

Cinema de excessos: entre a pornochanchada e o *sexploitation*¹

Bruno de Sousa Araujo²
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP

Resumo

Esse artigo pretende aproximar os estudos sobre a pornochanchada brasileira dos estudos do gênero *sexploitation* por via do arcabouço teórico do excesso, a fim de distinguir entre similaridades e distinções que cabem a essa produção do cinema internacional e de seus similares nacionais. A princípio, buscou-se definir as disputas correntes nos estudos sobre o excesso cinematográfico. Em seguida, assumimos a pornochanchada e o *sexploitation* enquanto gêneros cinematográficos que descendem de uma mesma genealogia cultural popular e massiva. Tomando como exemplo alguns filmes de Jean Garrett e Ody Fraga, buscou-se evidenciar como os filmes produzidos na Boca do Lixo a partir da segunda metade dos anos 1970 se distanciaram do imaginário das comédias eróticas do início da década em detrimento de representações mais agudas acerca do sexo e da violência.

Palavras-chave: excesso; pornochanchada; *sexploitation*; cinema brasileiro; cinema de gênero.

Uma categoria transbordante: o excesso no cinema

Em *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*, Linda Williams traça um panorama sobre os gêneros cinematográficos correspondentes ao que ela chama de gêneros do corpo: “Pornografia e filmes de horror são dois dos sistemas de excesso. Pornografia é o que possui menor valor cultural, o horror grotesco é o segundo menor.”³ (WILLIAMS, 1991, p. 3) Além desses, a autora ainda aponta o melodrama como o mais abrangente dos três gêneros, dando margem para mais especulações acerca dos sistemas de excesso. “Afinal, o que é um filme sem o voyeurismo?”, questiona Linda Williams em seu seminal artigo (p. 6). À época, a autora questionava os termos ligados às perversões sexuais que eram usados para delimitar tipos de espectralidade, a saber: voyeurismo, masoquismo

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do curso de Mídias do Instituto de Artes da Unicamp, e-mail: baraujodsa@gmail.com.

³ “Pornography and horror films are two such systems of excess. Pornography is the lowest in cultural esteem, gross-out horror is next to lowest.”

e sadismo. Na ocasião, a autora fazia uma análise sobre os chamados "*body genres*", ou gêneros do corpo. O que esses gêneros têm em comum é uma exacerbada evidenciação dos corpos femininos atrelada a formas de engajamento corpóreo que promovam ressonâncias carnavais em seus espectadores, através do choro e das lágrimas, no caso do melodrama, da euforia, dos espasmos e do grito, no horror, e da excitação corpórea causada pela pornografia. Assim, Williams sugere novas formas de abordagem dos estudos de espectadorialidade que levassem em conta uma maior fluidez das identidades de gênero e sexualidade e suas respectivas recepções de determinados gêneros filmicos.

Sobretudo após a década de 1960 e nas duas décadas seguintes, os gêneros do corpo ganharam elevada proeminência com a ascensão dos estudos teóricos sobre o melodrama doméstico da década de 1950, um perceptível aumento da produção do cinema de horror e o nascimento e cristalização da indústria pornográfica. Tal produção de cinema de gênero, e principalmente dos gêneros do corpo (aqui poderíamos incluir os musicais e certo tipo de comédias de costumes), historicamente lidaram diretamente com as estruturas de fantasia, anseios e angustias sociais de suas épocas.

Em síntese, Williams, ancorada no conceito de “fantasia original” cunhado por Freud, sugere que os prazeres perversos ligados a esses gêneros podem ser esquematizados da seguinte maneira: a pornografia e seu intuito de dar prazer ao espectador masculino seria considerada sádica; filmes de horror, voltados para adolescentes em processo de formação da própria sexualidade seriam sadomasoquistas; e os filmes de mulheres (melodrama), presumidamente voltados para audiências femininas, masoquistas. (Ibid. p, 7) Entretanto, se levarmos em consideração os deslizamentos causados pela falta de rigidez nas identidades das audiências, essa leitura sisuda pode ser subvertida, a fim de se estabelecer leituras que tomem esses filmes como fonte de deleite para outros públicos que não os seus alvos.

Explicando as origens do termo “gêneros do corpo” a partir das leituras de Linda Williams e Carol Clover (para quem, a priori, o termo se referia apenas à pornografia e ao horror, sendo posteriormente alongado para abarcar as construções reiterativas e espetacularizadas do melodrama por Williams), Mariana Baltar aponta que a cristalização de uma cultura visual desde o século XIX e ao decorrer do século XX culmina na consolidação do cinema como tecnologia moderna e na associação entre “visualidade/visibilidade (dar a ver a realidade do mundo)” e a “experiência maquínica”, instaurando cada vez mais “a necessidade de ver a realidade do outro (sujeito e mundo)”

(BALTAR, 2012, p. 128). Dessa forma, fica evidente que a visualidade espetacular e reiterativa é um dos tropos fundamentais para a retórica do excesso. Sobretudo o enfoque da visualidade/visibilidade do corpo dada pelas “máquinas do visível”, para usar os termos de Baltar, confrontando o fascínio, o maravilhamento e a vontade de saber que o corpo e essas, até então novas, tecnologias do visível despertam.

Baltar segue argumentando que as práticas desenvolvidas pelos gêneros do corpo, a noção de fluir e fruir diante da narrativa, são fundamentais para entendermos a forma de engajamento e consumo de um público cuja subjetividade foi forjada com essas novas práticas visuais da modernidade: “É central, nesse contexto, a dimensão espetacular para alimentar os desejos de circulação e consumo do sujeito moderno” (BALTAR, 2012, p. 129). Assim, dentro dessa lógica de atrações, os modos de excesso ou “procedimentos de simbolização exacerbada” fornecem uma moldura focal e um certo modo de olhar para o espetáculo explicitado na tela, “uma lógica que se alinha perfeitamente às transformações da modernidade e à construção de uma sociedade laica e de mercado.” (BALTAR, 2012, p. 131).

Ao comentar o uso do termo excesso por Linda Williams, Baltar ressalta que a autora trabalha com esse elemento por duas vias: como êxtase e espetáculo. As duas maneiras não são necessariamente dicotômicas, pelo contrário, podem ser amalgamadas quando se apresentam em filmes e produtos audiovisuais. Esses dois modos se encontram majoritariamente investidos no enfoque do corpo — sobretudo o corpo feminino, visto o cotejo dos estudos de Williams com os estudos de gênero — como “vetor espetacular e atrativo”. A ordem do espetáculo corresponderia à dimensão que o corpo adquire quando capturado no ato da emoção e da sensação, sendo imprescindível “mostrar o gozo, o medo, o choro, privilegiadamente através de uma forma expressiva intensamente associada às noções de proximidade e intimidade: o close-up”. (BALTAR, 2012, p. 137) A ordem do êxtase engloba o corpo como fonte de estímulo e excitação, como se cada um desses excessos compartilhasse uma qualidade de “convulsão incontrolável ou espasmática” do corpo “fora de si”. Os excessos nos gêneros do corpo são então marcados pelas reverberações carnis que a linguagem cinematográfica causa no espectador: pelos sons de prazer na pornografia, pelos gritos de medo no horror e pelos soluços no melodrama.

À vista disso, uma análise dos elementos excessivos em um filme ou gênero cinematográfico implica transpor uma maior autonomia para o espectador, rompendo

com a noção de que a espetatorialidade é uma atividade passiva, apostando-se numa recepção mais ativa e crítica de narrativas audiovisuais.

Em *‘Trashing’ the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style*, Jeffrey Sconce — contrapondo o paracinema excessivo aos contra-cinemas modernos que emergem na década de 1960 — argumenta que as possibilidades analíticas dadas ao espectador por vias do excesso paracinematográfico é uma questão política, que gira em torno das noções de contra-cinema perpetradas pela academia e das promovidas pela cultura fílmica de valorização do paracinema. Tal cultura, como sugere Bernadette Lyra, estaria atrelada à valorização de um cinema tido como menor pelos estudos acadêmicos, um cinema *trash, kitsch* e/ou *camp* (LYRA, 2009, p. 36), os tais “*badfilms*”, englobando subgêneros bastante diversos, como os “*mondo films*”, filmes de monstro japoneses, e as manifestações do *exploitation* no cinema, desde os *teenexploitation* até os filmes *softcore*. (SCONCE, 1995, p. 372) Lyra nos mostra que o termo paracinema emula a mesma noção de paraliteratura (uma literatura menor), e assim como nos estudos literários, o conceito passa a fazer sentido quando posto em contraste com os valores que as entidades legitimadoras “consideram centrais à constituição da cultura cinematográfica.” (LYRA, 2009, p. 35)

Para Sconce, “a cultura do paracinema celebra o excesso como um produto do desvio cultural e estético.”⁴ (1995, p. 392) Nesse caso, os espectadores forjados pela cultura fílmica paracinematográfica estão interessados em ler os filmes na contramão da valorização de um cinema tido como bem feito, uma vez que o excesso cinematográfico possibilita um distanciamento crítico e novas reapropriações narrativas.

A pornochanchada, um caso brasileiro

Em sua dissertação de mestrado intitulada *Masculinidades excessivas e ambivalentes na pornochanchada dos anos 1980*, Luciano Carneiro de Oliveira Júnior (2019) aponta alguns caminhos para pensarmos a pornochanchada enquanto uma linha de produção que descende das ramificações dos excessos dos gêneros do corpo. Segundo o autor, que se vale dos estudos de Peter Brooks sobre a economia dos excessos presente no melodrama, “o cinema popular massivo, herdeiro das matrizes do excesso, traduz em uma linguagem de fácil assimilação e com apelo ao universo sentimental, as mais

⁴ paracinematic culture celebrates excess as a product of cultural as well as aesthetic deviance.

complexas tramas da realidade. (OLIVEIRA JÚNIOR, p. 34) Comentando as práticas de engajamento empregadas pelo melodrama, o autor observa que “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”. (OLIVEIRA JÚNIOR, p. 50).

Vale ressaltar que essa economia do excesso deve ser pensada como uma maneira capaz de afetação sensorial e sentimental do espectador. Dessa forma, analisar os filmes da pornochanchada, a partir de uma dita estética dos excessos descendente dessa matriz cultural e massiva que evoca os estudos de Jesús Martín-Barbero (2003), implica novas formas de olhar para as ambivalências estéticas e políticas dessas obras que tinham um forte apelo popular e dialogavam diretamente com seu público alvo através dessa economia do excesso que marca o gênero.

Na maioria dos estudos sobre a pornochanchada, assim como de paracinemas de outras partes do mundo, o excesso é um elemento definitivo na análise das ambivalências políticas e estéticas do gênero. Meditando sobre a ideologia por trás do cinema da Boca, Nuno Cesar Abreu reconhece o papel pedagógico, via excesso, das pornochanchadas. Para o autor, esses filmes eróticos brasileiros operam por duas categorias discursivas: “o excesso (abundância) e a escassez (privação)”. Nesse sentido, as pornochanchadas oporiam esses dois polos a fim de mobilizar tanto as narrativas como a espetatorialidade. “Figurada no excesso, a satisfação do desejo (ou encontro do prazer) é uma condição da plateia e, de modo geral uma função dos filmes”. (ABREU, 2006, p. 154) O excesso como um marcador de sucesso, sobretudo o sexual; enquanto a escassez revelaria a falta ou a privação, caracterizando uma forma de exclusão. Esses filmes seriam então “(in)formados pelas oposições e contrastes entre machos e fêmeas, libertinagem e puritanismo, desejo e pureza, malícia e ingenuidade, violência e submissão, entre outros” (Ibid.).

A respeito do papel pedagógico sobre saber e poder que as pornochanchadas cumpriam, Abreu vai além ao propor que os espectadores desses filmes conseguiram absorver dessas obras informações acerca de suas próprias pulsões psicológicas, assim como diversões lúdicas ao se projetarem e identificarem-se enquanto seres eróticos. De alguma forma, precisaria haver algum ponto de intersecção entre o que era mostrado e o que o público vivenciava e procurava encontrar no cinema, uma vez que “como entretenimento de massa, os filmes precisariam mostrar, mesmo que através de um jogo de espelhos, alguma coisa das reais experiências e necessidades de seu público, trazer referências da sua realidade naquele momento”. (ABREU, 2006, 155)

Segundo Abreu, a pornochanchada deixa de ser um termo guarda-chuva para filmes produzidos na Boca do Lixo⁵, com orçamento enxuto, que utilizavam do humor similar ao das chanchadas dos anos 1950 e do erotismo inspirado pelo cinema italiano e passa a ser um gênero próprio do cinema brasileiro. É assim que os filmes de *sexploitation*⁶ ficaram popularmente conhecidos no Brasil. E, embora o termo fizesse alusão às chanchadas dos anos 1940 e 50 e à pornografia, muitos desses filmes não apresentavam traços muito significativos de nenhum desses dois gêneros cinematográficos. A terminologia fora empregada pela crítica como forma de desmoralizar um tipo de cinema comercial calcado na reprodução dos gêneros cinematográficos importados de fora, sobretudo de Hollywood e das comédias eróticas italianas, e voltado para as camadas populares da sociedade.

Passado todo o contexto revolucionário do fim da década de 1960, e dado o desengano das vanguardas⁷, o cinema da Boca tentaria na São Paulo dos anos 1970 a implementação de uma indústria a toque de caixa que operasse de forma independente do aparato estatal de fomento à produção cinematográfica.

Os “gêneros” pornochanchada e *sexploitation*

A pornochanchada assumida enquanto gênero tem sido um tema controverso nos estudos acadêmicos das duas últimas décadas. Comumente enquadrada economicamente enquanto um ciclo, pressupondo-se um tempo determinado de duração, com início, meio e fim, não raro encontramos o termo gênero colocado entre aspas nas tentativas de conceituação dessa produção cinematográfica a partir de uma série de logros estéticos e narrativos em comum. O trabalho de Nuno Cesar Abreu é um dos principais nesse sentido,

⁵ Inserida em um contexto de recrudescimento da repressão militar institucional pelo qual o país passava nos anos 1970 e aliada às transformações sociais e comportamentais daquela década, a Boca do Lixo foi um “ponto de referência da indústria cinematográfica nacional em São Paulo, onde se localizavam os escritórios de produtores, distribuidores e exibidores” (ABREU, 2012, p. 95) e surge como uma resposta imediata à difusão da televisão pelo país e ao interesse do público por temáticas populares e bem-humoradas. A região, localizada no cruzamento da rua Vitória com a Rua do Triunfo, no bairro da Santa Ifigênia, atraía produtoras de filmes por conta de sua localização estratégica, próxima da principal estação de trem da cidade à época, a Estação da Luz, o que facilitava o transporte de filmes e equipamentos. Na década de 1950 tornara-se uma zona de prostituição. A partir dos anos 1960, produtores de cinema passaram a coabitar com o fluxo meretrício e o tráfico de drogas na região.

⁶ Filmes que se tornaram populares no fim da década de 60 e no decorrer da década seguinte que exploravam o sexo e a violência de forma apelativa em seus enredos. O termo foi cunhado para designar, sobretudo em países da Europa e nos Estados Unidos, uma produção de filmes muito similares aos filmes da pornochanchada brasileira.

⁷ A Boca do Lixo também foi território das experimentações vanguardistas do Cinema Marginal paulista no fim dos anos 60, tendo sua culminância na figura *d’O Bandido da Luz Vermelha (1968)*, de Rogério Sganzerla.

uma tentativa de entender o que compõe a pornochanchada — sobretudo a fase inicial das comédias eróticas — enquanto um gênero do cinema brasileiro. Conforme escreve o autor,

uma das bases ou fontes de inspiração - temas, situações, tipos - na comédia erótica brasileira foram as comédias italianas, em geral compostas de três episódios com tramas maliciosas. Transposto para o contexto brasileiro, esse formato se nacionalizou, adquirindo características próprias de nosso ambiente cultural. Encontrado terreno fértil, o gênero erótico se aclimata e se desenvolve, tomando expressão própria (...) de forma que, rapidamente, a produção local não tem mais a ver com o modelo italiano. (...) como na chanchada, pode-se perceber a assimilação de formas tradicionais de entretenimento popular brasileiro, advindas do esquete de teatro de revista, dos espetáculos mambembes, do circo e, mesmo, do rádio — este já fazendo parte da cultura de massa. Com uma dramaturgia que oferece como entretenimento jogos maliciosos de sedução, da conquista, da performance, filtrados por um tipo de humor construído pela ambiguidade e pelo duplo sentido. E na qual é possível perceber um “estado crítico” — valorativo e depreciativo, ao mesmo tempo — do caráter dos valores nacionais. (ABREU, 2006, p. 143-144)

Outra chave de análise empregada por Abreu que possibilita a categorização da pornochanchada enquanto gênero é a profusão de personagens estereotipados que aparecem nos filmes. Esses personagens funcionam como uma “galeria de tipos definidos (clichês)”, em torno dos quais os enredos são desenvolvidos:

(...) o machão conquistador sedutor; a virgem cobiçada; a esposa insatisfeita; o homossexual afetado; a prostituta ou garota de programa; o marido pouco atuante; a velha cafetina etc. Estes tipos aparecem encarnados em padrões, estudantes, empregadas domésticas, executivos, secretárias, madames, playboys, cabeleireiros, ou mesmo como bandidos, policiais, garimpeiros, cangaceiras etc. De certa forma, são variações de um mesmo “conteúdo” (ABREU, 2006, p. 145)

Além disso, Abreu ainda lança mão de outro mecanismo para contingenciar os filmes pornochanchadeiros: as manobras que os mesmos fazem numa tentativa de se alinharem a um pressuposto cinema “bem feito”. Manobras essas quase sempre mal sucedidas, uma vez que a precariedade das produções colocava em evidência os desfalques paracinematógráficos da pornochanchada. O autor destaca as tentativas de criação de diálogos que soassem intelectualizados, mas que eram picotados por voz *over* ou uma espécie de voz *out*⁸, o que resultava em cenas pitorescas e dissonantes. As músicas adicionadas à banda sonora também não passam incólumes à análise de Abreu, uma vez

⁸ Técnica que consistia em suprimir um determinado áudio que por ventura apresentasse algo censurável, como um palavrão, por exemplo, mas manter as imagens do mesmo diálogo em questão em cena, causando estranhamento na experiência fílmica; tal prática era empregada para driblar a censura.

que soavam como “esteticamente impertinentes, de ‘mau gosto’, com tendência ao *kitsch*, ao cafona ou brega — no jargão da época — segundo um gosto mais ‘apurado’ (2006, p. 147)

Concomitante ao surgimento da pornochanchada, ainda na década de 1960, enquanto uma parte do cinema internacional, sobretudo americano e europeu, se dedicava a explorar o erotismo de forma arrojada e moderna, intelectualmente ambiciosa, uma outra ala da produção cinematográfica, a da exploração, se dedicou a tencionar os limites na abordagem dos assuntos concernentes ao sexo. Todos queriam explorar de alguma forma a sensualidade e o erotismo, assim como as questões de sexualidade tão em voga naquele momento. Como nos lembra Laura Cánepa (2008, p. 251), a ala do cinema de exploração estava cada vez mais disposta a explorar a exposição do corpo, sobretudo o feminino, e cenas de sexo, dando início a diversos “ciclos” de filmes conhecidos como *sexploitation movies*, nos quais a figura feminina servia quase sempre de objeto sexual:

dos nudie-cuties (filmes relativamente ingênuos que exploravam a nudez de mulheres, bastante populares entre os anos 1950 e o começo dos anos 1960) passou-se para os softcores (que tinham cenas de sexo simuladas) e, então, as mulheres passaram a ser também vítimas de toda sorte de maus-tratos nos roughies (histórias de estupros e assassinatos de mulheres), nos kinkies (filmes eróticos com temática de fetichista e sadomasoquista), nos filmes de “woman in prison” (que traziam histórias sórdidas passadas em presídios ou internatos femininos), nos ghoulies (histórias de horror envolvendo mulheres ameaçadas e violentadas por entidades sobrenaturais) e em outros subgêneros do *sexploitation*. (CÁNEPA, 2008, p. 251)

O processo de popularização do *sexploitation* teve início nos EUA com o fim das medidas de censura do Código Hays, mas se alastrou por outros territórios, sobretudo da Europa (Itália, Alemanha e Suécia). A relação dessa vertente cinematográfica com os filmes brasileiros foi notória, embora tardia, tendo se proliferado em meados da década de 1970. A tendência de exploração da violência e do sexo começou a permear a produção do cinema erótico brasileiro nesse período disputando espaço com a suposta ingenuidade das comédias de costumes, partindo “de cenas de sexo simuladas em filmes divertidos para, em seguida, começarem a colocar as personagens femininas em situações cada vez mais violentas.” (CÁNEPA, 2008, p. 253)

Cánepa (Ibid.) ainda observa que a conjuntura nacional fez com que o ciclo dos filmes de exploração sexual no Brasil tivesse vida longa, uma vez que a censura dos

filmes de sexo explícito⁹ deixou o caminho aberto para que os realizadores explorassem as estratégias dos cinemas de *sexploitation* ao redor do mundo, como os clichês dos gêneros canônicos, as estratégias de divulgação e publicidade sensacionalistas, o consumo popular majoritariamente masculino, a exploração cada vez mais visceral das cenas de sexo e violência, disponibilizando na tela algo que o público desejava ver, mas que a censura proibia.

De forma ambivalente, essa vertente de filmes produzidos na Boca ao mesmo tempo que era capaz de invocar representações gráficas de violência contra determinados corpos, conseguia também suscitar discussões sobre esses tipos de representações no cinema e em outras manifestações culturais e midiáticas, como na literatura e no jornalismo sensacionalista, assim como outras questões políticas que estavam em jogo naquele período,

colocando em pauta as interpretações mais comuns na época, como a freudiana, que relacionava esses filmes a fantasias de sexo e morte; a feminista, que relacionava esses filmes com os dilemas do homem que tenta dominar uma mulher sexualmente livre e dona de sua vida amorosa e reprodutiva; a mais pragmática, que alegava a impossibilidade da exibição do sexo explícito como motivo para tentar atrair o público com outro tipo de imagem chocante; a mercadológica, que argumentava ser a violência contra a mulher um dos temas preferidos do público. (CÁNEPA, 2008, 253)

A indústria norte-americana foi, então, a mola propulsora desse tipo de produção à margem do cinema *mainstream*, ainda no fim da década de 1950. Tal linha de produção se consolidaria na década seguinte. Alguns filmes são exemplares deste período: *The Immoral Mr. Teas* (Russ Mayer, 1959), *Bad girls go to hell* (Doris Wishman, 1965) e *All the sins of Sodom* (Joe Sarno, 1968), por exemplo. Nos anos 1970, enquanto nos Estados Unidos a indústria pornográfica se consolidava com seus filmes explícitos que escantearam os filmes de *sexploitation* e seu caráter apenas sugestivo, no mercado europeu foi notório o crescimento da produção de uma série de filmes que mesclavam códigos do horror com um excesso de cenas de coreografias sexuais. Dessa produção, destacam-se nomes como os de Jesús Franco e José Ramón Larraz, na Espanha; Joe D'amato, na Itália; e Jean Rollin, na França. Na América Latina, a prolífica parceria entre o casal argentino formado pela atriz Isabel Sarli e pelo realizador Armando Bó rendeu uma série de filmes que giravam em torno da exploração da nudez de Sarli em

⁹ Liberados nos EUA desde 1972, mas que só chegariam por aqui dez anos depois, colocando um ponto derradeiro no ciclo das pornochanchadas.

melodramas que muitas vezes escapavam às normas narrativas do gênero em detrimento da garantia do prazer visual do espectador: *Fuego*, 1969; *Fiebre*, 1971; *Embrujada*, 1976, para citar alguns exemplos.

A produção de ambas as categorias — tanto o *sexploitation* ao redor do mundo quanto a sua variação brasileira, a pornochanchada — compartilham alguns aspectos em comum: o caráter sensacionalista dos títulos e materiais de divulgação, a ênfase no corpo feminino, o público alvo masculino dos grandes centros urbanos e o uso dos códigos de gêneros cinematográficos, partindo da noção de similar nacional (MONTEIRO, 2019, p. 369). Stephanie Dennison ainda aponta os excessos, sobretudo os corpóreos, como um forte marcador de semelhanças entre a pornochanchada e o *sexploitation* internacional. A autora atenta-se também para o potencial caráter subversor da pornochanchada que, embora seja conhecida por suas ideologias potencialmente conservadoras, abordou temas liberais de forma contestadora, assim como algumas variantes do *sexploitation* o fez em outros países (DENNISON, 2009, p. 236).

O *sexploitation*, como observa Lúcio Piedade, por um momento serviu de “pretexto para a exibição da nudez — principalmente feminina — e de atos sexuais simulados.” (PIEADADE, 2016, p. 126) A pornochanchada, e sobretudo as produções de gêneros que escapavam às comédias eróticas, foi então o “similar nacional” equivalente a um movimento de exploração do erotismo e do sexo que acontecia nas telas ao redor do mundo naquele momento. Entretanto, as disputas políticas que ocorriam no cinema brasileiro no mesmo período permitem que apontemos distinções entre o *sexploitation* e a sua versão abasileirada.

Thiago Monteiro (2019, p. 369), baseando-se nos estudos de Dennison, nos mostra em quais pontos o *sexploitation* e a pornochanchada divergem. Uma primeira instância emerge ao contemplarmos idiosincrasias dos circuitos exibidores. No Brasil, esses filmes compuseram a bilheteria das salas de cinema comuns, voltadas para o grande público dos centros urbanos das principais cidades brasileiras. Já em outros contextos, sobretudo no norte-americano, os filmes de exploração sexual era apresentados nas salas especializadas nesse tipo de projeção, denominadas *grindhouses*. Um outro aspecto pertinente que singulariza a pornochanchada é a sua relação com a Ditadura Militar, que operava como uma máquina mediadora e reguladora dessa produção de filmes, sobretudo entre 1975 e 1982, fase áurea do cinema da Boca do Lixo. Uma relação que pendia entre o jogo de cintura ora harmonioso, ora de tensão entre realizadores e órgãos censórios.

Violência, erotismo e excesso em três filmes da Boca do Lixo

Os três filmes destacados a seguir giram em torno da produção de Jean Garrett, realizador tido como o “artesão” da Boca do Lixo por sua capacidade de manipulação do espaço cênico, criação de *mise-en-scène* arrojada e bom acabamento dos filmes, sendo dois filmes dirigidos por Garrett e um protagonizado pelo mesmo e dirigido por Ody Fraga. Garrett realizou cerca de 15 filmes entre meados da década de 1970 e a década subsequente, passando pelos ciclos *soft* e *hard core*. Os filmes aqui suscitados servem de exemplo para o que esse trabalho almeja: investigar uma desidentificação do cinema erótico brasileiro com as comédias de costumes do fim dos anos 1960 e início dos 1970 em detrimento de filmes mais investidos em lançar mão do sexo e da violência como forma de engajamento do público e escoamento da produção.

Amadas e Violentadas (1975) narra a história de Leandro Kopezky (David Cardoso), um escritor abastado na casa dos 30 anos, especialista em romances policiais que giram em torno de assassinatos em série. O escritor vive rodeado pelos funcionários de sua casa, seu editor machista e mercenário e por belas mulheres com quem se envolve durante a trama. O autor passa os dias frequentando delegacias e cenas de crimes reais com o pretexto de coletar informações para seus futuros romances e eventualmente é visto em casas noturnas e eventos sociais. Contudo, Leandro carrega um trauma de infância que o torna incapaz de se relacionar sexualmente com as mulheres das quais se aproxima: sua mãe, uma mulher adúltera, fora assassinada por seu pai, que se suicidara logo em seguida. Tal trauma transforma Leandro em um *serial killer* que assassina todas as mulheres com as quais se envolve. *Amadas e violentadas*, que pode ser considerado um *rough movie* com toques de *ghoulie*, tece sutis comentários sobre as políticas das diferenças de gênero e interditos sobre a sexualidade na cultura brasileira, e para isso lança mão de códigos do suspense policial e do *giallo* italiano. O filme conta com a assinatura de um Garrett ainda em início de carreira na direção e no roteiro — o diretor havia realizado apenas um longa anteriormente, *A Ilha do Desejo* (1975) — e foi produzido pela Dacar, produtora de David Cardoso que se tornaria uma das mais proeminentes da Boca.

Em *A mulher que inventou o amor* (1980) Aldine Müller interpreta Doralice, uma moça simples cujo maior sonho é se casar. Após sofrer um abuso sexual, a jovem se vê

desenganada por ter perdido sua virgindade, o que supostamente a tornaria uma mulher inapta para o matrimônio. É então induzida por uma amiga a realizar trabalho sexual para sobreviver e garantir sua independência à margem do tradicionalismo matrimonial. A moça passa a ser reconhecida entre os *habitués* da noite por um dote bastante singular: seus gemidos. Ao conhecer Dr. Perdigão, um homem rico de idade avançada que lhe apresenta o mundo da alta cultura, Doralice torna-se Talulah, uma mulher sofisticada, com bom gosto e requinte. Entretanto, continua nutrindo o sonho antigo de casar-se de véu e grinalda. Em determinada altura do enredo, a jovem desenvolve certa obsessão por um ator de novelas bissexual. Após um breve envolvimento entre os dois, Talulah passa a não medir esforços a fim de atingir seu objetivo de casar-se com o ator, tornando-se uma assassina ao final da trama. Roteirizado em 1969 pelo escritor José Silvério Trevisan, figura emblemática do movimento homossexual no Brasil, o filme mais conhecido de Garrett engendra embates bastante peculiares sobre a condição da mulher no final dos anos 70 e início da década seguinte. Doralice/Talulah representa um indivíduo complexo e cheio de nuances ambivalentes, ora assumindo o lugar da mulher indefesa, ora detendo o poder de agência usualmente delegado aos homens. Talulah inverte papéis de gênero como quem troca de roupas, servindo performances de gênero difusas e desviantes. Além disso, o filme aproveita das dicotomias entre erudição, ou mimetismo *kitsch* da mesma, e cultura popular e massiva, sobretudo os universos da publicidade e da telenovela, para tecer comentários sobre a própria feitura de filmes na Boca do Lixo, consolidando-se como uma espécie de metapornochanchada.

Já em *A fêmea do mar* (1981), filme dirigido por Ody Fraga, Jean Garrett interpreta Santiago, um marinheiro solitário que chega na casa de uma família que habita um lugar remoto numa cidade litorânea de Santa Catarina. A chegada do marinheiro é acompanhada da notícia de que o pai da família, ausente há alguns anos, é agora um homem falecido, o que causa uma série de perturbações na rotina da mãe, Jeruza, e do casal de filhos adolescentes, Ulisses e Cassandra, quando o marinheiro assume então o lugar da figura paterna. A espera interminável pela volta do pai, agora encerrada pela notícia da morte, abre espaço para uma série de envolvimento emocional e carnais entre o marinheiro desconhecido e os membros da família, causando também intrigas e desavenças. Com ares de estranhamento, o drama familiar ganha conotações psicologizantes ao passo em que o espectador é apresentado aos conflitos do enredo: a mãe que assume a figura do provedor, o filho edipiano que sente ciúme da mãe e mantém

relações sexuais com a irmã, e a menina que tem seu desvirginamento com o homem desconhecido. Contudo, diferente dos dramas familiares canônicos, a chegada desse homem estranho não se dá como forma de resolução dos problemas daquela família, mas sim como catalisador de tormentos latentes. Ao descobrir que o pai fora assassinado a facadas por Santiago, o espectador se dá conta de que o filme se encaminha para a única saída possível para todos os conflitos daquela família: o expurgo do marinheiro, ato derradeiro que se dá por via de um golpe de machado deferido pela mãe, mas que também pode ser entendido como um homicídio cometido pelo coletivo familiar. Em *A fêmea do mar*, o cenário idílico da praia faz as vezes não de plano de fundo para uma suspensão da realidade — como era costume em filmes da Boca do Lixo —, mas serve como ponto de ebulição do estranhamento ao qual aquela família está submetida e o sexo opera não como forma de liberação, mas como indício de que morte e vida, continuidade e descontinuidade, perturbação e restauro da ordem do dia andam lado a lado.

Considerações finais

A partir da segunda metade da década de 1970 houve uma proliferação de filmes de gênero produzidos na região de São Paulo popularmente conhecida como Boca do Lixo que se distanciavam do imaginário das pornochanchadas do início daquela década: filmes geralmente episódicos, muito calcados em comédias de costumes e inspirados pela *commedia all'italiana*. Esse novo ciclo de filmes eróticos se aprofundava em representações mais incisivas do sexo e da violência, sobretudo da violência perpetrada contra as personagens femininas, por meio de um excesso estético saturativo, que por sua vez também opera como um convite ao engajamento espectral através das reverberações carnavais provocadas pelos gêneros do corpo.

Os filmes de Jean Garrett — mas não só — são exemplares desse ciclo. Outros exemplos podem ser encontrados em filmes como *Snuff*, vítimas dos prazeres (1977, Claudio Cunha) e o curta “O Pasteleiro” (John Doo), episódio integrante da antologia *Aqui, tarados!* (1981). A proliferação desse tipo de produção pode ser percebida concomitantemente em outras partes do mundo, como nos Estados Unidos e alguns países europeus, o que nos permite inferir que os filmes produzidos na Boca estabeleciam diálogos com a produção do gênero *sexploitation* de outros territórios.

Já no final da década de 1970, comprovado o estrondoso sucesso de público das pornochanchadas, alguns realizadores do cinema *mainstream* farão incursões no gênero pornochanchadeiro, usando de tropos do cinema erótico, a exemplo de grandes sucessos do cinema brasileiro, como *A dama do loteação* (1978), dirigido por Neville de Almeida, e *Dona flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto. Na virada dos anos de 1980, com o aumento da entrada de filmes *hard core* americanos no mercado brasileiro e uma maior abertura política, os realizadores da Boca passam a tencionar as fronteiras representacionais de temas controversos em seus filmes, sobretudo no tangente ao sexo explícito. São exemplos desse ciclo os filmes *Oh! Rebuceteio* (Claudio Cunha, 1984) e *O sexo dos anormais* (Alfredo Sternheim, 1984).

Referências

ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Unicamp, 2. ed. 2015.

BALTAR, Mariana. **Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão**. In: Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 39, n. 38, p. 124, 23 dez. 2012.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê? - uma História do Horror nos Filmes Brasileiros**. 2008. Tese (Doutorado em Multimeios)– Instituto de Artes, Universidade de Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

CÁNEPA, Laura.; JOSÉ LEMOS MONTEIRO, Tiago. **Entre a carne e o espírito: relações de gênero nos filmes de horror de Jean Garrett**. Literartes, [S. l.], v. 1, n. 15, p. 149-175, 2021. DOI: 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2021.185158. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/185158>. Acesso em: 24 jan. 2023.

DENNISON, Stephanie. **Sex and the Generals: reading Brazilian Pornochanchada as sexploitation**. In: RUÉTALO, V.; TIERNEY, D. (org.). *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. New York, London: Routledge, 2009. p. 230-244.

LYRA, Bernardette; SANTANA, Gelson (orgs.). **Cinema de bordas**. São Paulo: Editora A lápis, 2006.

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

MONTEIRO, Tiago José Lemos. **A noiva estava de vermelho: horror e sexualidade em A mulher que inventou o amor.** In: Revista Ícone. Recife, Vol. 17, N. 3, 365–379, PPGCOM/UFPE 2019.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luciano Carneiro de. **Masculinidades excessivas e ambivalentes na pornochanchada dos anos 1980.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense. 2019.

SCONCE, Jeffrey. **‘Trashing’ the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style.** In: Screen, Volume 36, Issue 4, Winter 1995, Pages 371–393, December 1995.

WILLIAMS, Linda. **Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.** In: Film Quarterly, Vol. 44, No. 4. Published by: University of California Press. pp. 2-13. 1991.