.

Assim, pensando os “filmes de nostalgia” levando em conta um debate de gênero, Creed conclui que as instabilidades do gênero, constantemente citadas como parte do debate sobre a pós-modernidade, também se faz presente nesses filmes, de forma ambivalente: “filmes como *Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida* são necessários para ao mesmo tempo romantizar e parodiar os papéis da heroína e do herói” (CREED, 1987, p. 54)⁴⁶.

É nessa moldura que entendemos a construção filmica do machão em *O Torturador*: ao mesmo tempo celebrada e parodizada a partir da alusão a tradições genéricas e filmes do passado. Tal construção se dá na interlocução com o projeto de cinema centrado na figura de seu ator principal.

Jece Valadão foi uma figura importante em um momento de transição na história do cinema brasileiro, quando, no início dos anos 1950, uma nova geração de atores, produtores e diretores passou a atender as demandas do público e crítica por um cinema de maior realismo e autenticidade. Novos horizontes esses que trouxeram também, como aponta Rafael de Luna Freire (2017), uma moldura inédita para o cinema brasileiro no que se refere à arena da moralidade. Nesse sentido, Jece Valadão foi figura central: “Trabalhando como ator, produtor ou diretor, ele foi uma força motriz ao desafiar e mudar costumes predominantes no cinema brasileiro” (FREIRE, 2017, p. 165).⁴⁷

Após participar de algumas produções incipientes do que mais tarde ficaria conhecido como o movimento do Cinema Novo – *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1958), ambos de Nelson Pereira dos Santos – Valadão co-estrelou e produziu com sua recém-fundada Maguns Filmes o

⁴⁴ “The intensely polarised gender roles of the adventure serial, with its true heroes and distresses heroines, invoke a desire to re-live a ‘time’ when gender roles were more clearly defined, stable, predictable”.

⁴⁵ “[...] an order where gender identity was secure and appeared to validate the social contract established by the myth of romantic love”.

⁴⁶ “[...] films like *Raiders of the Lost Arc* are required both to romanticise and parody the roles of heroine and hero”.

⁴⁷ “Whether working as an actor, producer or director, he was a driving force in challenging and changing prevailing mores in Brazilian cinema”.

grande sucesso comercial *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra. O filme, que teve problemas com a censura, chocou o público por mostrar em detalhes seus personagens bolando e fumando um cigarro de maconha, além do fato de exibir a primeira cena de nudez frontal do cinema brasileiro, estrelada por Norma Bengell.

Além disso, Rafael de Luna Freire aponta sobre como *Os Cafajestes* explora de forma explícita a sensualidade do corpo masculino, a partir de uma cena estrelada por Valadão: “Seu corpo molhado, irresistivelmente exausto, deitado na areia à noite [...], visível apenas através do facho dos faróis de um carro, está lá obviamente ‘para ser olhado’” (FREIRE, 2017, p. 169)⁴⁸.

Voltaremos a tratar dessa questão do corpo masculino emoldurado como objeto erótico para o deleite do espectador/espectadora no próximo segmento deste capítulo. Por agora, gostaríamos de deter a importância de Valadão em um momento de transição do cinema brasileiro, rumo a um desejado maior realismo, seriedade dramática e modernidade em termos de linguagem e técnica.

Após o sucesso do filme de Ruy Guerra, a figura de Valadão ficou estreitamente associada àquela do cafajeste, e o ator/produtor passou a explorá-la em filmes mais diretamente associados ao gosto popular. Assim, Valadão passou a ser um dos nomes principais da pornochanchada, associando sua persona de cafajeste a filmes por ele produzidos.

Nos anos 1970, a figura de Valadão, que ele orgulhosamente associava à masculinidade hegemônica do “machão”, passou a ser desafiada pelo emergente movimento feminista. Assim, “embora inicialmente ele tenha representado a modernidade enquanto um astro de cinema, nos estágios posteriores de sua carreira, Valadão se tornou uma figura cada vez mais associada à tradição e ao conservadorismo” (FREIRE, 2017, p. 174)⁴⁹.

Ao pensar a construção do estrelato em Hollywood a partir de processos de hegemonia e contra-hegemonia, Richard Dyer (1998) aponta como importante fator para a manutenção desse universo a questão da tipificação dos atores e atrizes. As estrelas são, segundo o autor, relacionadas a determinados tipos de uma dada sociedade. São, em outras palavras, “uma imagem compartilhada, reconhecível e facilmente compreendida de como as pessoas são na sociedade” (DYER, 1998, p. 47)⁵⁰. Nesse sentido, o território da imagem estelar é também o território da identidade, peça importante no processo de forjar determinados ideais, como aquele que se refere, por exemplo, a “ser um homem”. Tal processo, no entanto, nunca alcança um ponto de certeza e estabilidade. Ao

⁴⁸ “His irresistibly exhausted, wet body lying on the sand at night [...], visible only in the beam of a car’s headlights, is obviously there ‘to be looked at’”.

⁴⁹ “[...] although he initially represented modernity as a film star, in the later stages of his career Valadão became a figure increasingly associated with tradition and conservatism”.

⁵⁰ “[...] a shared, recognisable, easily grasped image of how people are in society”.

mesmo tempo, essa construção tipificada fundamental para a manutenção da eficiência e engajamento do cinema mainstream, não se dá como espelho direto e literal da experiência em sociedade: “[...] as estrelas representam o que são consideradas pessoas típicas da nossa sociedade; ao mesmo tempo que os tipos de pessoas que assumimos caracterizarem nossa sociedade podem estar ausentes da nossa verdadeira experiência societal cotidiana [...]” (DYER, 1998, p. 43)⁵¹.

Tendo isso em vista, Richard Dyer descreve uma série de tipos atrelados ao cinema de Hollywood. Dentre esses tipos, é elencado o *tough guy*. O *tough guy*, que Dyer exemplifica a partir dos personagens de Clint Eastwood e do James Bond encarnado por Sean Connery, seria a encarnação de um herói ambivalente. Por um lado, sua bravura o posiciona como herói. Ao mesmo tempo, a agressividade, violência desmedida e brutalidade do *tough guy* resultam uma confusão entre as fronteiras do bom e do mau comportamento. É um tipo que indica, então, ambiguidade.

O *tough guy* exemplificado por Dyer pela figura estelar de Clint Eastwood faz eco ao projeto de cinema da dupla Valadão/Calmon, que tinham como o objetivo construir em torno da imagem hiperviril e violenta do ator um “Dirty Harry tupiniquim” (RAMOS, 2004, p. 184). Estamos diante de um projeto de cinema brasileiro amplamente ancorado na masculinidade viril de seu ator em negociação direta com imagens tipificadas da masculinidade conforme construída pela história do cinema americano. Ou seja, ao fazer alusão a filmes e gêneros de outrora, *O Torturador* faz alusão também a um tipo de masculino.

Retomando a teorização de Tasker sobre o “muscular cinema”, a autora aponta como o fenômeno do *stardom* pode ser uma chave útil para se pensar os aspectos performativos da masculinidade no cinema popular.

No cinema de ação, a figura do astro como herói, maior do que a vida em suas habilidades físicas e boa aparência, opera como um aspecto chave do excesso visual mais amplo que esse tipo particular de produção de Hollywood oferece a sua audiência. Junto com a pirotecnia visual, a variedade de armamentos militares, os arqui-vilões e os obstáculos surpreendentes que o herói deve superar [...], a paisagem grandiosa onde o drama é encenado e a trilha sonora igualmente grandiosa; junto a tudo isso está o corpo do astro enquanto herói, caracteristicamente funcionando como espetáculo. **De fato, é esse contexto cinematográfico explosivo e excessivo que fornece um cenário e inclusive permite a exibição do corpo masculino branco.** [grifo nosso] (TASKER, 2002, p. 76).⁵²

⁵¹ “[...] stars represent what are taken to be people typical of this society; yet the types of people we assume characterise our society may nevertheless be singularly absent from our actual day-to-day experience of society”.

⁵² “Within the action cinema the figure of the star as hero, larger than life in his physical abilities and pin-up good looks, operates as a key aspect of the more general visual excess that this particular form of Hollywood production

A distância do filme que analisamos com aqueles a que Tasker se refere é evidente, a começar pelas diferenças orçamentais. Por outro lado, sua argumentação é útil na medida em que se refere ao caráter espetacular desse cinema, característica comum aos filmes de ação e aventura de Jece Valadão independente de suas precariedades de produção. Ou seja, é ao adotar uma economia pautada pelo excesso e trabalhar a partir da alusão a toda uma tradição dos heróis de ação e aventura, que *O Torturador* cria uma moldura possível para a masculinidade hiperviril de seus personagens. Essa masculinidade também é enquadrada pelas vias do espetáculo, o que ganha contornos particulares em um cinema com forte presença do pornográfico. A seguir, continuando nossa investigação sobre as instabilidades do “machão” da pornochanchada, vamos pensar a partir de quais molduras a masculinidade hiperviril negocia sua posição enquanto espetáculo erótico nesse cinema popular.

3.2. David Cardoso, herói viril e modelo pin-up

À beira de um rio, duas crianças gritam por socorro diante da ameaça de uma cobra sucuri. O herói interpretado por David Cardoso, que passa por perto à cavalo, não tarda a ir de encontro ao perigo. O que se segue é uma luta entre Cardoso e a cobra, ao som de uma trilha sonora que sublinha as grandes emoções e o caráter aventureiro da coreografia. O filme em questão é *19 Mulheres e 1 Homem* (1977), parte do projeto de cinema de ação e aventura do ator e produtor. O título já faz menção quantitativa da relação entre o “machão conquistador” e as personagens femininas, em proporção 1 para 19 – mesmo que, segundo o próprio Cardoso, havia no set apenas dezoito atrizes, o que o obrigava a orquestrar truques de filmagem (MEDEIROS FILHO, 2006, p. 92). Mas a catalogação numérica não pára por aí: *19 Mulheres e 1 Homem* soma vinte e nove mortes em sua uma hora e quarenta minutos de duração, além de conter cenas envolvendo dois aviões e um carro explodindo⁵³. Dentro da precariedade do cinema popular da Boca do Lixo, o caminho traçado por David Cardoso em filmes como esse têm um mapeamento claro em vista: aquele atrelado ao cinema da ação e aventura, das grandes perseguições, lutas e explosões. Cinema

offers to its audience. Along with the visual pyrotechnics, the military array of weaponry and hardware, the arch-villains and the staggering obstacles the hero must overcome, (...)the expansive landscape against which the drama is acted out and the equally expansive soundtrack, is the body of the star as hero, characteristically functioning as spectacle. Indeed it is this explosive and excessive cinematic context that provides a setting for, even allows, the display of the white male body”.

⁵³ Números catalogados por Inimá Simões (*apud* RAMOS, 2004)

esse intimamente vinculado à figura de seu ator, produtor e diretor: o *tough guy* cercado por dezenove mulheres, sempre pronto para enfrentar uma cobra sucuri com as próprias mãos.

A fusão do ator-estrela com o tipo de herói do cinema de ação e aventura, em molde próximo àquele de Jece Valadão, é assim definida: “David gosta de aventuras, sempre quis ser galã de policiais, nunca permitiu ser dublado em cenas perigosas. Faz ginástica e regime alimentar regularmente, além de se preocupar muito com a saúde. Acha que o verdadeiro galã de policial tem que ser mau-caráter, razoavelmente bonito, assim uma espécie de Alain Delon”⁵⁴.

As tradições de um cinema da ação e da aventura se interseccionam, no projeto maior do ator/produtor/diretor, com aquelas do cinema erótico. Não à toa, Cardoso é muitas vezes apontado como “o rei da pornochanchada”. É nesse sentido que José Mário Ortiz Ramos (2004) aponta como a figura de David Cardoso se estabelece no cinema entre o já mencionado tipo do *tough guy*, e aquele do modelo pin-up – objeto do prazer visual e sensual. É a partir da tensão entre esses dois tipos mencionados pelo autor que vamos pensar os modos como o corpo de David Cardoso é encenado nesse cinema. Que tipo de convites esse corpo como objeto sensual opera? De que forma posicioná-lo como espetáculo pode ser útil para investigarmos as instabilidades da masculinidade hegemônica associada ao “machão” da pornochanchada?

Pensar a relação da masculinidade viril da figura de David Cardoso com as noções de espetáculo que inscrevem esse cinema é fundamental para entendermos seus mecanismos e contradições. Nesse sentido, um trabalho fundamental sobre as inscrições eróticas sobre o corpo masculino no cinema mainstream é *Masculinity as Spectacle: Reflections on men and mainstream cinema*, de Steve Neale (1983), texto que informa uma série de investigações posteriores envolvendo as contradições da masculinidade quando posicionada como espetáculo. Em seu texto, Steve Neale propõe algumas reflexões sobre o cinema clássico narrativo tomando como centro de sua análise as imagens da masculinidade heterossexual, objeto, segundo ele, naquele momento ainda pouco abordado. O autor toma *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), de Laura Mulvey, como referência central de suas reflexões. Neale utiliza o mesmo vocabulário da psicanálise que Mulvey famosamente adotou para pensar a focalização do corpo feminino no cinema clássico narrativo, e o utiliza abrindo espaços na argumentação da autora para pensar as imagens da masculinidade e os processos de espectralidade masculina.

Assim, Neale toma emprestado as reflexões de Mulvey para argumentar que os elementos que ela considera com relação às imagens das mulheres no cinema clássico podem também ser considerados com relação às imagens de homens. Neale começa pensando os processos de

⁵⁴ “Um astro em foco”, *Cinema em Close-up*, São Paulo, ano II, n. 5, MEK ed., 1976, p. 36 (*apud* RAMOS, 2004, p. 184).

identificação no cinema clássico narrativo. Ele reconhece que tais processos envolvem uma multiplicidade de desejos que recorrentemente transgridem posições, papéis e identidades fixas. Portanto, tais processos de identificação são múltiplos, fluídos e contraditórios. Ao mesmo tempo, Neale afirma, como parte de uma sociedade patriarcal rigidamente regulada por um sistema binário de gênero, o cinema constantemente conduz e regula tais divisões de gênero e sexo: “Assim, todo filme tende a especificar a identificação de acordo com as categorias socialmente definidas e construídas de homens e mulheres” (NEALE, 1983, p. 11)⁵⁵.

O argumento central do autor é o de que, pelo fato de o cinema mainstream ser organizado em torno de um olhar masculino e heterossexual (*male gaze*), o corpo masculino não pode ser enquadrado explicitamente como objeto do prazer erótico. Assim, o processo de focalizar o corpo masculino é recorrentemente mediado por outros fatores presentificados estrategicamente para reprimir o fator erótico. Inspirado pelas reflexões de Paul Willemsen, Neale aponta o sadismo como ferramenta dessa mediação do olhar, particularmente nos gêneros cinematográficos mais obviamente associados ao gosto masculino – aqueles atrelados a um cinema da ação e aventura.

Em outras palavras, o erotismo em torno dos corpos masculinos no cinema clássico é acionado pelas cenas de conflito, na medida em que tal erotismo não pode ser explicitamente reconhecido. E em tais cenas, o corpo masculino como objeto é mediado pelo olhar de outros personagens masculinos – um olhar não marcado pelo desejo, mas pelo medo e pelo ódio. Assim, os momentos em que o corpo masculino é localizado como objeto do olhar fetichista e voyeurista (para usar os termos da psicanálise reproduzidos pelo autor) tanto por parte do espectador quanto dos outros personagens, são aqueles em que confrontos ou dolorosos esforços masculinos se tornam puro espetáculo.

Ou seja, nos filmes de ação e aventura – e aqui Neale se refere a um escopo amplo que pode incluir o policial, o western, o épico, o filme de guerra – o corpo masculino é posicionado como centro do espetáculo, mas raramente oferecido diretamente como objeto erótico. Ao invés disso, a masculinidade como espetáculo é justificada intradiegeticamente e está atrelada ao combate, à fisicalidade que pede a narrativa – em outras palavras, é um espetáculo justificado pela ação. Assim, a recusa de implicações homoeróticas do olhar no cinema clássico narrativo só vai permitir que o corpo masculino erotizado seja exibido em situações de conflito físico.

Como exceção a essa regra, Neale indica o musical como o único gênero do cinema clássico que permite localizar o corpo masculino em um terreno de pura exibição, sem ligação com os processos de sadismo. E isso se dá através do que Neale aponta como uma “feminização” desse

⁵⁵ “Every film thus tends to specify identification in accordance with the socially defined and constructed categories of male and female”.

corpo no musical. Essa “feminização” é também apontada pelo autor em um caso específico: a presença de Rock Hudson nos melodramas de Douglas Sirk.

Há constantemente momentos nesses filmes nos quais Hudson é apresentado de maneira bastante explícita como objeto de um olhar erótico. O olhar é geralmente marcado como feminino. Mas o corpo de Hudson é feminizado nesses momentos, o que demonstra a força daquelas convenções que ditam que apenas as mulheres podem funcionar como objetos de um olhar erótico explícito (NEALE, 1983, p. 18)⁵⁶.

Não fica claro no argumento de Neale, no entanto, o que ele quer dizer com uma “feminização” do corpo de Rock Hudson nos filmes de Sirk. Não há indicações de quais processos e estratégias são adotadas por esses filmes para alcançar tal “feminização”, nem o que de fato significa tal afirmação. Assim, o que fica implícito no argumento de Neale é que tal “feminização” ocorre na medida em que o olhar direcionado para o corpo de Rock Hudson é “usualmente marcado como feminino”, o que acaba levando a argumentação a uma lógica circular pouco produtiva. Ou seja, se Neale concorda com Mulvey (e ele concorda!) que o olhar no cinema clássico narrativo é masculino, então na medida em que o olhar ativo no exemplo levantado é feminino, então certamente o objeto do olhar, Rock Hudson, só pode estar assumindo uma posição “feminizada”, já que se encontra na posição marcadamente feminina de objeto passivo do olhar. Sobre essa passagem do texto de Neale, Ivone Tasker comenta:

No caso do exemplo de Neale, encontramos o olhar feminino [female gaze] direcionado a um Rock Hudson “feminizado”. A imagem “feminizada” de Hudson nesses filmes é então comparada por Neale com a imagem de mulheres, através da referência às convenções cinematográficas que permitem que “apenas mulheres” sejam posicionadas como objetos explícitos de um olhar erótico (TASKER, 2002, p. 115)⁵⁷.

Ou seja, Hudson é descrito por Neale como “feminizado” nos filmes de Sirk justamente pelo fato de ser colocado em uma posição erotizante. Dessa forma, o autor começa o texto, conforme já

⁵⁶ “There are constantly moments in these films in which Hudson is presented quite explicitly as the object of an erotic look. The look is usually marked as female. But Hudson’s body is feminized in those moments, an indication of the strength of those conventions which dictate that only women can function as the objects of an explicitly erotic gaze”.

⁵⁷ “In the case of Neale’s example, we find the female gaze directed at a “feminised” Rock Hudson. Hudson’s “feminised” image in these films is then equated by Neale with women, through reference to the cinematic conventions which allow “only women” to be positioned as the explicit objects of an erotic gaze”.

comentamos, reconhecendo a multiplicidade e não-fixidez dos processos de desejo e identificação no cinema, mas termina concordando com a premissa central do pioneiro ensaio de Mulvey: para ele, o olhar no cinema *mainstream* é sempre implicitamente masculino. Tal afirmação, que posiciona o masculino como aquele que detém o olhar ativo e dominador, ao mesmo tempo em que associa o feminino como objeto passivo desse olhar, vem constantemente sendo questionada por reproduzir certas posições fixas e binárias. Yvone Tasker, atenta aos perigos de se assumir uma concepção estável e binária de gênero, questiona a produtividade de nos apoiarmos em análises sobre o cinema clássico centradas na ideia de “male gaze”:

O que antes possa ter oferecido um conceito crítico empoderador, parece agora quase que completamente incapacitante em seus efeitos, operando como um termo que fixa uma análise dentro das restrições do próprio sistema de gênero que ele procura questionar (TASKER, 2002, p. 116)⁵⁸.

A fixidez desse projeto de análise dos processos de desejo e identificação no cinema *mainstream* ancorado na teoria psicanalítica é também tensionado por Brett Farmer (2000) em seu trabalho sobre cinema e espectadorialidade. O autor resume o argumento de Neale da seguinte forma: o cinema *mainstream* contribui para a manutenção de uma ampla equação patriarcal do controle masculino, através de processos estratégicos da “desespetacularização” do corpo masculino, e da “hiperespetacularização” do feminino. A partir daí, Farmer aponta uma série de questões interrelacionadas em resposta a esse argumento. Primeiramente, mesmo se concordarmos que tal processo de “desespetacularização” do corpo masculino no cinema *mainstream* seja estratégia dominante, ela está longe de ser universal. Farmer aponta então uma série de exemplos associados à Hollywood clássica onde o corpo masculino é oferecido à contemplação como um espetáculo relativamente sexualizado.

Em segundo lugar, tal processo de “desespetacularização” está longe de ser garantido. Ou seja, mesmo nos filmes onde o erotismo do corpo masculino é recusado pela tessitura fílmica, tais estratégias de recusa acabam, inevitavelmente, gerando uma dinâmica de tensão que pode agir em oposição a esses mesmos mecanismos de garantia da masculinidade protegida do olhar erótico.

Em resumo, os dois pontos levantados por Farmer o levam a concluir que pelo fato de tais processos de deserotização do corpo masculino não serem universais ou garantidos, vai sempre haver espaço para os espectadores contornarem esses processos e reconstruírem as imagens a partir

⁵⁸ “What once may have provided an enabling critical concept, now seems almost completely disempowering in its effects, operating as a term which fixes an analysis within the restrictions of the very gendered system it seeks to question”.

de suas próprias formas de investimento erótico. O autor conclui, então, que argumentos como o de Steve Neale não levam em conta algo que é fundamental no trabalho de Farmer: o espaço da leitura.

De fato, um grande problema com esses argumentos sobre a ausência de um erotismo consciente em relação imagens de homens no cinema mainstream, é a suposição que eles fazem do erotismo como uma essência fixa que simplesmente está ou não está presente na imagem fílmica, ao invés de, como é mais o caso, enquanto um efeito variável de leitura (FARMER, 2000, p. 211)⁵⁹.

Assim, os trabalhos aqui levantados que tensionam o artigo de Neale nos permitem fazer algumas considerações sobre o espaço ocupado pela espetacularização do corpo masculino no cinema e na produção cultural midiática de maneira mais ampla.

Por um lado, podemos dizer que o corpo masculino enquanto objeto erótico já era presente de alguma maneira no cinema clássico narrativo da primeira metade do século passado – eram, também, dispostos pelo aparato fílmico “para serem olhados”. Ao mesmo tempo, essa objetificação do corpo masculino se tornou muito mais frequente e presente desde o período clássico de Hollywood até os dias de hoje (MACKINNON, 2003).

Essa maior frequência do corpo masculino dado a ver junto a uma moldura do prazer visual está relacionada, no contexto dos anos 1980, com o adensamento da sociedade e do cinema e audiovisual do espetáculo. “Imagens sensuais se tornaram comuns” (ATTWOOD, 2004, p. 15)⁶⁰, aponta Feona Attwood, na medida em que tenta entender que o significado da noção de “objetificação” é modificada no contexto contemporâneo a que nos referimos. A autora explica, à luz de outras teóricas: “Objetificação é, talvez, mais provável de ser entendido como uma pré-condição necessária para o olhar erótico em uma cultura narcísica em que o corpo é amplamente representado como um objeto exibição e um componente-chave de um eu comercializável” (ATTWOOD, 2004, p. 15)⁶¹. Nesse cenário, talvez não possamos mais falar em absoluto de um binarismo para o prazer visual conforme o pensamento construído por Laura Mulvey e desdobrado por Steve Neale, na medida em que corpos masculinos e femininos estão para ser erotizados no audiovisual e na cultura mainstream em grande intensidade.

⁵⁹ “In fact, one major problem with these arguments about the absence of a sustained or conscious eroticism in relation to mainstream cinematic images of men is their apparent assumption of eroticism as a fixed essence that is simply there or not in the filmic image rather than, as is more the case, a variable effect of readings”.

⁶⁰ “Sexy images have become the currency of the day”.

⁶¹ “Objetification is, perhaps, more likely to be understood as a necessary precondition for erotic gazing in a narcissistic culture where the body is widely represented as an object for display and a key component of a marketable self”.

O que não significa dizer que todos os corpos masculinos e femininos têm espaço na economia geral do prazer visual a que nos referimos. A intensificação do corpo dado a ver como espetáculo do desejo erótico na cultura *mainstream* acentua determinados desenhos corpóreos relacionados à masculinidade e à feminilidade normativas – ou seja, estamos nos referindo a corpos brancos, lisos, magros; de musculatura acentuada no caso do desenho corporal masculino, etc. Faz-se importante acentuar essa colocação antes de prosseguirmos porque, como veremos a seguir, o corpo de David Cardoso, um dos mais importantes atores da pornochanchada, é dado a ver em seus filmes enquanto objeto de prazer erótico, desestabilizando o binarismo de gênero do prazer visual – David Cardoso é erotizado tal qual as atrizes com quem contracena. Ao mesmo tempo, seu corpo se define dentro de um desenho, forma e textura que estão absolutamente atrelados a um ideal corpóreo de masculinidade que se constrói junto a uma economia binária de gênero.

Para adentrar em mais detalhes nos filmes do ator, gostaríamos de deter do trabalho de Steve Neale a noção de masculinidade como espetáculo, sem, no entanto, fixar tal noção a quaisquer definições essencialistas de identificação e olhar. É certo que no projeto de cinema de David Cardoso, conforme comentamos acima, a exibição de seu corpo como objeto erótico está atrelada à ação da figura heróica. Assim, temos um caso muito particular de um projeto de cinema atrelado ao imaginário dos filmes de grande ação do cinema americano. Ao mesmo tempo em que seus filmes estão absolutamente atrelados ao gênero da pornochanchada, onde o erotismo e o apelo sexual ocupam também um papel central. É por conta dos contornos particulares desse cinema que a questão da encenação da masculinidade como espetáculo merece uma atenção localizada.

Uma imagem em particular é repetida em dois filmes estrelados e produzidos por Cardoso e nos dá pistas sobre as estratégias de encenação da masculinidade como espetáculo nesse cinema erótico.

Nas duas cenas, a narrativa se repete: o ator, posicionado em frente a uma câmera, é fotografado por uma personagem feminina. Em *Amadas e Violentadas* (1976), Leandro, personagem de Cardoso, conhece Frinéia (Sonia Garcia), fotógrafa “especialista em nu artístico”, conforme ela própria se descreve. Frinéia leva Leandro até seu estúdio, e o faz de modelo. De frente para a câmera, ele posa tal qual O Pensador, de Rodin. “Um pouco para a direita”, a fotógrafa comanda. Em seguida, ela tira a própria roupa e posa ao lado do personagem de Cardoso. À distância, ela dispara o obturador, que a cada clique aciona um novo enquadramento que recorta os corpos de ambos, em diversas posições.

Figura 10 – David Cardoso é fotografado por personagem feminina (Sonia Garcia), que em seguida se junta a ele diante da câmera, em *Amadas e Violentadas*.



Fonte: *Amadas e Violentadas* (Jean Garrett, 1976).

Um movimento similar ocorre em *Corpo Devasso* (1980). No filme, Cardoso interpreta Beto, um rapaz do interior que foge para São Paulo e busca sobreviver na grande metrópole. Lá ele conhece Lídia (Neide Ribeiro), uma rica fotógrafa que o acolhe, e faz dele seu pupilo, amante e modelo. Em determinada sequência, Beto posa segurando um cacho de uvas, enquanto Lídia arquiteta a iluminação da cena e o enquadramento da câmera. Em seguida, tal qual na sequência de *Amadas e Violentadas*, ela posa ao seu lado e comanda gestualmente as posições de seu modelo. Nesses dois momentos, a construção das cenas e o recorte narrativo posicionam David Cardoso enquanto um pin-up, cujo corpo é modelado estrategicamente para o deleite visual/sensual.

Figura 11 – David Cardoso é fotografado por personagem feminina (Neide Ribeiro), que em seguida se junta a ele diante da câmera, em *Corpo Devasso*.



Fonte: *Corpo Devasso* (Alfredo Sternheim, 1980).

Ao traçar as instabilidades do pin-up masculino em imagens de circulação massiva, Richard Dyer (2002) constrói um argumento similar com aquele de Steve Neale. Segundo o autor, para compensar o corpo masculino posto em uma posição de deleite erótico, tais imagens recorrem a encenações desse corpo em posições de ação que remetem à atividade socialmente ligada a ideias de masculinidade. Assim, “mesmo quando não é realmente capturada em um ato, a imagem masculina ainda promete atividade pela maneira como o corpo é posado” (DYER, 2002, p. 129)⁶².

No caso das duas cenas narradas acima, a presença da câmera adiciona um elemento reflexivo a essas encenações. Em ambas, a situação se repete: a personagem feminina posiciona o corpo de

⁶² “[...] even when not actually caught in an act, the male image still promises activity by the way the body is posed”.

David Cardoso, para em seguida se posicionar a seu lado e, com a ajuda de um disparador, bater a fotografia à distância.

Nesses dois exemplos, seu corpo posto em uma óbvia posição de deleite erótico, lado a lado ao corpo feminino, não se dá a partir da mediação da atividade associada a um ideal masculino. Mas se dá mediada pelo aparato da câmera e da ação de “montar” um *tableaut*, que sublinha reflexivamente a posição dos corpos como espetáculos dados a ver em nome do prazer visual/sensual. Nesse sentido, David Cardoso, o herói da ação e o “machão conquistador”, é posicionado como um pin-up, ou seja, como um modelo cujo corpo é disposto para o deleite visual e sensual.

A ambivalência produzida pelo corpo masculino heróico e hiperviril, por um lado, e enquadrado como objeto espetacular erótico, do outro, é analisado por Jeffrey A. Brown (1995) a partir da figura de Gary Cooper. Ator que presentificou ao longo de sua carreira o tipo do “homem americano forte e silencioso”, Gary Cooper seria, segundo o autor, a personificação ideal da masculinidade hegemônica. Ao mesmo tempo, e contraditoriamente, sua demarcação enquanto “pretty-boy”, enquanto pin-up, o posiciona como espetáculo do deleite erótico. É por esse caminho que Brown analisa os primeiros filmes da carreira de Cooper, particularmente aqueles atrelados ao western e ao filme de guerra, para pensar como o cinema clássico ao mesmo tempo solicita e nega o olhar erótico sobre o corpo de seus astros.

Segundo o autor, “a imagem combinatória de Cooper como herói pin-up e macho permitiu que sua exibição fosse relativamente menos mediada por ‘combates masculinos’ do que outros heróis cinematográficos” (BROWN, 1995, p. 206)⁶³. Tal combinação aparentemente contraditória do pin-up masculino e do herói hiperviril atrelado à ação, é que vai explicitar a estrutura com a qual o cinema mainstream enquadra o corpo masculino como objeto erótico. A ambivalência presente na figura fílmica de Cooper está ancorada na relação de sua personificação de uma masculinidade hegemônica, justaposta com convenções cinematográficas que o posicionam como objeto do espetáculo erótico.

O imperativo do erotismo masculino, se preocupar com a aparência mas sem aparentar, é reforçado pela apresentação muito cuidadosa de Cooper como um objeto para ser olhado e a negação diegética desse olhar (BROWN, 1995, p. 213)⁶⁴.

⁶³ “[...] Cooper’s combinatory image as pin-up and macho hero allowed his display to be relatively less mediated by ‘masculine combat’ than other screen heroes”.

⁶⁴ “The imperative of masculine eroticism, to care about one’s appearance but not appear to care, is reinforced by the very careful presentation of Cooper as an object to be looked at and the diegetic denial of that look”

Em resumo, Brown corrobora o argumento de Steve Neale de que a engenharia do cinema clássico em torno da espetacularização erótica do corpo masculino se dá por vias contraditórias. Segundo o autor, as estratégias de encenação dos filmes de Cooper são produtivas na medida em que explicitam tal engenharia. Se por um lado Cooper é encenado como espetáculo “para-ser-olhado”, aos moldes de um pin-up, por outro há todo um esforço da diegese para negar tal olhar.

A diferença entre os filmes analisados por esses autores no que se refere à erotização do corpo masculino no cinema mainstream e aqueles atrelados ao projeto de cinema de David Cardoso, é que o segundo está obviamente alinhado a um projeto de cinema pornográfico. Por um lado, aos moldes do cinema de ação e aventura, o corpo de David Cardoso se presentifica como espetáculo nos momentos de conflito – tal tal a luta contra a sucuri descrita no início desse segmento. Ao mesmo tempo, cenas como aquelas em que David Cardoso é fotografado por personagens femininas adicionam novos elementos a essa equação do masculino como espetáculo erótico. Primeiramente, o fato de personagens femininas tomarem a posição daquelas que detém a ferramenta do olhar (a câmera) já embaralha a aparente fixidez das polarizações ligadas à atividade e passividade nos processos de focalização. Além disso, o aparato da câmera explicitado na camada diegética da ação, sublinha o caráter espetacular daqueles corpos, dados a ver para o deleite do espectador e espectadora.

Ou seja, tal qual o Cooper descrito por Brown, David Cardoso também se encontra na mediação entre o *tough guy*, o herói de cinema de ação, e o pin-up, focalizado pela tessitura fílmica como objeto erótico. A diferença é que, no caso de Cardoso, tal focalização não é negada pela diegese, mas sim sublinhada por ela.

Uma cena em particular de *O Prazer da Virtude*, um dos episódios do filme *Pornô!* (1981), demarca essa diferença. A trama do filme é simples, e se sustenta a partir dos preparativos de um encontro sexual entre os personagens de David Cardoso e Matilde Mastrangi. A tensão para a coreografia sexual é mantida ao longo dos quase trinta minutos de filme, e é enfim compensada no final, quando ela enfim se concretiza na realização de um fetiche do personagem, que veste Matilde Mastrangi com trajes de freira.

Antes de chegar lá, no entanto, a personagem de Mastrangi toma um drink e aguarda enquanto o misterioso personagem de David Cardoso toma banho no andar de cima. Ansiosa, ela sobe as escadas e inspeciona a casa até chegar ao banheiro, onde, escondida atrás da porta, assiste ao banho de David Cardoso. O que se segue é um momento onde o corpo do ator é encenado como espetáculo erótico, mediado pelo olhar de Mastrangi. Um dos enquadramentos imita a perspectiva da personagem, a partir de estratégias estabelecidas pelo cinema clássico narrativo no que se refere ao plano-ponto-de-vista. A instabilidade da câmera que “se esconde” atrás da parede imita o

movimento da própria atriz que assiste ao espetáculo a princípio sem ser notada. O jogo de olhares continua: enquadrado em primeiro plano, David Cardoso vê a personagem de Mastrangi através do reflexo no espelho. Ao notar que está sendo observado, ele esboça um sorriso e continua a tomar banho. Se ensaboa e deixa a água lavar a espuma. A câmera acompanha o movimento da água e descreve seu corpo do rosto até os pés. Voltamos por um momento para um plano médio de Mastrangi, ainda escondida atrás da porta. De volta ao banho, a câmera agora faz movimento inverso: começando dos pés, ela sobe até o rosto de Cardoso, que sorri mais uma vez enquanto olha para o espelho, sabendo que está sendo observado. Antes de chegar ao close-up do rosto, no entanto, o movimento pára e se detém por alguns segundos na genitália do ator. A personagem de Mastrangi afasta o decote de seu vestido e começa a acariciar o próprio mamilo enquanto assiste à cena. O que se segue é uma montagem paralela entre esse plano médio de Mastrangi e um plano fechado na genitália de Cardoso, que começa a se masturbar. Antes de chegar ao gozo, no entanto, o banho termina, e Mastrangi rapidamente se esquiva e volta para a sala de espera.

Figura 12 – Matilde Mastrangi assiste David Cardoso tomar banho em *O Prazer da Virtude*, episódio de *Pornô!*.



Fonte: *Pornô!* (David Cardoso, John Doo e Luiz Castellini, 1981).

O que chama a atenção nessa sequência é, primeiramente, como o corpo do ator é exibido enquanto espetáculo erótico mediado pelo olhar feminino. Mas além disso, nos interessa sublinhar o fato de o personagem de Cardoso, através do reflexo no espelho, tomar conhecimento já no início da cena de que está sendo observado. Ou seja, apesar de não haver a presença da aparato filmico como a câmera fotográfica das cenas comentadas anteriormente, aqui o movimento dos olhares evidencia o caráter espetacular do corpo que é dado a ver como objeto do prazer erótico. Nesse sentido, é como se a sequência sublinhasse o que Richard Dyer argumenta ser o coração da pornografia: “olhar, mostrar e ser olhado” (DYER, 2005, p. 198)⁶⁵.

Toda a construção de olhares e desejos do filme se encaminha para uma sequência final centrada na coreografia sexual. Um plano em particular merece atenção: tal qual estátuas, Matilde Mastrangi e David Cardoso posam frontalmente um diante do outro. Ela, ajoelhada diante dele, que em pé dirige seu olhar para baixo. Os dois se encaram. A câmera em um primeiro plano se afasta

⁶⁵ “[...] looking, showing, being looked at”.

devagar até enquadrar os dois de corpo inteiro, frontalmente. Só então eles começam a se mover, lentamente. Primeiro se beijam. Em seguida, Mastrangi se levanta lentamente, enquanto beija o corpo de Cardoso. Os dois então, em sincronia, se deitam no chão, primeiro o corpo dele sobre o dela, depois vice-versa. Até que uma imagem curiosa interrompe o plano: nela, vemos duas estátuas, tal qual duas gárgulas góticas, de olhos arregalados, como se estivessem observando a coreografia sexual. Voltamos em seguida para o mesmo enquadramento de antes, onde o casal se beija deitado no chão.

Vários elementos no jogo desses planos sublinha o caráter espetacular dos corpos e da coreografia sexual. O plano frontal enquadra os atores tal como um *tableaut*, chamando a atenção para o caráter encenado da performance. A disposição dos corpos também acentua a encenação, seja pelo fato de ambos estarem posados “para a câmera”, ou pela sincronia de seus movimentos. Todo o movimento descrito acima transcorre em um único plano que começa próximo e termina afastado, e só é interrompido pelo detalhe nas estátuas. Como se toda a construção do plano já não sublinhasse o suficiente o caráter espetacular e “para-ser-olhado” da coreografia sexual, a presença das estátuas que “assistem” a tudo excessivamente se soma a essa equação.

Figura 13 – Estátuas assistem os corpos esculturais de David Cardoso e Matilde Mastrangi, dispostos “para serem olhados”.



Fonte: *Pornô!* (David Cardoso, John Doo e Luiz Castellini, 1981).

Enfim, o que estamos querendo apontar é que, a partir da construção da *mise en scène* (os jogos de olhares, a posição dos corpos em cena, o comportamento do plano), ambas as sequências de *O Prazer da Virtude* aqui descritas não escondem o caráter espetacular dos corpos (inclusive do corpo masculino!) dados a ver como objeto erótico. Pelo contrário: a *mise en scène* trabalha para

sublinhar o caráter espetacular desses corpos. Com relação a essa encenação particular nos filmes de David Cardoso, Ramos aponta:

Em outros filmes do ator se repete a contemplação do seu corpo nu ao lado das atrizes, em poses sempre estudadas. São recorrentes os planos e as fotos de divulgação que mostram David Cardoso e uma atriz ajoelhados na cama, em posição perfeita para ressaltar as formas e músculos (RAMOS, 2004, p. 185).

A posição do ator como esse objeto de desejo erótico, construído a partir de “poses sempre estudadas” para “ressaltar as formas e músculos”, é abordada via estratégias auto-reflexivas em *A Guerra da Malvina*, um dos episódios de *A Noite das Taras 2* (1982).

Na trama, um grupo de mulheres assaltantes invade a mansão de David Cardoso, que aqui interpreta uma versão de si mesmo. De mãos armadas e rostos cobertos, as cinco mulheres adentram a casa do “rei da pornochanchada”, como ele é descrito no próprio filme.

Pendurado na parede, um quadro emoldura uma reportagem de jornal que diz: “David Cardoso to star with Marlon Brandon”. “É ele mesmo!”, exclama a personagem de Vanessa Alves ao ver um pôster com o rosto do ator – “O machão do pantanal!”. A mesma personagem, nua, entra na banheira da casa abraçada ao pôster, e vê a imagem do ator se esfarelar na água.

Todo esse jogo que o filme faz com a imagem de David Cardoso enquanto um astro de cinema e um ídolo sexual ganha contornos ainda mais reflexivos quando *A Guerra da Malvina* localiza a personagem de Matilde Mastrangi, uma das assaltantes, como a mesma personagem do episódio de *Pornô!* descrito acima. Em resumo, o assalto do grupo de mulheres se transforma em uma série de encontros sexuais entre o ator e cada uma das assaltantes. Com a líder do grupo, personagem de Mastrangi, a coreografia sexual é ativada narrativamente por uma aposta entre os dois personagens: “quem gozar primeiro perde, juntos dá empate”. Enquanto a personagem de Mastrangi se despe, David Cardoso comenta: “eu conheço você, nós fizemos um filme juntos...”. O ator beija e lambe o corpo de Malvina, deitada de bruços sobre a cama, e acompanhamos seu movimento a partir de um primeiro plano. Em seguida, temos o exato oposto: Matilde Mastrangi passeia pelo corpo estirado de David Cardoso, enquadrada em um plano com o mesmo ângulo e proporções do anterior. Ao fim da coreografia sexual, os dois concordam: “empatamos!”.

Para finalizar, Matilde Mastrangi surge diante das outras personagens vestida de freira, referência a *O Prazer da Virtude*. “Nós fizemos um filme juntos”, explica David Cardoso para os desentendidos, “ela foi minha tara no *Pornô!*”. O jogo autorreferencial que se estabelece em *A Guerra da Malvina* pode nos indicar como havia um reconhecimento dessa produção com relação

ao seu público fiel. A citação ao episódio de *Pornô!* pode parecer deslocada, mas certamente se faz como uma “piscada de olho” para aqueles que anos antes ocuparam as salas de cinema para assistir o encontro sexual de Cardoso e Mastrangi.

Figura 14 – Coreografia sexual e autorreflexividade em *A Guerra das Malvinas*, episódio de *A Noite das Taras 2*.



Fonte: *A Noite das Taras 2* (Cláudio Portioli, Ody Fraga, 1982).

Assim, o reconhecimento de David Cardoso e Matilde Mastrangi enquanto parceiros de cena sublinha o caráter dos encontros sexuais dos dois em ambos os filmes exatamente enquanto isso o que eles são – coreografias sexuais performadas para a câmera, espetáculo articulado para o deleite do espectador e espectadora.

Esse reconhecimento reflexivo dos filmes enquanto espetáculos pornográficos é ainda mais evidente a partir do jogo com a figura de David Cardoso. Antes dos encontros sexuais se iniciarem, enquanto as assaltantes percorrem a mansão do ator, este encontra-se dormindo no quarto. Sobre

sua cama, vemos um quadro que emoldura uma ilustração com a imagem do próprio David Cardoso – semi nu, musculoso, com um grande volume entre as pernas.

A imagem, tal qual uma ilustração de Tom of Finland, exagera as formas do corpo musculoso de Cardoso em uma pose que estrategicamente sublinha seu status como objeto de prazer erótico. Nos referimos ao ilustrador finlandês que ganhou grande visibilidade principalmente a partir dos anos 1970, pelas possibilidades de análise que a aproximação de seu trabalho com a construção da imagem de David Cardoso nos proporciona. Em suas ilustrações, Tom of Finland se apropria de um imaginário associado à masculinidade hegemônica a partir da perspectiva de uma arte homoerótica. O cowboy, o policial, o soldado – imagens associadas à hipermasculinidade do herói ocidental – são alguns dos tipos com maior presença nos desenhos do ilustrador: “Os esboços homoeróticos de Tom of Finland incluem homens musculosos vestidos com as mesmas roupas que nossa cultura usa para enfatizar a heterossexualidade inquestionável” (BROWN, 1995, p. 212)⁶⁶. De forma contraditória, o homoerotismo de trabalhos como os de Tom of Finland ao mesmo tempo abraça e viola essa masculinidade hegemônica a partir da apropriação do imaginário associado a ela para fins de endereçamento erótico: “objetificações gays da imagem masculina são frequentemente vistas como tendo fortes efeitos desorganizacionais na masculinidade hegemônica” (FRAMER, 2000, p. 213)⁶⁷. De forma similar, podemos perceber as instabilidades na construção da masculinidade de David Cardoso quando o herói da ação, o “machão do pantanal”, personagem-persona construído a partir desse imaginário da masculinidade hiperviril, é posicionado enquanto um modelo pin-up.

⁶⁶ “Tom of Finland’s homoerotic sketches feature muscular men dressed in the very costumes that our culture uses to stress unquestionable heterosexuality”.

⁶⁷ “[...] gay objectifications of the male image are often seen to have strong disorganizational effects on hegemonic masculinity”.

Figura 15 – Grupo de assaltantes invade a casa de David Cardoso, que dorme abaixo de uma ilustração de si próprio, semi-nu, exibindo os músculos.



Fonte: *A Noite das Taras 2* (Cláudio Portioli, Ody Fraga, 1982).

Diferente dos mais famosos desenhos de Tom of Finland, no entanto, a ilustração de David Cardoso não faz alusão ao vestuário do cowboy ou do policial, ou similares. O exagero que nos faz aproximá-lo ao artista finlandês está nos traços de seus músculos. O físico de Cardoso sempre foi parte fundamental de sua persona intra e extra filmica. Steve Reeves, ator e fisiculturista, é apontado por Cardoso como uma de suas maiores influências (MEDEIROS FILHO, 2006). O exagero nos músculos do ator na ilustração de *A Guerra da Malvina* sublinha o caráter artificial dessa característica física entendida como natural e ligada ao corpo masculino. Como aponta Yvonne Tasker: “como significantes da masculinidade, os músculos apresentam um paradoxo, pois reúnem os termos da naturalidade e da performance” (TASKER, 2002, p. 119)⁶⁸. Os músculos de David Cardoso, tal qual dos astros de cinema de ação dos anos 1980, são suas “roupas masculinas”, que em um só tempo demarcam sua virilidade e convidam o olhar erótico. Afirmam a “naturalidade” da masculinidade e fazem parte dos mecanismos que exibem essa mesma masculinidade enquanto espetáculo.

Essa discussão sobre “naturalidade” e “artifício” que circunscreve a construção da masculinidade hiperviril de David Cardoso, nos permite adotar uma chave de leitura a partir da noção de camp. Termo de difícil tradução que remete a “artifício” e “exagero, o camp é abordado por Susan Sontag em suas famosas notas de 1964 como uma sensibilidade com predileção pelo inatural. Para o camp “o estilo é tudo”, ou seja, trata-se de uma sensibilidade que dá especial atenção ao estilo em detrimento do conteúdo. Segundo a autora, o camp é “uma maneira de ver o

⁶⁸ “[...] as signifiers of masculinity, muscles present a paradox since they bring together the terms of naturalness and performance”.

mundo como um fenômeno estético”. Em uma de suas notas, Sontang aponta que o “o camp vê tudo entre aspas”: “Não é uma lâmpada, mas uma “lâmpada”, não uma mulher, mas uma “mulher””. Se seguirmos essa lógica e entendermos o “homem”, o “homem de verdade” que inscreve a masculinidade hegemônica, entre aspas, estaremos nada mais do que assumindo a ideia fundamental do camp de que “Ser é Representar um papel”. Em resumo, falar em camp é falar em teatralização, em artifício, em performance. Como exemplo de uma tendência ao exagero de atributos associados às identidades de gênero, Sontang aponta a feminilidade e a masculinidade exagerada das estrelas de cinema, dentre elas, Steve Reeves (SONTANG, 1964).

Para Richard Dyer (2005), o camp é compreendido mais como uma forma que respondemos a determinados objetos do que como uma qualidade inerente a esses objetos. Assim, o autor aponta alguns exemplos que ele reconhece como camp – dentre eles, algumas imagens associadas à masculinidade hiperviril, como as ilustrações de Tom of Finland e a figura de John Wayne – mas no fim assume que o camp se refere a uma forma de olhar para o mundo: “é uma maneira de valorizar a forma de algo à parte de seu conteúdo, de se deleitar com o estilo e descartar o conteúdo com trivial” (DYER, 2005, p. 52)⁶⁹. A pergunta que fica é: de que forma dar especial atenção ao estilo em detrimento do conteúdo pode ser politicamente produtivo? Dyer, que entende a sensibilidade camp como fundamental de uma cultura gay, aponta para possíveis desdobramentos de seu uso para uma política de gênero:

O camp gay pode enfatizar o quão produzida a imagem de Wayne é – o andar pesado, a voz arrastada e o rosto cada vez mais áspero são parte de uma imagem deliberadamente construída e fabricada de virilidade. Nesse sentido, o camp gay pode nos impedir de tratar John Wayne como uma personificação do que “realmente” significa ser homem. (DYER, 2005, p. 60)⁷⁰

Ou seja, adotar uma perspectiva camp para as imagens da masculinidade e feminilidade pode ser produtivo na medida em que, em sua valorização do estilo e do artifício, tal noção posiciona em terreno instável a suposta naturalidade de tais definições sociais. Assim, “o camp pode nos fazer ver que o que a arte e a mídia nos dão não são a Verdade ou a Realidade, mas fabricações, maneiras particulares de discursas sobre o mundo, entendimentos e sentimentos particulares sobre a maneira

⁶⁹ “[...] it is a way of prising the form of something away from its content, of revelling in the style while dismissing the content as trivial”.

⁷⁰ “Gay camp can emphasise what a production number the Wayne image is – the lumbering gait, drawling voice and ever more craggy face are a deliberately constructed and manufactured image of virility. In this way, gay camp can stop us from treating John Wayne as an embodiment of what it “really” means to be a man”.

como a vida é” (DYER, 2005, p. 60)⁷¹. Dyer reafirma, no entanto, que o camp é uma forma de olhar para o mundo. Nesse sentido, alguém que acredita na validade da supervirilidade, por exemplo, não poderia entender John Wayne enquanto camp. De forma similar, entendemos que a masculinidade incorporada por David Cardoso em seus filmes pode ser lida de um ponto de vista da “seriedade”, ou seja, como um verdadeiro ideal a ser alcançado na vida fora dos filmes. No entanto, ela também pode ser lida a partir do seu exagero, de como é encenada enquanto um espetáculo para a câmera, e, nesse sentido, como uma construção artificial. O que não significa, também, que tal leitura impeça o nosso engajamento corporal com os filmes. A ambiguidade do camp é exemplificada por Dyer a partir das ilustrações de Tom of Finland, que são a um ós tempo “exageradamente camp” e também objetos de excitação e contemplação erótica. Em resumo, adotar uma perspectiva camp “não nos impede de apreciar [os produtos artísticos e midiáticos], mas nos impede de acreditar de prontidão no que nos é mostrado” (DYER, 2005, p. 60)⁷².

O mesmo quadro com a ilustração de David Cardoso é retomado na primeira sequência de coreografia sexual de *As Seis Mulheres de Adão* (1982), onde, em uma aproximação maior ao explícito, uma das personagens femininas pratica sexo oral em Cardoso, deitado na cama. Na parede ao fundo, podemos ver o quadro, reaproveitado do filme anterior. Ao lado, aberta sobre a cama, uma revista pornográfica exhibe imagens com ato similar àquele praticada pelos personagens: uma performance de sexo oral, onde podemos ver o rosto de uma mulher ao lado de um pênis ereto, em primeiro plano. O comportamento da câmera na sequência de *As Seis Mulheres de Adão* sublinha tal aproximação reflexiva, na medida em que se movimenta de um close-up da personagem feminina para um close-up da revista, reiterando o paralelo das performances. Segundo José Mário Ortiz Ramos (1983), o pênis ereto de David Cardoso exibido nessa cena em um primeiro plano, seria, na verdade, um pênis de borracha. Assistindo à sequência, fica difícil chegar a uma conclusão sobre a veracidade dessa afirmação. Independente disso, no entanto, o fato é que a sequência, através de sua encenação – a presença do quadro com a ilustração de David Cardoso em pose estelar; a revista pornográfica; o comportamento da câmera – se apresenta enquanto um espetáculo encenado “para ser olhado”. Nesse sentido, é fundamental o reconhecimento do próprio filme da figura estelar de seu ator, em toda a sua excessividade.

⁷¹ “[...] camp can make us see that what art and the media give us are not the Truth or Reality but fabrications, particular ways of talking about the world, particular understandings and feelings of the way life is”.

⁷² “[...] doesn’t stop us enjoying it [os produtos artísticos e midiáticos], but it does stop us believing what we are shown too readily”.

Figura 16 – À esquerda: em primeiro plano, personagem feminina pratica sexo oral em David Cardoso; ao fundo, quadro emoldura ilustração representando o próprio ator. À direita: movimento de câmera revela revista pornográfica que faz ecos metalinguísticos à performance. Cena de *As Seis Mulheres de Adão*.



Fonte: *As Seis Mulheres de Adão* (David Cardoso, 1982).

Voltando para *A Guerra da Malvina*, a instabilidade fundamental na construção da imagem de David Cardoso, que se dá entre o herói “machão” e o modelo pin-up, não só é reconhecida pelo filme como vira seu material paródico. O reconhecimento de David Cardoso como uma imagem, como um símbolo sexual, se dá a partir de seu reconhecimento como um astro de cinema. Afinal, aqui ele está interpretando uma versão de si próprio – David Cardoso, o ator. E é justamente essa posição demarcada de Cardoso como astro de cinema que faz de sua masculinidade material paródico do filme. Afinal, como aponta Steven Cohan (1993), o sistema de estrelato masculino no cinema de forma paradoxal presentifica um ideal de masculinidade ao mesmo tempo em que desmascara a aparência “natural” dessa masculinidade. Isso se dá porque os próprios mecanismos que fazem a indústria do cinema indicam que “sexualidades generificadas são construídas através de artifício e espetáculo” (COHAN, 1993, p. 221)⁷³. Continuando seu argumento, falando do ponto de vista do *star system* de Hollywood, o autor aponta:

[...] por mais que Hollywood tente naturalizar a masculinidade, o aparato do star system acaba provando o contrário, porque a identidade sexual masculina na tela é o efeito de um ator executando uma versão historicamente específica da masculinidade (COHAN, 1993, p. 222)⁷⁴.

⁷³ “[...] gendered sexualities are constituted out of fakery and spectacle”.

⁷⁴ “[...] no matter how hard Hollywood tries to naturalize maleness, the apparatus of the star system proves otherwise, because male sexual identity on screen is the effect of an actor performing a historically specific version of masculinity”.

Ou seja, conforme procuramos apontar no percurso do capítulo até aqui, a masculinidade hiperviril dos astros da pornochanchada é elemento central de seus projetos de cinema. Ao mesmo tempo, é justamente aqueles elementos fundamentais em sua constituição, os mesmos que nos permitem pensar as suas instabilidades – o seu caráter espetacular construído em torno de um *star system*, apoiado em tradições genéricas e alusões cinematográficas, dado a ver como performance para o deleite do espectador e espectadora.

A posição de David Cardoso como astro é evidenciada na matéria do jornal *Lampião da Esquina, O homossexual e o cinema brasileiro*. A matéria se refere à figura do Supermacho:

Há uma série de filmes, geralmente paulistas, que tem o dito cujo como personagem central. A intenção talvez seja apenas hipnotizar a plateia feminina de baixa renda, mas convenhamos que o exibicionismo de David Cardoso e Tony Vieira já está dando o que falar... As bonecas a-do-ram!

A aproximação do ator com um público gay é também motivo de piada em *A Guerra da Malvina*, quando duas das assaltantes encontram um armário repleto de cartas de fãs, todas escritas por homens - “tudo viado”, diz uma delas. A aproximação do ator com o público gay fica evidente principalmente a partir dos anos 1980, quando Cardoso passa a produzir e protagonizar filmes com tramas onde seu personagem estabelece relações homoafetivas – em *Corpo Devasso* (1980) e em *As Seis Mulheres de Adão* (1982), por exemplo. É nesse sentido que Marcel de Almeida Freitas (2004) aponta como o “machão”, exemplo da masculinidade hegemônica hiperviril e heterossexual, é um personagem fundamental da pornochanchada, ao mesmo tempo em que o gênero “não era hipócrita negando o trânsito dos homens pela sexualidade com outros homens” (FREITAS, 2004, p. 6). No próximo segmento desse capítulo, vamos analisar uma coreografia sexual que explicita esses trânsitos a que Freitas se refere, onde a masculinidade hegemônica é presentificada e tensionada – sempre pelas vias caras a esse cinema popular, as vias do espetáculo e do excesso.

3.3. Coreografia sexual e ressonância carnal em *Giselle*

“Giselle escandaliza até o 3º sexo”. É este o título da nota publicada no *Jornal do Brasil* (RJ) em 1980, ano de estreia do filme produzido por Carlo Mossy e dirigido por Victor Di Mello. No texto, o autor desconhecido narra uma exibição especial de *Giselle* (1980) orquestrada pelos produtores especialmente para o “chamado terceiro sexo” no Rio de Janeiro⁷⁵. Para ter acesso à

⁷⁵ GISELLE ESCANDALIZA ATÉ O TERCEIRO SEXO. *Jornal do Brasil* (RJ), caderno 1, página 20, set. de 1980.

sessão, estar travestido era um pré-requisito, assim, “o cinema de 1.500 lugares foi pequeno e ficou absolutamente repleto de plumas e patês”. A nota então continua narrando o comportamento da plateia e seu envolvimento com o filme: “Logo nos primeiros minutos, a euforia, o delírio e o exibicionismo por parte da plateia eram incontroláveis. Na medida em que os vários aspectos do filme GISELLE eram realisticamente mostrados, a plateia ia diminuindo o tumulto e entregava-se ao espetáculo”. Assim, a “euforia incontrolável” dos espectadores foi aos poucos se dissipando: “a partir do momento em que Carlo Mossy (efusivamente aplaudido) faz amor violentamente com Ricardo Faria, todos passaram a assistir ao filme em absoluto silêncio”. Ao final da sessão, após dez minutos de aplausos e gritos durante os créditos finais, seguiram-se os comentários de que, “além de maravilhoso, o filme era mais audacioso e corajoso do que se podia imaginar”.

A descrição da sessão especial de *Giselle* está alinhada com os apontamentos de Inimá Simões (2007) e José Mário Ortiz Ramos (2004) sobre a recepção da pornochanchada pelo público popular, e o ambiente ruidoso e festivo das salas de cinema que as exibiam. As respostas descritas na nota do Jornal do Brasil – euforia, delírio, aplausos, gritos, absoluto silêncio – nos dá pistas para pensar esse cinema a partir de seu convite a um engajamento que é da ordem do corporal. Nesse sentido, promover um exercício de análise desse cinema, pensar politicamente sua localização e instabilidades, não pode ser feito ignorando as estratégias estéticas que garantem sua eficácia. Assim, levar em consideração os processos de engajamento corporal e sensorial junto à materialidade dos filmes, é fundamental para abordarmos esse cinema junto ao que ele têm de contraditório e ambivalente.

Antes de desdobrarmos essas questões e avançarmos em nosso debate sobre as instabilidades do “machão” da pornochanchada, algumas considerações sobre *Giselle* se fazem necessárias. O filme acompanha uma série de encontros afetivo-sexuais e gira em torno de uma família, seus agregados e outros personagens que os circunscrevem. Giselle, a personagem-título, é uma jovem rica que volta para a fazenda do pai após passar uma temporada na Europa. Na primeira sequência, os trabalhadores da fazenda onde a trama se passa preparam os procedimentos para cruzar um par de cavalos. Giselle, seu pai (Nildo Parente), sua madrasta Haydeé (Maria Lúcia Dahl) e o trabalhador da fazenda Angelo (Carlo Mossy), alguns dos personagens centrais do filme, assistem à cena enquanto trocam olhares entre si que começam a estabelecer as tensões que vão se desenvolver ao longo da narrativa. Em um segundo momento, toda a família assiste do alto da arquibancada a uma corrida de cavalos. Essas duas cenas já estabelecem entre si uma relação de continuidade e oposição que anuncia os conflitos da trama. Por um lado, a reunião da família nuclear burguesa no evento de hipismo. Por outro, a cruzada dos animais, procedimento que se dá fora desses espetáculos, mas que aqui também acontece sob o olhar do filme-espectador e dos

personagens. A ironia nessa da primeira sequência de *Giselle*, ainda durante os créditos iniciais, é produzida na medida em que ela antecipa os eventos do filme, onde o desvio da ordem patriarcal e heteronormativa a partir das práticas sexuais vai catalisar o desmantelamento da família como núcleo centralizado.

De forma circular, na última sequência do filme voltamos para o mesmo evento de hipismo. Os personagens reunidos tiram uma fotografia em conjunto, um retrato de família. O discurso final do patriarca da família durante o jantar prenuncia: “cada um passará a ser e a fazer exatamente aquilo que a fotografia revelar”. Assim, o primeiro plano no rosto de cada um dos personagens que compõem a foto coletiva no evento de hipismo, juntamente com o som do disparo do obturador da câmera, acionam uma série de frames congelados desses mesmos personagens em algum momento desconhecido no futuro. Dessa forma, a fotografia como símbolo da família nuclear burguesa é dada como superfície que revela a dimensão oculta que está além das aparências. Um desses vislumbres que encerram o filme mostra Giselle exercendo sua sexualidade sem amarras em uma praia de nudismo.

A sequência inicial e final de *Giselle* descritas acima, no entanto, são acompanhadas de uma cartela que inicia e encerra o filme. O texto da cartela diz o seguinte:

Assim como na antiga civilização romana, como em Sodoma e Gomorra, todas as vezes que uma sociedade está em decadência, a principal característica, é a falta de valores morais, a promiscuidade sexual, o desamor, as frustrações, e os desencontros. Os dias que hoje estamos vivendo, não diferem muito daqueles que antecederam, a destruição daquelas sociedades.

Em “GISELLE”, retratamos através de uma célula da nossa sociedade, a família, uma família qualquer, um momento da nossa realidade atual. Uma realidade de desencontros, desamores, promiscuidades, procuras e frustrações através do sexo, que por modismo e desinformações, passou a ser algo sem nenhum valor, ao mesmo tempo que inconscientemente, é uma tábua de salvação.

O conteúdo dessa cartela procura emoldurar o tecido narrativo de *Giselle*, dotando o filme de uma interpretação particular. É como se o texto almejasse guiar as reflexões do que vamos assistir, indicando o sexo promiscuo e o “desamor” como características de uma sociedade em decadência. Surpreendentemente, no entanto, o filme que se passa entre essas cartelas lida com a sexualidade de seus personagens em um caminho oposto, longe da moldura moralista que o texto parece indicar. Não há informações concretas sobre os motivos dessa cartela ter sido incluída em *Giselle*, mas

podemos associá-la às constantes tentativas da pornochanchada de driblar a censura. A prática de alterar o conteúdo dos filmes através de mensagens moralizantes eram comuns, por vezes exigidas pelos órgãos censoras como condição para a liberação dos filmes, outras empreendidas já pelos produtores em uma espécie de “censura introjetada” (SIMÕES, 1999). No caso da cartela acima descrita, Andrea Ormond aponta que o fato de o desenrolar de *Giselle* revelar uma “pretensão libertária” demonstra que o texto foi incluído para agradar os órgãos censores: “Victor di Mello, Mossy e todos que atuaram, na verdade simpatizavam era com a liberdade sexual e, no seu estilo pitoresco, trabalharam em uma ode a ela” (ORMOND, 2017, p. 21).

Nesse sentido, acreditamos ser improdutivo pensar *Giselle*, a pornochanchada ou o cinema popular massivo de uma forma geral, a partir da busca por uma uniformidade ou um sentido único. Ao invés disso, acreditamos na importância de pensar esse cinema no que ele tem de fragmentário.

Sobre essa característica da cultura popular e massiva, John Fiske (2001) defende leituras das narrativas audiovisuais televisivas que levem em consideração os terrenos do corpo, da sensação e do prazer popular. Segundo o autor, entender a cultura massiva a partir de seu potencial de engajamento corporal é uma estratégia que busca negar leituras ideológicas que entendem o massivo como sinônimo de controle social. Nesse sentido, Fiske estabelece um esquema onde propõe, dentre outras, as seguintes oposições: sentidos/sensações; homogeneidade/heterogeneidade; unidade/fragmentação (FISKE, 2001, p. 240). Nesse esquema, as noções de sensação, heterogeneidade e fragmentação estão alocadas no terreno da resistência, chave que o autor adota para ler seu objeto de estudo.

Fazendo eco aos estudos de Fiske, José Mário Ortiz Ramos (2004) concorda com a importância da noção de fragmentação para se pensar a cultura audiovisual massiva. O autor aponta para duas perspectivas dessa fragmentação: uma que se refere à subjetividade dos espectadores, às possibilidades de leitura heterogêneas; e outra que se refere objetivamente à presença dessa fragmentação na própria tessitura das produções. Ramos se refere aos filmes dos Trapalhões, sucesso do cinema infanto-juvenil brasileiro nos anos 1970 e 1980, para exemplificar a importância de considerarmos a característica fragmentária desse cinema.

São constantes as acusações ao grupo de fazerem piadas carregadas de preconceitos machistas e racistas. Sem dúvida, elas estão presentes nos filmes [...], mas são articuladas com outros elementos que minam o universo dos poderosos, com doses de rebeldia e inclusive com uma postura que pretende a crítica social. A análise crítica dos filmes do grupo deve estar, portanto, atenta para essa contraditoriedade, e para as possibilidades de combinações diversas dos espectadores (RAMOS, 2004, p. 150).

A contradição tão obviamente presentificada em *Giselle* pela desconexão entre o texto da cartela e o próprio desenrolar do filme, é elemento que deve ser levado em consideração quando nos referimos ao cinema popular massivo, de forma geral, e especificamente à pornochanchada. O elemento da fragmentação a que estamos nos referindo informa a improdutividade de leituras que pensam esse cinema a partir de sentidos únicos. No que se refere a interpretações de sentidos com relação ao gênero, é comum que a pornochanchada seja lida como reprodutora de relações de posse e dominação que inscreveriam todo encontro sexual emoldurado pelos filmes em uma lógica de poder (SALES FILHO, 1995; AVELLAR, 1979). Nesse sentido, o amplo guarda-chuva genérico que encobre uma gama heterogênea de filmes é lido a partir de um sentido único, fixo e ideológico.

Essa chave de interpretação é identificada por Jason Mittell (2004) como uma forte vertente nos estudos genéricos, centrada em questões de interpretação. São trabalhos que interpretam os sentidos textuais dos gêneros ao mesmo tempo em que os situa em seu contexto social. Assim, o autor aponta algumas orientações teóricas – ritualística, ideológica, estruturalista e psicanalítica – como paradigmas centrais que “abordam textos e gêneros como uma coleção de sentidos a serem decodificados, analisados, e potencialmente criticados” (MITTELL, 2004, p. 4)⁷⁶. Construindo uma oposição a essas chaves de leitura que leem determinadas tradições genéricas a partir de sentidos únicos, Mittell aponta que os gêneros são textualmente abertos e heterogêneos o suficiente para abarcar diferentes interpretações, ao mesmo tempo em que críticas interpretativas dão sentidos a um gênero que não necessariamente estão de acordo com a forma como esse gênero é experienciado culturalmente.

Esse debate que concerne interpretações de sentidos fixos a determinados gêneros é abordado por Susanna Paasonen (2011) no que se refere ao campo do pornográfico. Falando a partir da pornografia online, a autora defende uma perspectiva de leitura que mude o foco dos campos da ideologia, sentidos e significados para aqueles relacionados ao corporal e ao sensorial. Segundo Paasonen, a questão dos significados de um dado texto que orientam determinadas pesquisas perdem de vista o apelo e a ressonância afetiva dos seus objetos. Se busca a estabilidade em terrenos muitas vezes mobilizados justamente pela instabilidade.

Como alternativa a esse tipo de análise, Paasonen propõe uma chave de leitura para o pornográfico que esteja atenta a suas estratégias de convite ao engajamento corporal. O que ela chama de ressonância carnal se refere ao desejo de capturar “parte dessa dinâmica em que momentos de proximidade trafegam em encontros entre o espectador e aquilo que está em tela (sejam personagens, atos, sons, close-ups ou alguma outra coisa)” (PAASONEN, 2011, p. 189)⁷⁷. O

⁷⁶ “[...] approaches texts and genres as collections of meanings to be decoded, analyzed, and potentially critiqued”.

⁷⁷ “[...] some of this dynamic in which moments of proximity surface in encounters between the spectator and the depicted (whether characters, acts, sounds, close-ups, or something else)”.

gesto da autora é o de complexificar os encontros com as imagens e sons, para além de noções como a de identificação, termo que tornou-se senso comum nos estudos de cinema a partir dos anos 1970. Com ressonância, propõe-se que pensemos o engajamento promovido pelas narrativas audiovisuais – e aqui particularmente aquelas ligadas ao campo do pornográfico – a partir dos trânsitos entre o corpo do espectador e os corpos performando em tela, mediados por uma gama de convenções e modulações filmicas.

Para isso, Paasonen defende a adoção de leituras parciais que, diferente de análises interpretativas que buscam sentidos únicos, estejam abertas a momentos de surpresa e ambiguidade. A defesa de uma teorização que implica proximidade e incerteza está relacionada ao fato de que sentidos não são propriedades inerentes aos textos, mas algo que é construído através de determinadas práticas – “de teorizar, escolher exemplos para análise, justapor e contrapor determinadas imagens com outras, questionar discursos regulatórios, e levar em consideração as ressonâncias e intensidades afetivas” (PAASONEN, 2011, p. 256)⁷⁸.

É nessa moldura que Paasonen defende a relação inseparável entre os sentidos produzidos por determinado texto a partir de determinado encontro com as imagens e sons, e o caráter afetivo desses encontros. Ou seja, em suas análises é fundamental a interconexão entre o “sentir” e o “fazer sentidos” – *sensing and making sense*.

Tal processo de “sentir” abordado por Paasonen, essa “ressonância carnal” promovida pelo encontro com os textos, é mediada e modulada por uma série de convenções e estratégias estéticas que precisam ser analisadas em sua especificidade. São essas estratégias que vamos investigar a seguir.

No caso de *Giselle*, gostaríamos de pensar a fragmentação a qual nos referimos acima presentificada pela relação entre a narrativa e os números de coreógrafa sexual, aos moldes da pornografia hardcore. Para compreender essa estrutura que se dá entre narrativa e número, Linda Williams (1989) aproxima a pornografia hardcore do gênero musical, conforme teorizado por Rick Altman. Assim, ela vai pensar o número não como uma simples interrupção da narrativa, mas como parte de uma cuidadosa orquestração paralela entre ambos. Dessa forma, os números sexuais na pornografia *mainstream (hardcore)* funcionam de diferentes maneiras, dentre elas, como reformulações de conflitos que se manifestam no plano do enredo e muitas vezes como resoluções desses conflitos. Em outras palavras, a estrutura episódica da pornografia hardcore é “parte e parcela do modo como o gênero resolve os desejos muitas vezes contraditórios de seus

⁷⁸ “[...] of theorizing, choosing examples for analysis, juxtaposing and comparing images with others, interrogating regulatory discourses, and considering affective resonances and intensities”.

personagens” (WILLIAMS, 1989, p. 134)⁷⁹. Como indica Mariana Baltar, “a dimensão narrativa (a cena e a trama) são moldura que (re)enquadra as performances e coreografias dos corpos; estas, por sua vez, redimensionam o enredo” (BALTAR, 2017, p. 4).

A noção de “número” e a forma como Linda Williams a resgata a partir do filme musical remetem ao clássico ensaio de Tom Gunning de 1986. Nele, o autor vai contra a hegemonia de se pensar a história do cinema sob um ponto de vista narrativo e entende os filmes realizados até 1906 e 1907 a partir do conceito de “cinema de atrações”. Gunning aponta que o “cinema de atrações” apresentava um tipo de fascinação em seu público diferente dos posteriores filmes narrativos. Mas o autor não entende o conceito como simples oposição ao cinema narrativo. Na verdade, o cinema de atrações não desaparece após a hegemonia do cinema narrativo, mas permanece nele de forma transversal, seja nas experimentações vanguardistas das décadas seguintes, no “cinema de efeitos” dos *blockbusters* ou em certos gêneros canonizados por Hollywood, como o musical – e, porque não, a pornografia.

Em resumo, o cinema de atrações tem como principal fonte de engajamento com o espectador sua habilidade de mostrar algo. Gunning sumariza: “...o cinema de atrações solicita diretamente a atenção do espectador, incitando a curiosidade visual, e fornecendo prazer através de um espetáculo excitante – um evento único, seja ficcional ou documental, que é de interesse em si próprio” (GUNNING, 2006, p. 384)⁸⁰.

A estrutura da pornochanchada, principalmente nos exemplos com maior aproximação ao hardcore, se constrói na costura entre os números de coreografia sexual e a linha narrativa do plano do enredo. Inimá Simões (2007) aponta como a fortuna crítica do gênero entende tal estrutura como um prejuízo narrativo. Esse ponto de vista é visto pelo autor como arbitrário, na medida em que não reconhece “a existência de um estatuto próprio da produção erótica no que diz respeito ao foco da atenção, aquilo que está mobilizando a atenção do espectador” (SIMÕES, 2007, p. 185). De forma similar, Susanna Paasonen discute os códigos genéricos da pornografia audiovisual, seja aquela do filme de longa-metragem hardcore ou dos vídeos de circulação online. Segundo a autora, a noção de narrativa enquanto enredo e construção de personagem não deveria ser parâmetro valorativo, principalmente quando estamos falando de pornografia. Nos filmes pornográficos, mesmo que haja uma moldura narrativa maior, a única motivação necessária para que os performers se mobilizem em atos sexuais, é que eles estejam no mesmo espaço. “Isso não torna a pornografia de algum modo

⁷⁹ “[...] it is part and parcel of the way the genre goes about resolving the often contradictory desires of its characters”.

⁸⁰ “[...] the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasures through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself”.

como um gênero inferior, mas sugere que ela é diferente em seus princípios de operação” (PAASONEN, 2011, p. 185)⁸¹, conclui a autora.

Dessa teorização, gostaríamos de deter que pensar a pornochanchada para além de um paradigma puramente narrativo (com atenção exclusiva ao enredo, desenvolvimento de personagens, etc), pode ser uma importante chave para compreendermos o apelo de engajamento desses filmes. E, nesse sentido, também um caminho possível para construirmos um exercício de análise positivo sobre essa produção, aberto às surpresas e instabilidades. Compreendemos que ler a pornochanchada do ponto de vista do espetáculo, do prazer visual (e corporal), da fascinação pela atração em si, é produtivo para entendermos o cinema popular e massivo para além de seus possíveis efeitos ideológicos.

Dentre os diversos números de coreografia sexual de *Giselle*, vamos analisar aquele descrito pela nota “Giselle escandaliza até o 3º sexo” como o momento em que Carlo Mossy “faz amor violentamente com Ricardo Faria”. Tal sequência, assim como outros encontros sexuais do filme, podem ser encontrados como vídeos isolados em sites de compartilhamento de conteúdo pornográfico, como o *Xvideos*. A presença da sequência que envolve Carlo Mossy, Ricardo Faria e Alba Valeria no *Xvideos* (onde também pode ser encontrado o filme na íntegra), levanta a questão da existência de uma certa unidade interna a essas sequências. O que não significa dizer, no entanto, que elas também não estejam costuradas a um enredo maior. A busca por leituras parciais e o entendimento do caráter fragmentário desse cinema nos permite atentar para as estratégias formais de convite ao engajamento corporal de uma sequência em particular. Com esse gesto, estamos longe de abarcar com exaustão toda a gama de complexidade que envolve *Giselle*. O que procuramos é um encontro próximo a *um* momento do filme – próximo o suficiente para embarcarmos em seu convite sensorial/sensual, e construirmos a partir daí um exercício analítico localizado e parcial.

Além daquela que dá título ao filme, os outros dois personagens que compõe a cena em questão são Angelo e Serginho. O primeiro é trabalhador da fazenda onde boa parte da trama se passa, empregado da “casa grande”. Angelo é o “homem de confiança” de seu Luchine, pai de Giselle, posição que ocupa hereditariamente, visto que no passado era seu pai quem trabalhava na fazenda. Como previsto pelas trocas de olhares entre Angelo, Giselle e Haydee no início do filme, o triângulo vai estabelecer relações sexuais em diferentes combinações ao longo da trama. Até que um novo personagem entre em cena. Serginho, filho de Haydee, um jovem da cidade que nunca visitara a fazenda, enfim faz uma visita depois de muita insistência da mãe. Angelo fica encarregado

⁸¹ “This does not render pornography somehow lower of inferior as a genre but suggests that it is different in its principles of operation”.

de buscar Serginho na ferroviária, e no caminho de carro até a fazenda as diferenças entre ambos começam a se estabelecer, e junto delas a tensão sexual que vai desembocar em cenas seguintes.

A demarcação das diferenças de Serginho, o menino da cidade grande, e Angelo, o trabalhador rural, é reiterada pelo percurso da narrativa através dos gestuais e dos diálogos. Quando aceita o convite de Angelo para andar a cavalo, Serginho pede para que lhe “arranje um bem mancinho”, pois “tem verdadeiro horror a cavalo”. Nesse ponto, já sabemos que estamos diante de um personagem que faz oposição àquele da virilidade associada ao “machão”, encorporada pelo personagem de Mossy.

Figura 17 – Em bar, homens debocham de Serginho e seus “cigarros fraquinhos”, segundos antes do início de uma briga.



Fonte: *Giselle* (Victor di Mello, 1980).

Serginho pede para que Angelo o leve até a cidade para que possa comprar cigarros. Ao entrarem em um bar, Angelo exclama para o atendente: “bota aí uma estupidamente gelada e arranja aí um maço de cigarros pro meu amigo”, no que Serginho complementa: “me arruma um bem fraquinho tá?”. Enquanto isso, três homens bêbados sentados em uma mesa ao lado gargalham da situação. Quando um deles se aproxima e debochadamente acaricia o cabelo de Serginho, uma briga se inicia. Angelo empurra o homem, em um gesto violento de proteção ao jovem da cidade. Dada a partida à briga, os outros dois homens se levantam. O que se segue é uma série de movimentos filmados em câmera lenta, onde Angelo desfila socos e pontapés nos três homens. Um deles é arremessado por sobre a mesa, graças ao chute de Angelo. Atingido por trás por uma cadeira do bar, Angelo cai no chão em agonia. De longe, Serginho assiste a tudo, assustado. O disparo de um tiro pelo dono do bar encerra a briga. Os três homens se retiram, e Serginho corre em socorro de Angelo, estirado no chão.

De volta à fazenda, em um ambiente que aparenta ser a sala de estar (pela presença do sofá e de uma porta que faz ligação direta com a área exterior), o cenário está montado para o encontro sexual dos personagens. Angelo se olha no espelho, analisando os hematomas causados pela briga. Sentado no sofá, Serginho lamenta sua covardia: “eu não to acostumado com isso... eu nunca briguei!”. Essa frase funciona como um gancho para o personagem narrar uma história que lhe aconteceu, narrativa esta que vai emoldurar todo o jogo de sedução que se estabelece a seguir: “quer dizer, só uma vez lá no internato onde eu estudei... Briguei, não. Eu apanhei. Também, o garoto era bem mais velho do que eu”. Angelo vai até a gaveta e busca um remédio para aliviar a sua dor, e pede para que Serginho passe em suas costas. Serginho obedece. “Poxa Angelo, agora que eu to vendo como você é forte”, ele exclama. Ao toque de Serginho, Angelo grita de dor, o que faz o primeiro assoprar cuidadosamente os seus ombros, enquanto continua a massagem. “Puxa Serginho, você tem uma mão de veludo...”. Os marcadores que delimitam a diferença com relação à masculinidade de Angelo e Serginho seguem se apresentando na chave da obviedade: aquele das mãos de veludo que gosta de cigarros fraquinhos e não briga; e aquele outro das costas fortes, sempre pronto a dar socos e pontapés para proteger os seus.

Enquanto passa o remédio nas costas de Angelo, Serginho continua contando a sua história:

o garoto era bem mais velho do que eu... Eu era novato no colégio. Dormíamos no mesmo quarto, perto um do outro. Ele me olhava muito. Num dia de muito calor, quando todos já estavam dormindo, ele passou pra minha cama e começou a me alisar... A me abraçar pelas costas...

Nesse ponto, Angelo se vira de frente para Serginho, ao mesmo tempo em que a mesma música que acompanha as outras coreografias sexuais ao longo do filme irrompe na banda sonora. Trata-se da canção *Ao Bord de La Riviere*, do pianista francês Richard Clayderman, nome reconhecido da música romântica. O fato de esses mesmos acordes acompanharem os outros números de coreografia sexual de *Giselle*, funciona aqui como uma antecipação óbvia do que vai se desencadear a seguir – o encontro sexual entre os dois personagens.

Assim, ao início da música, quando Angelo se vira para Serginho, ele pergunta: “E você?”. Serginho continua:

Eu fiquei nervoso, sem saber o que fazer... Depois ele aos poucos foi abaixando a calça do meu pijama e quando eu me virei, antes que eu tivesse tido qualquer reação, ele me deu um cascudo, tapou minha boca, e me olhou com uma cara que eu tive certeza que se fizesse alguma coisa ele iria me bater muito....

Atento à narrativa, mais uma vez Angelo pergunta “e você?”. Serginho termina: “eu fiquei sem reação, olhando pra ele... que sorriu... e continuou tirando a minha calça... E depois, aos poucos, foi me rasgando...”.

Figura 18 – Jogo de sedução entre Angelo (Carlo Mossy) e Serginho (Ricardo Faria), em *Giselle*: massagem, olhares e relato.



Fonte: *Giselle* (Victor di Mello, 1980).

O conteúdo da narrativa contada por Serginho traz para a cena um contexto de controle e dominação que merece uma atenção localizada. Cenários envolvendo jogos de controle, dominação e submissão podem ser encontrados nos mais variados exemplares do gênero pornográfico. O recorte dessas características da pornografia foi utilizado por certa parcela crítica, segundo nos mostra Susanna Paasonen (2011), para ilustrar argumentos de que o gênero representaria um perigo e uma forma de degradação – principalmente com relação às mulheres, na moldura da pornografia *mainstream* heterossexual. Segundo a autora, tais argumentos se alinham a perspectivas

interpretativas deveras literais, que leem tais cenários de dominação como representações diretas de hierarquias e relações de poder da vida social fora das telas.

Certamente, os cenários de dominação e controle operados pelas narrativas pornográficas audiovisuais se relacionam de forma ambivalente com determinadas tipificações que se referem a hierarquias sociais. No caso da história narrada por Serginho, essas hierarquias de poder também estão em operação: a construção de sua figura como distante da virilidade que emoldura a hegemonia masculina, no encontro com um cara “bem mais velho” que lhe olha com uma cara que fez Serginho ter certeza de que “se fizesse alguma coisa ele iria me bater muito”. Ao mesmo tempo, uma leitura literal da narrativa de Serginho, ou seja, uma leitura que veja o movimento da história como simples representação ou evidencia de tais relações de poder, possivelmente está deixando de fora uma série de nuances que fazem parte do jogo de sedução e das próprias estratégias das narrativas pornográficas. Sobre essa questão, Paasonen aponta:

Embora as hierarquias sociais sejam sem dúvidas encenadas nas narrativas pornográficas com grande veemência através da encenação de diversos estereótipos, uma grande parcela de nuance, diversidade e complexidade é eliminada ao tomarmos essas relações hierárquicas de poder como resultado final da análise [...] Isso não quer dizer que não exista espaço para críticas às imagens do pornográfico. Meu argumento é o de que as análises críticas da pornografia se beneficiariam ao considerar as relações de controle enquanto atreladas às categorias sociais, e não enquanto expressões literais, espelhos ou símbolos das relações sociais de poder (e como abuso, daí), mas, ao invés disso, enquanto centrais nas dinâmicas do pornô – o que é uma perspectiva um pouco diferente (PAASONEN, 2011, p. 156)⁸².

Assim, dinâmicas que envolvem a incorporação de diferenças (dadas a ver na superfície dos corpos, dos gestos, dos diálogos e da moldura narrativa de uma forma geral) e relações de controle seguem as linhas forjadas das hierarquias sociais, mas “frequentemente como variações hiperbólicas espetaculares” (PAASONEN, 2011, p. 164)⁸³. São essas modalidades da encenação que interpretações literais falham em compreender.

Assim, a história narrada por Serginho, que em uma interpretação literal poderia ser entendida como um cenário de abuso – “antes que eu tivesse tido qualquer reação, ele me deu um cascudo,

⁸² “Although social hierarchies are undoubtedly displayed in porn scenarios with gusto through the display of various stereotypes, a great deal of nuance, diversity, and complexity is done away with when positioning hierarchical relations of power as the outcome of analysis. (...) This is not to say that there would not be space for critique in the imageries of porn. I argue that critical analyses of pornography would benefit from considering relations of control as tied to social categories, not literally as expressions, mirrors, or symbols of social relations of power (and as abuse thereof) but as central to the dynamics of porn, for this is a somewhat different issue”.

⁸³ “[...] often as spectacular, hyperbolic variations”.

tapou minha boca (...) e foi aos poucos me rasgando” – é na verdade parte e parcela do jogo de sedução que o personagem estabelece com Angelo. Um olhar para os outros elementos da *mise en scène* nos ajuda a perceber as ambiguidades da sequência.

Em primeiro lugar, temos o gestual e a expressividade dos personagens. Para além do fato de a história estar sendo narrada ao mesmo tempo em que Serginho massageia e assopra as costas de Angelo, há uma série de outros movimentos sutis que a simples descrição da cena falha em dar conta de transmitir. Em resumo, ao narrar a história, Serginho estabelece uma relação de olhar com Angelo que hora se firma olho a olho, ora passeia pelo corpo do personagem a sua frente. Ele conta a história com diversas pausas, performaticamente construindo a tensão da narrativa, ao mesmo tempo em que esboça a todo o tempo um meio sorriso, sedutor.

Angelo, por sua vez, ouve tudo atento, também corporalmente indicando estar ciente do jogo de sedução em desenvolvimento. Quando Serginho diz que o “cara mais velho” do colégio interno começou a lhe alisar pelas costas, em movimento similar aquele em que ele estabelece com Angelo, este se vira. Nesse momento, se inicia a trilha sonora que vai acompanhar todo o resto da narrativa contada e da sequência em si. O caráter romântico da música também adiciona uma nova camada, além daquele referente à gestualidade dos personagens, que posiciona a história de Serginho em um terreno instável e longe de sua evidência como testemunho literal.

A construção da cena até aqui aponta para a fricção de diferentes estratégias, todas atreladas a um convite da ordem do sensorial e do corporal. A história narrada por Serginho e a localização da sequência com relação a toda a estrutura do filme fazem ecos à economia do pornográfico. Ao mesmo tempo, a música e os enquadramentos emolduram a cena também a partir de um imaginário romântico-melodramático. Afinal, a trilha sonora melodiosa (o *melos* do drama) embala o melodrama desde sua formação teatral no século XIX, e atua na medida em que reforça “a expressão das emoções, sua intensidade” e assim afeta o espectador, “legitimando um estado de fé consentida na ‘voz muda do coração’” (XAVIER, 2003, p. 94).

Além da música, a arquitetura dos enquadramentos também remete a um imaginário melodramático atrelado ao par amoroso. Enquanto Serginho narra sua história, o enquadramento se altera entre close-ups no rosto dos dois personagens, que se encaram frontalmente. Quando perto do fim do relato de Serginho, a câmera se posiciona em um plano médio conjunto que enquadra os dois personagens, um de frente para o outro, tal qual o par romântico de um folhetim televisivo. Serginho posiciona suas mãos no peito de Angelo. O enquadramento vai, então, se aproximando dos corpos até se posicionar em uma escala que emoldura apenas os seus rostos. Ao mesmo tempo, Serginho termina seu relato e avança em Angelo, dando-lhe um beijo. Em seguida, Angelo o segura e o afasta. Os dois se encaram. Por poucos segundos, o que irá acontecer a seguir fica em

suspensão. Afinal, Angelo é construído ao longo do filme, conforme já comentamos, como o típico “machão” da pornochanchada, conquistador, hiperviril e rodeado de mulheres. A interrupção do beijo brinca com a expectativa de uma possível resposta violenta por parte do personagem. Após o breve momento em que os dois se encaram, no entanto, Angelo retribui o beijo com intensidade dobrada.

Sobre a questão do par amoroso, elemento importante no repertório temático do melodrama, evocada pela sequência a partir da trilha sonora romântica e da arquitetura dos enquadramentos, Mariana Baltar (2019) aponta:

O cenário amoroso parece realmente perfeito para dar vazão aos procedimentos de uma encenação melodramática, pois, ao mesmo tempo, mobiliza um universo emocional através do tema da paixão, possibilita a construção de uma estrutura temática em torno da moral e da vida privada (afinal, estamos acompanhando o desenvolvimento de um casal e com isso os embriões da formação familiar) [...] A encenação do amor corporificado nas desventuras de um par amoroso – afinal, não é o sentimento como bem abstrato, mas o amor na superfície de uma ação – faz suspirar, desejar e invejar [...] (BALTAR, 2019, p. 123).

No caso da sequência de *Giselle*, esse repertório é embalado junto a uma fricção ao universo do pornográfico, o que estabelece certos deslizamentos com relação à tradição melodramática. O fato de o par amoroso que é centro da ação ser composto por dois personagens masculinos também faz parte desses tensionamentos a partir da matriz melodramática. Ou seja, ao acionar um repertório que tradicionalmente se refere a uma “moral da vida privada” atrelada à família nuclear, mas para enquadrar um par amoroso homoafetivo, *Giselle* brinca com as convenções do gênero ao mesmo tempo em que estabelece um convite à fruição.

A posição da câmera enquadra o casal como um par amoroso, cuja ação se passa em um ambiente doméstico, à luz do dia. Enquanto narra sua história com tinturas sadomasoquistas, Serginho é acompanhado pela trilha sonora melodiosa. Esses elementos, a princípio atrelados a universos genéricos diversos (o melodrama, a pornografia), aqui se mobilizam *ao mesmo tempo* em um jogo irônico e em um convite ao engajamento corporal.

O intenso beijo continua e Serginho vai aos poucos se abaixando diante de Angelo. A música, cada vez com presença mais acentuada, nesse momento toma conta da banda sonora por completo. Posicionado de joelhos e pronto para abrir a braguilha de Angelo, Serginho olha para ele, de baixo para cima, e abre um largo sorriso.

Ambos são interrompidos por Giselle, que sem avisar adentra o ambiente e exclama, aos risos: “Serginho! Pô, cara, eu nunca pensei...”. Cabisbaixo, já sem o sorriso no rosto de outrora, Serginho ameaça deixar o cômodo. Angelo, no entanto, em um gesto ríspido, segura em seu braço, o incentivando a ficar. Ele aproxima o corpo de Serginho do seu, e o abraça. Os dois abrem um sorriso, enquanto olham para Giselle. Esta, por sua vez, ainda às gargalhadas, rapidamente tira sua roupa e se junta aos dois. O trio, então, se beija e acaricia uns aos outros, intensamente.

Figura 19 – No primeiro quadro, Giselle (Alba Valeria) se surpreende com a coreografia sexual de Serginho e Angelo; no segundo e terceiro, Angelo segura o braço de Serginho e o incentiva a ficar; no quarto quadro, Giselle tira a roupa e se junta ao casal.



Fonte: *Giselle* (Victor di Mello, 1980).

A participação de Giselle na coreografia sexual adiciona um novo elemento que, junto de toda a gestualidade, música e enquadramentos, posiciona a sequência em terreno instável e embarça a fixidez das posições de controle e dominação, atividade e passividade.

Por um lado temos a oposição Serginho, o jovem frágil da cidade, e Angelo, o trabalhador machão. Certamente, conforme comentamos, essa tipificação óbvia é parte e parcela das dinâmicas da sequência, mas não se dá sem uma boa dose de ambiguidade. A história de dominação e controle narrada por Serginho faz ecos à moldura em que os dois personagens se encontram, onde, nesse caso, Serginho seria aquele localizado na posição passiva e submissa, enquanto a Angelo caberia o papel dominador e ativo. Essa moldura está dada na dinâmica entre os dois, mas não se encerra por aí, nem delimita os personagens a um ponto de fixidez. A ternura do gesto de Angelo, que abraça Serginho e o incentiva a levantar a cabeça e abrir o sorriso, por exemplo, adiciona nova camada à sua figura de “machão dominador”. Sobre a construção dessa sequência, Carlo Mossy comenta⁸⁴:

Eu avisei pro Victor di Mello, e o diretor de fotografia: Olha, segura a câmera porque eu vou dar um beijo de língua no garoto. O Ricardo Faria é gay, mas eu vou dar um beijo nele pra ele se assustar mesmo, porque eu quero a reação dele e o susto. Eu vou enfiar minha língua na goela dele. “Vai fazer isso?”, “Vou fazer”. E fiz. E foi aquele momento fantástico do olhar dele, não acreditando que eu tinha beijado ele com tanta volúpia, com tanta... Foi um beijo apaixonante. Eu soube na verdade fazer com que aquele beijo ficasse na história. Foi primeira tomada, não teve segunda. E depois aquele olhar dele, ingênuo, de garoto, garotinho, “garoto-garotinho” é lindo, não é?, o olhar, aquele olhar, trêmulo. Eu digo, pode mandar brasa, não se preocupe não. Ele abre a minha braguilha. E depois a Giselle que chega e faz parte do triângulo. E ele se afasta, e eu seguro ele. Não você é meu pô, e seguro ele com veemência. Garoto, você é meu. Pô, não tem essa de preconceito. Aqui a gente tá aberto a tudo. O sexo é vida realmente. Sexo aqui é liberdade total. Aí a Giselle entra na jogada, transforma-se num trio. Acho lindo, maravilhoso (...).

O “olhar trêmulo” descrito por Mossy faz parte dos elementos gestuais (as pausas, os sorrisos, os olhares) que a descrição da cena conforme fazemos aqui, falha em dar conta de alcançar. De forma similar, a risada de Giselle que a princípio embaraça, mas depois contagia os outros corpos em cena, também soma a esses elementos corporais que convidam ao engajamento do espectador. Como aponta Paasonen, “ao escrever sobre pornografia, muitas vezes as palavras parecem não dar conta de capturar o que nos captura: as descrições definem cenas e cenários, ao mesmo tempo que as traduzem em algo fixo e literal, conhecido e certo” (PAASONEN, 2011, p. 200)⁸⁵.

⁸⁴ Trecho retirado da entrevista de Andrea Ormond a Carlo Mossy, disponível em: http://estranhoencontro.blogspot.com/2005/11/biografia-entrevista-carlo-mossy_10.html

⁸⁵ “[...] when writing about porn, words often seem to fail to grasp what grabs: descriptions pin down scenarios and scenes while also translating them into something literal and fixed, knowable and certain”.

No entanto, acreditamos que o esforço de ao menos tentar descrever o que foge às palavras é válido. Afinal, apenas compreendendo o apelo corporal e sensual desse cinema, apelo exemplificado pela nota sobre a sessão especial de *Giselle*, é que poderemos estabelecer um exercício de análise atento para o que esses filmes tem de contraditório e ambivalente. E para dar conta dos convites ao engajamento corporal de Giselle e das pornochanchadas, precisamos estar atentos para a materialidade dos filmes. Isso inclui a tipificação de personagens-estereótipos, como aquele do machão, mas também as modalidades de ritmo, gestualidade, enquadramento, movimento, etc. Só assim, no corpo a corpo com os filmes, é que uma análise mais generosa e atenta às instabilidades desse cinema se faz possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaria de começar essas últimas considerações voltando por um momento para as primeiras inquietações que desembocaram nesta pesquisa. O início de tudo se deu no encontro com os filmes. Enquanto descobria títulos do cinema erótico brasileiro dos anos 1970 e 1980, ao mesmo tempo me deparei com escritos sobre a pornochanchada que pareciam não dar conta das ambiguidades que aquelas fitas promoviam ali, no meu corpo a corpo com elas. Daí a primeira percepção que me levou a alguns questionamentos: os trabalhos acadêmicos sobre a pornochanchada falavam do gênero em um sentido fixo, e muitas vezes pareciam apontar para pressupostos ideológicos totalizantes. São filmes conservadores e machistas que não fazem outra coisa que não manter o status quo. Desde esses primeiros pensamentos eu já sabia que não cabia a mim negar essas perspectivas, ou invalidá-las. Talvez a pornochanchada seja mesmo conservadora, machista e mantenha o status quo? Mas seria, também, algo mais?

A variedade e a diversidade dos filmes que eu encontrava no percurso só aumentava meu desejo de pensar esse cinema popular e massivo para além de interpretações e sentidos únicos, fixos e certos. Como falar “a pornochanchada é isso ou é aquilo” quando tão numerosa quantidade de filmes se agrupam dentro desse guarda-chuva genérico? Talvez fosse até mais interessante, como aponta Luiz P. Gomes (2012), pensar em “pornochanchadas”, porque de fato elas foram muitas e muito diferentes.

Em resumo, os trabalhos sobre o tema pareciam pouco preocupados com a singularidade de seus títulos, muitas vezes promovendo conclusões amplas e imbuindo de sentidos únicos todo um guarda-chuva genérico, ou então se concentravam apenas nas dinâmicas econômicas que possibilitaram a ascensão e a manutenção do gênero. É a partir dessas percepções que surge o desejo de estabelecer uma pesquisa que se dê partir da análise filmica.

Procurei, dessa forma, ao longo desses três capítulos, promover exercícios analíticos parciais, localizados, não com o objetivo de dar um veredito único para toda a produção da pornochanchada dos anos 1980, mas sim para entender como essa produção se arquiteta em uma lógica ambivalente. E essa ambivalência, espero ter sido feliz em demonstrar ao longo do trabalho, só é possível de ser abraçada se encararmos os filmes para além de sua narrativa, de seu enredo. Olhar para o corpo do filme, para a *mise en scène*, se mostrou produtivo na medida em que só assim pudemos perceber as camadas e as tensões que uma perspectiva atenta apenas à narrativa ou à construção de personagens ou às representações talvez não desse conta de presentificar.

Foi em busca de construir esse terreno que iniciamos o trabalho com os gemidos de Doralice/Talulah: no plano narrativo, o gemido da personagem é falso, performado, e ao mesmo tempo as variadas dimensões da encenação de *A Mulher que Inventou o Amor* dão conta de conceder a esse gemido um status de prazer involuntário, verdadeiro porque mobilizador de sensações. O falso e o verdadeiro se borram assim como se borram Doralice, Talulah, virgem sonhadora, prostituta, espectadora de telenovela e mulher melodramática monstruosa. Também a partir do gemido se borra a posição das masculinidades, quando o galã da telenovela, tal qual a personagem central, geme e geme e geme e o filme embala ele próprio em seu gemido e embala a nós que, movidos pelos movimentos de proximidade e distanciamento da câmera, nos engajamos visceralmente com a coreografia sexual performada.

Assim, se o primeiro capítulo procurou estabelecer uma análise atenta para a *mise en scène* e suas estratégias de engajamento, essa empreitada continuou nos capítulos seguintes. Com *Os Imorais*, vimos não apenas uma história de amor com final trágico, mas uma história de amor com final trágico emoldurada por estratégias associadas a uma imaginação melodramática. O tensionamento da masculinidade hegemônica é efetivo porque acontece a partir de estratégias de engajamento sentimental, ou seja, convidando ao compartilhamento emocional e à comoção.

Nesse sentido, a busca por lugares de ambivalência nesse cinema, que desde o começo se estabeleceu como de grande importância para essa pesquisa, ganha contornos na tessitura dos filmes quando olhamos para os exemplos associados ao “machão conquistador” da pornochanchada, personificação de uma masculinidade hegemônica. No caso dos exemplos dos atores e produtores que construíram suas imagens a partir desse ideal de virilidade, desde o início da pesquisa não haviam dúvidas de que essa masculinidade era não apenas presentificada nos filmes, mas também celebrada por eles. O que as análises aqui estabelecidas mostram é que mesmo em torno dessa figura há lugares de ambiguidade, lugares esses que podem ser percebidos a partir de olhares mais atentos para além do plano do enredo. Assim, procuramos ler esses filmes a partir de uma perspectiva atenta às alusões que eles estabelecem, ao excesso e ao camp que nos permitiu perceber a tensão entre a celebração e a paródia do machão associado às personas principalmente de Jece Valadão, David Cardoso e Carlo Mossy.

Para dar conta dessas análises, os conceitos de excesso e de ressonância carnal foram de grande centralidade para este trabalho. A ideia de ressonância carnal proposta por Susanna Paasonen (2011) tenta apontar para determinadas dinâmicas envolvendo o encontro com as imagens audiovisuais, encontros esses que podem reverberar de diferentes maneiras e a partir de diferentes elementos. Um olhar, um gesto, um movimento de câmera, uma música, um aproximar ou um

distanciar. Pensar em ressonância carnal é abraçar a possibilidade da surpresa e nesse sentido é um conceito de grande utilidade para construir um pensamento alternativo sobre a pornochanchada, diferente daquele que vê o gênero dentro de sentidos fixos.

Já a noção de excesso aponta para uma estratégia articuladora da encenação nesse cinema espetacular. Falar em excesso como estratégia de *mise em scène* é também perceber os encontros e as dinâmicas afetivas promovidas pelas imagens e sons, visto que é em sua repetição reiterativa que a economia do excesso *convida* a um engajamento corporal.

Esse mesmo excesso estratégico muitas vezes é apontado por determinados agentes como elemento empobrecedor de um cinema dito comercial, “de gênero” ou espetacular. Nesse sentido, o gesto desse trabalho de articular as modulações do excesso junto a estratégias de um anti-ilusionismo alusivo aponta para a circularidade de um cinema que é do espetáculo, que é do engajamento corporal, e que é também, e por que não, do debate político e da reflexividade.

Importante ressaltar, no entanto, que apontar as ambiguidades desse cinema, estabelecer um exercício crítico a partir dos exemplos selecionados, não significou para essa pesquisa dar um passo de distanciamento. Ao contrário, o ímpeto analítico aparecia, assim como os primeiros questionamentos que comentamos acima, a partir do corpo a corpo com os filmes, a partir de meu próprio envolvimento com as imagens e sons desse cinema popular, a partir de um engajamento que aqui encarei como estratégia metodológica. Ao longo da pesquisa, me deparar com relatos de sessões de cinema do período, narrando a euforia coletiva diante de filmes como *Giselle*, fez com que minhas energias fossem recarregadas. A pequena nota “Giselle escandaliza até o terceiro sexo”, com a qual iniciei a última sessão do Capítulo 3, particularmente caiu em meu colo como uma ponte afetiva importante. Eu aqui, em 2019, movido pelo encontro sexual entre Serginho e Angelo, exibo a sequência para a turma da disciplina que ministrei. As respostas são corporais, é possível sentir! Do riso às expressões de surpresa, dos olhares concentrados aos comentários sussurrados no ouvido dos colegas. E lá, em 1980, o corpo em estado de engajamento e suas respostas diante da tela de cinema são a tônica das descrições que faz o autor anônimo no *Jornal do Brasil* sobre uma sessão exclusiva para “o terceiro sexo”.

Esse texto, inclusive, nos permite questionar a fixidez de um daqueles pressupostos sobre a pornochanchada que fazem parte dos escritos sobre o gênero: são filmes exclusivamente direcionados ao público masculino e heterossexual. Certamente, seria de uma grande ingenuidade negar essa afirmação. Mas mais uma vez recorro às possibilidades de surpresa, incerteza e instabilidade.

Em uma página inteira de uma edição do jornal independente *Lampião da Esquina*, temos o anúncio de *Nos Embalos de Ipanema* (1979), então em cartaz nos cinemas. Diferente do pôster que circulava em outros meios, este impresso no *Lampião* contava com uma frase que claramente intencionava chamar aos cinemas os leitores daquele jornal: “um filme para entendidos⁸⁶”. Em edição anterior, uma entrevista com Antonio Calmon⁸⁷, diretor do filme, dá especial atenção aos seus personagens homossexuais. O entrevistador pergunta: “seria *Os Embalos* o primeiro filme guei brasileiro?”. Assim como a frase que estampa o título da entrevista – “Ao contrário dos outros cineastas, ele não teme o seu lado guei” –, são claramente estratégias de uma agenda que está preocupada em atrair também o público masculino homossexual.

Não estou procurando, com essas observações finais, chegar a nenhuma conclusão precipitada, mas si apontar caminhos possíveis de pesquisa sobre a pornochanchada que parta da incerteza, deixando de lado os pressupostos que enquadram o gênero dentro de sentidos ideológicos únicos. Se há uma conclusão a que posso chegar, após todo o processo que gerou este trabalho de dissertação, é a de que muito pode ser ganho se encararmos os produtos da cultura massiva levando em consideração o que eles tem de ambivalente.

É sobre essa ambivalência da pornochanchada, inclusive, que se refere o título do filme de Fernanda Pessoa, um exemplo do cinema brasileiro contemporâneo a voltar esforços para o gênero do cinema erótico: *Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava* (2017).

Exibimos o longa-metragem na primeira aula do já mencionado curso que fez parte do processo dessa pesquisa. Apresentar o objeto da pornochanchada a partir de um gesto recente sobre ele parecia ser um movimento interessante. A discussão em sala começou pelo jogo do título, com o *não* posto entre parênteses, criando assim uma ambiguidade de sentido estratégica. Afinal, essas histórias – que no caso do filme de Fernanda Pessoa se refere às questões do Brasil durante os anos de chumbo do regime militar – são ou não contadas por esse cinema? Os temas de complexidade política também fazem parte da pauta desses filmes que encheram as salas de cinema de rua nos anos 1970 e 1980?

No caso do filme referido, essa ambivalência é trazida para o corpo de seu projeto estético, na medida em que ele cria novas conexões, proximidades e distanciamentos dentre filmes de épocas diferentes, a partir da montagem. Assim, é a partir de um olhar contemporâneo que novas

⁸⁶ Entendido é uma identidade homossexual que se popularizou no Brasil a partir pelo menos do final dos anos 1960, e dividia espaço com a bicha e o bofe como configuração identitária reconhecida. Diferente dos últimos, no entanto, o entendido, também conhecido simplesmente como homossexual em uma popularização do termo científico, transitava com maior fluidez entre os papéis de ativo e passivo e pelo menos em um primeiro momento tinha ligação mais direta com as camadas média e alta urbana (LACERDA, 2015).

⁸⁷ Entrevista: NOS EMBALOS DE CALMON. *Lampião da Esquina*, EXTRA 1, p. 17, 1979.

possibilidades de encarar essas obras do passado emergem, junto a uma articulação que é da ordem material, do corpo do filme.

Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava me parece uma menção importante para encerrar um trabalho como este que procurou, no fim das contas, a partir de um olhar de hoje, atravessado por diferentes autores, encarar esses filmes do passado procurando dar a eles novas possibilidades de sentido – parciais, localizados e instáveis.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Nuno César de. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Unicamp, 2006.

ARAGÃO, Rafael. **O homem é desse mundo: para entender a masculinidade como um processo histórico**. In. COLLING, L. THÜRLER, D. Estudos e políticas do CUS. Salvador: EDUFBA, 2013.

AVELLAR, José Carlos. **A teoria da relatividade**. In. BERNADET, J.C.; AVELLAR, J.C.; MONTEIRO, R. Anos 70: Cinema. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

BALTAR, Mariana. **Metáforas à flor da pele – Os excessivos símbolos que antecipam nossa comoção**. Contracampo – Revista de Cine,a, v. 71, 2008.

BALTAR, Mariana. **Moldura narrativa como (re)designação moral e política na pornografia comercial: um exercício de análise para o papel das feminilidades em Sexo dos Anormais**. Florianópolis: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 2017.

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa – diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. Tese de Doutorado – Universidade Federal Fluminense. Curso de Pós-Graduação em Comunicação, 2007.

BALTAR, Mariana. **Evidência invisível – BlowJob, vanguarda, documentário e pornografia**. Revista Famecos, v. 18, n. 2, pp. 469-489, 2011.

BALTAR, Mariana. **Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão**. In. Revista Significação, ano 39, no 38, 2012.

BEASLEY, Chris. **Gender & Sexuality. Critical Theories, Critical Thinkers**. London: SAGE Publications, 2005.

BERTOLLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel E. P. (org.). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

BORGES, W; ENNE, A. L. **Sensacionalismo e modernidade: como uma relação intrinsecamente ambígua se transformou em estratégia de distinção cultural?** Rumores, v. 1, 2007.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess**. Yale University Press, 1995.

BROWN, Jeffrey A. **'Putting on the Ritz': masculinity and the young Gary Cooper**. In. Screen, vol. 36, Issue 3, 1995.

BUTLER, Judith. **Problemas de gêneros: feminismos e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMINHA, Marina. **O corpo juvenil televisivo: diálogos entre televisão, consumo e juventude nas ondas de Armação Ilimitada e TV Pirata**. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense, 2012.

CANNITO, Newton. **A pornochanchada: blockbusters nacionais dos anos 1970**. In: Sinopse, Revista de Cinema. São Paulo, CINUSP, n. 4, ano II, 2000.

CARROLL, Noël. **The future of allusion: Hollywood in the seventies (and beyond)**. In. October, v. 20, 1982.

COHAM, Steven. **Masquerading as the American Male in the Fifties: Picnic, William Holden and the Spectacle of Masculinity in Hollywood Film**. In. PENLEY, C.; WILLIS, S. Male Trouble. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1993.

CONNELL, Raewyn. **The Men and the Boys**. Sydney: Allen & Unwin, 2000.

CONNELL, Raewyn; MESSERSCHMIDT, James. **Masculinidade hegemônica: repensando o conceito**. In. Estudos feministas, 2013.

CREED, Barbara. **From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism**. In. *Screen*, vol. 28, Issue 2, 1987.

DYER, Richard. **Don't look now: the instabilities of the male pin-up**. In. DYER, Richard. *Only Entertainment*. London and New York: Routledge, 2002.

DYER, Richard. **The Culture of Queers**. London and New York: Routledge, 2005.

ELSAESSER, Thomas. **Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama**. In. Landy, Marcia. *Imitations of Life: a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

ELSAESSER, Thomas. HGENER, Malte. **Film Theory: an introduction through the senses**. New York and London: Routledge Taylor and Francis Group, 2010.

ENNE, Ana Lucia S. Enne. **O sensacionalismo como processo cultural**. *ECO (UFRJ)*, v. 10, 2007.

FARMER, Brett. **Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships**. Durham and London: Duke University Press, 2000.

FREIRE, Rafael de Luna. **Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)**. Tese doutorado. Universidade Federal Fluminense, 2011.

FREIRE, Rafael de Luna. **A ideia de gênero no cinema brasileiro: a chanchada e a pornochanchada**. *Estudos de cinema e audiovisual Socine*, v. 10. São Paulo: Socine, 2010.

FREIRE, Rafael de Luna. **Jece Valadão, the “charming crook”: a star image between tradition and modernity**. In. BERGFELDER, Tim; SHAW, Lisa; VIEIRA, João Luiz. (org.). *Stars and Stardom in Brazilian Cinema*. Oxford: Berghahn, 2017.

FREEMAN, Elizabeth. **Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories**. Durham: Duke University Press, 2010.

FREITAS, Marcel de Almeida. **Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro**. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 10, 2004.

GIFFIN, Karen. **A inserção dos homens nos estudos de gênero: contribuições de um sujeito histórico**. In. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 10, n. 1 Rio de Janeiro, 2005.

GOMES, Luiz P. **A construção de um profeta: a prática discursiva enquanto distinção de autoria no gênero da pornochanchada**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2012.

GUUNING, Tom. **The Cinema of Attraction[s]: Early Film, its Spectator and the Avant-Gard**. In. STRAUVEN, W. *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado. A Sociedade da Novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2007.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism and consumer society**. In. FOSTER, Hal. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend: Bay Press, 1987.

KALIL, *et al.* **Espaço urbano, fluxos e direitos: percursos no Elevado João Goulart (Minhocão)**. In. ALABASTRO. São Paulo, v. 1, n. 9, 2017.

KATZ, Jonathan Ned. **A Invenção da Heterossexualidade**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

LACERDA JR., Luiz Francisco. **Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além**. Tese de doutorado – Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

LEME, Caroline Gomes. **Podemos falar sobre isso agora? – A ditadura sob as lentes do cinema brasileiro dos anos 1980**. In. Revista eletrônica literatura e autoritarismo – Dossiê, 2012.

LYRA, Jorge; MEDRADO, Benedito. **Por uma matriz feminista de gênero para os estudos sobre homens e masculinidades**. In. Estudos Feministas. Florianópolis, v. 16, n. 3, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MELO, Luíz Alberto Rocha. **A Boca e o Beco**. In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (org.). Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009.

MITTELL, Jason. **Genre and Television: from cop show to cartoons in American culture**. New York: Routledge, 2004.

MORA, Sergio de La. **Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film**. Austin: University of Texas Press, 2006.

NEALE, Steve. **Action-adventure as Hollywood genre**. In. TASKER, Yvonne. Action and Adventure Cinema. London and New York: Routledge, 2005.

NEALE, Steve. **Masculinity As Spectacle: Reflections on Men and Mainstream cinema**. Screen, vol. 24, Issue 6, 1983.

NEALE, Steve. **Melodrama and tears**. In. Screen, v. 27, n. 6, 1986.

NOLASCO, Sócrates. **A Desconstrução do Masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **Discursos sobre a Masculinidade**. In. Revista Estudos Feministas, v. 6, n.1, 1998.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A Construção Social da Masculinidade**. Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **Em defesa do melodrama**. In. GUIMARÃES, Pedro Maciel; STARLING CARLOS, Cássio (org.). *Douglas Sirk: O Príncipe do Melodrama*. São Paulo: Cetro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012.

ORMOND, Andrea. **Ensaio de Cinema Brasileiro: os anos 1980 e 1990**. São José dos Pinhais, Editora Estronho, 2017.

ORMOND, Andrea. **Ensaio do Cinema Brasileiro: dos filmes mudos à pornochanchada**. São José dos Pinhais, Editora Estronho, 2016.

OROZ, Silvia. **Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PAASONEN, Susanna. **Carnal Resonance. Affect and online pornography**. Cambridge and London: The MIT Press, 2011.

PUCCI JR., Renato Luiz. **Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-80**. São Paulo: Annablume, 2004.

RUBIN, Gayle. **The Traffic in Women: Notes on the “political economy” of Sex**. In. REITER, Rayna R. *Toward an Anthropology of Women*. New York and London: Monthly Review Press, 1975.

SALES FILHO, Valter Vicente. **Pornochanchada: doce sabor da transgressão**. In. *Comunicação e Educação*, v. 3, 1995.

SELIGMAN, F. **Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro**. *Sessões do Imaginário*, n. 9, 2003.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** In. Educação & Realidade. Porto Alegre, v. 20, n. 2, 1995.

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

SIMÕES, Inimá. **Sexo à brasileira.** In. ALCEU, vol. 8, n. 15, 2007.

SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.** In. CHERNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SONTAG, Susan. **Notas sobre o camp** (1964). Disponível em: <<https://medium.com/musicais-utopias-queer-no-audiovisual/notas-sobre-o-camp-de-susan-sontag-1964-5b04e27378b1>>.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido. Literatura e cinema de desmistificação.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papirus, 2003.

TASKER, Yvonne. **Spectacular Bodies: gender, genre and the action cinema.** London and New York: Routledge, 2002.

THOMPSON, Kristen. **The concept of cinematic excess.** In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Org.). Film theory and criticism. New York: Oxford University Press, 2004.

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

WILLIAMS, Linda. **Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.** Film Quarterly, vol. 44, n. 4, pp. 2-13, 1991.

WILLIAMS, Linda. **Hard Core: power, pleasure and the frenzy of the visible.** Berkeley: University of California Press, 1989.

XAVIER, Ismail. **Melodrama ou a sedução da moral negociada**. In. XAVIER, Ismail. O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. **Os excessos, a dupla moldura e a ironia do mestre do melodrama**. In. GUIMARÃES, Pedro Maciel; STARLING CARLOS, Cássio (org.). Douglas Sirk: O Príncipe do Melodrama. São Paulo: Cetro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012.

FILMOGRAFIA

Casablanca, Michael Curtiz, Estados Unidos, 1942.

Gilda, Charles Vidor, Estados Unidos, 1946.

007 Contra Goldfinger, Guy Hamilton, Estados Unidos, 1964.

Laranja Mecânica, Stanley Kubrick, Estados Unidos, 1971.

Toda Nudez Será Castigada, Arnaldo Jabor, Brasil, 1972.

Amadas e Violentadas, Jean Garrett, Brasil, 1976.

O Império dos Sentidos, Nagisa Ôshima, Japão, 1976.

Luz, Cama, Ação, Cláudio MacDowell, Brasil, 1976.

Star Wars, George Lucas, Estados Unidos, 1977.

19 Mulheres para 1 Homem, David Cardoso, Brasil, 1977.

Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia, Héctor Babenco, Brasil, 1977.

Contos Eróticos, Eduardo Escorel, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Palmari e Roberto Santos, Brasil, 1977.

As 1001 Posições do Amor, Carlo Mossy, Brasil, 1978

Nos Embalos de Ipanema, Antônio Calmon, Brasil, 1978.

Calígula, Tinto Brass, Itália, 1979.

Mulher, Mulher, Jean Garrett, Brasil, 1979.

Os Imorais, Geraldo Vietri, Brasil, 1979.

Adultério por Amor, Geraldo Vietri, Brasil, 1979.

A Mulher que Inventou o Amor, Jean Garrett, Brasil, 1980.

Corpo Devasso, Alfredo Sternheim, Brasil, 1980.

Giselle, Victor Di Mello, Brasil, 1980.

Sexo, Sua Única Arma, Geraldo Vietri, Brasil, 1981.

Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida, Steven Spielberg, Estados Unidos, 1981.

Pornô!, David Cardoso, John Doo e Luiz Castellini, Brasil, 1981.

As Seis Mulheres de Adão, David Cardoso, Brasil, 1982.

Eu Te Amo, Arnaldo Jabor, Brasil, 1981.

A Noite das Taras 2, Cláudio Portioli e Ody Fraga, Brasil, 1982.

Luz del Fuego, David Neves, Brasil, 1982.

Rio Babilônia, Neville de Almeida, Brasil, 1982.

Espelho de Carne, Antonio Carlos Fontoura, Brasil, 1984.

Além da Paixão, Bruno Barreto, Brasil, 1986.

Cidade Oculta, Chico Botelho, Brasil, 1986.

Anjos da Noite, Wilson Barros, Brasil, 1987.

A Dama do Cine Shangai, Guilherme de Almeida Prado, Brasil, 1987.

Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava, Fernanda Pessoa, Brasil, 2017.