



**HAL**  
open science

## As pornochanchadas e suas influências no cinema brasileiro dos anos ditatoriais

Alberto da Silva

► **To cite this version:**

Alberto da Silva. As pornochanchadas e suas influências no cinema brasileiro dos anos ditatoriais. Iberic@l, 2019, 16, pp.127-138. hal-03786842

**HAL Id: hal-03786842**

**<https://hal.science/hal-03786842>**

Submitted on 23 Sep 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# As pornochanchadas e suas influências no cinema brasileiro dos anos ditatoriais

**Alberto da Silva**

*Sorbonne Université – CRIMIC*

**Resumo:** Os anos 1970 representam um dos períodos mais difíceis da ditadura civil-militar, instalada no Brasil em 1964. Paradoxalmente, embora o regime ditatorial seja baseado em ideias conservadoras de “Deus, pátria e família”, várias comédias eróticas encontram um grande sucesso e marcam a história do cinema brasileiro deste período, denominadas pornochanchadas. Neste artigo, propomos analisar a maneira pela qual estas comédias eróticas influenciaram o cinema de autor, por meio de um “erotismo chique” que marcou o imaginário coletivo no cinema brasileiro deste período.

**Palavras-chave:** pornochanchada, cinema brasileiro, estudos de gênero, ditadura.

**Résumé :** Les années 1970 représentent l’une des périodes les plus dures de la dictature civile-militaire, installée au Brésil à partir de 1964. Or, paradoxalement, dans ce régime dictatorial qui repose sur les idées conservatrices de « Dieu, patrie, famille », plusieurs comédies érotiques, appelées *pornochanchadas*, rencontrent alors un grand succès et marquent l’histoire du cinéma brésilien de cette période. Dans cet article, nous proposons d’analyser comment ces comédies érotiques ont influencé le cinéma d’auteur,

par le biais d'un « érotisme chic » qui marca l'imaginaire collectif du cinéma brésilien de cette époque.

**Mots-clés :** *pornochanchada*, cinema brésilien, études de genre, dictature.

A análise de várias fontes históricas do cinema brasileiro dos anos da ditadura civil-militar do Brasil (jornais, revistas) permite-nos compreender o impacto da recepção dos filmes na sociedade brasileira. Desta pesquisa, sobressai, entre outras questões, um fato importante: a grande quantidade de títulos, reportagens e cartazes ligados à produção cinematográfica dos filmes eróticos dos anos 1970 e 1980. Durante esse período, os diretores do cinema brasileiro buscam se aproximar do grande público. Alguns, como Arnaldo Jabor, por exemplo, entram na produção de melodramas *pop kitsch*, tendo como temática central a família patriarcal brasileira. Outros diretores realizam um novo tipo de cinema erótico: o marginal cafajeste<sup>1</sup>. O primeiro filme representativo desse gênero cinematográfico foi *Os Paqueras* (1969), de Reginaldo Faria, cuja fórmula será retomada em vários filmes desse período, de baixo custo de produção, com um teor erótico e títulos de duplo sentido<sup>2</sup>. Esses filmes, influenciados pelas comédias eróticas italianas produzidas neste período, lembrando as chanchadas — comédias musicais populares dos anos 1940 — são por isso denominados pornochanchadas. A construção destes filmes gira em torno de sequências eróticas, sempre com um duplo sentido, tendo em vista o controle exercido pelas instituições ligadas à ditadura.

Essas produções foram, muitas vezes, analisadas e apresentadas como expressão de uma liberação sexual, muito significativa, principalmente em um país em que os valores conservadores da família participam da legitimação do poder ditatorial. Flávia Seligma defende, em sua tese de doutorado, a ideia de que as pornochanchadas “foram na verdade uma atualização pelo cinema das novas tendências liberais mundiais, um reflexo [...] da liberação dos costumes da época<sup>3</sup>”. Dentro da mesma lógica, Nuno César Abreu afirma que as pornochanchadas desenvolveram uma “revolução sexual à brasileira”, alimentando um erotismo implícito por meio da ênfase do corpo feminino nu e de alusões sexuais, notadamente pela escolha de títulos com um duplo sentido, exprimindo “um imaginário que alcança um público popular<sup>4</sup>”.

Em um período marcado, no Brasil, por uma repressão moralista e pela legitimação de um modelo tradicional de família, o desenvolvimento das pornochanchadas parece traduzir o mesmo movimento de contestação das normas sociais de vários países nesse período. Entretanto, várias análises contradizem essa interpretação. Primeiramente, os personagens das pornochanchadas se resumem a arquétipos: o mulhengo, o corno, a solteirona, o malandro, a prostituta, a virgem indefesa, a bicha louca, sem falar dos vários fantasmas advindos dos modelos performativos ligados aos velhos estereótipos brasileiros. Além disso, esta “revolução sexual” se manifesta por meio de

1. ABREU, Nuno César, *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, Campinas, São Paulo, Mercado de Letras, 1996, p. 36.

2. *Id.*, *Boca do lixo: cinema e classes populares*, Campinas, São Paulo, Editora da Unicamp, 2006, p. 38.

3. SELIGMAN, Flávia, *O Brasil é feito pornôs — o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares*, Tese em Cinema, ECA/ Universidade de São Paulo, 2000, p. 44.

4. ABREU, Nuno César, *Boca do lixo: cinema e classes populares*, *op. cit.*, p. 143.

uma *mise en scène* do corpo feminino colocado no centro do olhar voyeurista masculino, dominador e misógino. Em um artigo de 1976, Jean-Claude Bernardet afirma que “[a] alusão ao proibido sexual não tem nenhum efeito realmente liberador, já que ele se dá num quadro de valores que alimentam a restrição (a família, o machismo)”<sup>5</sup>. Por isso, segundo o autor, “[a] pornochanchada faz parte intrínseca dos mecanismos sociais de repressão sexual”<sup>6</sup>. O crítico José Carlos Avellar compartilha desta posição. Analisando as pornochanchadas como uma linguagem criada pela censura ditatorial, esses filmes seriam, segundo ele, “a repetição, em termos grosseiros, dos ideais do poder”<sup>7</sup>.

Diretores ligados a uma tradição de cinema de autor atacam com virulência esses filmes e seus diretores, como, por exemplo, Arnaldo Jabor, que afirma que este cinema é “[...] escrachação total, que a neochanchada brasileira vem fazendo, o que é uma maneira de desprezar o espectador”<sup>8</sup>, chegando a afirmar que “em nada contribuem para nada: nem para a formação de uma consciência nacional, nem para o desenvolvimento de uma indústria, porque de que adianta uma indústria cuja única finalidade é imbecilizar um povo”<sup>9</sup>.

No final dos anos 1970, a ditadura civil-militar caminha progressivamente em direção à abertura, inclusive no que toca à censura. Aproveitando esse contexto, vários diretores do cinema de autor se lançam em produções de temáticas eróticas mas, diferentemente dos baixos custos das produções de pornochanchadas, estes filmes possuem uma produção cuidada com grandes orçamentos, co-financiados pela Embrafilme e colocando em destaque atores e atrizes conhecidos do grande público.

## 1 - As pornochanchadas *chiques*: o erotismo de luxo da classe média

No final dos anos 1970, a abertura política e a redução progressiva da censura militar não significaram, contrariamente ao que se esperava, um total desenvolvimento da produção das pornochanchadas. Na verdade, a crise econômica que marcou o fim do “milagre econômico brasileiro” se traduziu por uma redução de espectadores nos cinemas, que se repercutiu sobre a produção nacional global desse período<sup>10</sup>.

Nesse contexto, outros fatores contribuíram igualmente para uma mudança do equilíbrio que caracterizava as produções da Boca do Lixo. Por um lado, o “sistema” produção/distribuição/projeção foi afetado pela entrada em cena dos filmes estrangeiros de sexo explícito. Por outro lado, diferentemente dos filmes eróticos dos anos 1970, a flexibilização da censura possi-

5. BERNARDET, Jean-Claude, “Dá o que eles gostam?”, *Jornal Movimento*, 19/01/1976, p. 18.

6. *Ibid.*

7. AVELLAR, José Carlos, “A teoria da relatividade”, in *Anos 70*, Jean-Claude Bernardet; José Carlos Avellar; Ronaldo F. Monteiro (dir.), Rio de Janeiro, Europa. Emp. Graf. E Edit. Ltda, 1979-1980, p. 63-95.

8. JABOR, Arnaldo, “*Toda nudez*: um papo entre Nelson e Jabor”, *O Globo*, 9/3/1973, p. 7.

9. *Ibid.*

10. ORTIZ, José Mário, “O cinema Brasileiro contemporâneo (1970-1987)”, in *História do Cinema Brasileiro*, Fernão Ramos (dir.), São Paulo, Círculo do Livro S.A., 1987, p. 438.

bilitou, no início dos anos 1980, a produção de filmes com altos orçamentos que trabalhavam com a temática erótica de uma maneira relativamente sofisticada. Em busca do grande público, esses filmes se caracterizavam por uma alta qualidade de produção, a participação de diretores ligados ao cinema de autor, atores e atrizes conhecidos, principalmente estrelas da televisão brasileira<sup>11</sup>.

*Eu Te Amo* (1981), de Arnaldo Jabor, se inscreve perfeitamente nessa lógica de arte de consumo e os meios envolvidos na promoção desse filme foram muito importantes: participaram nele várias estrelas da televisão. O produtor Walter Clark, um dos principais produtores da televisão brasileira, empregou todo seu conhecimento na produção e na promoção da estreia do filme. As atrizes Sônia Braga e Vera Fischer participaram de eventos como grandes jogos de futebol no Maracanã e uma marca de roupas *Eu Te Amo* foi lançada. Além disso, uma grande entrevista coletiva foi organizada e divulgada simultaneamente em mais de 26 cidades brasileiras, com os atores, o diretor e o produtor do filme.

Entretanto, contrariamente às pornochanchadas, quase sempre direcionadas para o público popular, o filme de Arnaldo Jabor, como outros filmes “pornô chiques” desse período, visava principalmente a classe média brasileira, tendo em conta o rigor de sua produção e promoção, o que caracteriza o cinema de autor. Entretanto, essa ligação não deve esconder algumas contradições dessas produções. Em suas entrevistas dadas na estreia do filme, Arnaldo Jabor fala de algumas temáticas essenciais do seu filme, como o amor, o sexo e a vida de casal marcada por um novo equilíbrio em termos de representação do masculino e do feminino, a fim de “restituir a esperança nas relações de amor entre as pessoas<sup>12</sup>”. Ora, se a ideia era falar de casais, o cartaz do filme mostra apenas Sônia Braga, com um elegante vestido, com o qual ela aparece em várias sequências do filme, mas, apesar da elegância, ela é fotografada em uma posição sensual que evoca a estética erótica das pornochanchadas, criticadas várias vezes por Arnaldo Jabor.

No início dos anos 1980, o cinema brasileiro herda a “desilusão” dos fracassos dos projetos revolucionários elaborados nos anos 1960, finalizando assim um processo que começou nos anos de chumbo da ditadura, como afirma o diretor Carlos Diegues: “O cinema brasileiro deixou de ser uma experiência comum, comunitária, deixou de ser uma aventura coletiva, deixou de ser um projeto, e passou a ser uma aventura individual<sup>13</sup>”. Algumas produções cinematográficas brasileiras refletem essas mudanças, tanto nas temáticas como na análise do ponto de vista da crítica e dos debates da imprensa da época. Diferentemente dos filmes eróticos dos anos 1970, o erotismo das pornochanchadas de luxo é quase sempre legitimado por um discurso psicanalítico, algo presente no pensamento da classe média brasileira da época, na qual a psicanálise está cada vez mais presente.

11. *Luz del Fuego* (1981) de David Neves, *Rio Babilônia* (1982) de Neville de Almeida, *Espelho de Carne* (1984) de Antônio Carlos Foutouro e *Além da Paixão* (1984) de Bruno Barreto são alguns exemplos destas “pornochanchadas chiques”.

12. JABOR, Arnaldo, “*Eu Te Amo*: Um filme sobre sexo, amor e a crise dos sentimentos”, entrevistado por José Carlos Monteiro, *O Globo*, 19/04/1981, p. 3.

13. DIEGUES, Carlos, “1986 — Carlos Diegues”, in *O processo do Cinema Novo*, Alex Vianny; José Carlos Avelar (dir.), Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 425-479.

## 2 - A Dama do Lotação: “La belle de jour” à brasileira

Após a consagração de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, Sônia Braga encarna a personagem Solange no filme de Neville D’Almeida, *A Dama do Lotação* (1978), adaptado de um conto de Nelson Rodrigues, escrito em 1956 para o jornal *Última Hora*, cujos diálogos são também de sua autoria. Este filme, um dos maiores sucessos do cinema brasileiro deste período (6. 509 134 entradas)<sup>14</sup>, marcou uma segunda época na história das adaptações da obra de Nelson Rodrigues no cinema, associadas à onda erótica das pornochanchadas de luxo.

Os investimentos promocionais são consequentes: além da presença de Nelson Rodrigues, que atraía um bom público por meio dos escândalos provocados por suas peças e declarações, no cartaz do filme e sua estreia nacional em 80 cinemas simultaneamente, a imagem sensual da atriz é amplamente transmitida em toda a imprensa; uma reimpressão à parte em uma revista masculina e grandes suportes publicitários<sup>15</sup> difundem o cartaz do filme, no qual a atriz aparece sozinha, em um vestido vermelho, numa pose sensual — uma antecipação do cartaz de *Eu Te Amo*, que estreia três anos mais tarde.

O filme, adaptado do conto, inicia-se com o casamento de Solange e Carlinhos. Bastante influenciado pelo pensamento psicanalítico então em voga, o filme tenta dar uma explicação às escapadas sexuais da personagem feminina: durante a noite de núpcias, a jovem virgem hesita e Carlinhos termina por violentar sua esposa. Toda a sequência coloca em evidência as formas do corpo de Sônia Braga, alternando-as em quadros de *contre-plongées* e closes. O cineasta filma o estupro em câmera lenta, numa sequência na qual a atriz é lentamente desvelada e sua camisola branca de noite nupcial é rasgada.

Se até então as personagens interpretadas pela atriz eram assimiladas a uma sensualidade ingênua, embora ainda estivessem sempre associadas a uma sexualidade transbordante, a personagem de Solange encarna a mulher traumatizada que se torna frígida, mas somente diante de seu marido. Ela se torna também uma mulher fatal, que parte à procura de aventuras carnais nos ônibus da cidade e que coleciona as experiências para satisfazer seu insaciável desejo.

No momento da promoção do filme, o cineasta afirmou que uma intenção “liberadora” tinha presidido à elaboração da personagem<sup>16</sup>. Entretanto, a análise do filme mostrou que o cineasta não escapou à instrumentalização da “liberação sexual da mulher”, desviada para servir de projeção ao olhar e ao desejo masculino. A imagem midiática da atriz se mistura à da personagem e se presta às projeções do sonho masculino, relegando a representação da mulher à beleza e à sensualidade “brasileiras”. Como afirma numa reportagem no momento da estreia do filme, Sônia Braga “é, no fundo, a mulher que o homem brasileiro ama ter em suas mãos<sup>17</sup>”.

---

14. Números da ANCINE.

15. ANÔNIMO, “Erotismo, em cadeia nacional”, *Jornal da Tarde*, 12/04/1978, p. 19.

16. ANÔNIMO, “O cinema bem-aventurado de Neville d’Almeida”, *O Estado de Minas*, 18/04/1978 [arquivo], n.p.

17. ANÔNIMO, “Sônia Braga: uma mulher para o Brasil”, *Veja*, nº 505, 10/03/1978 [arquivo], n.p.

A *mise en scène* reforça esta projeção tornando a atriz/personagem acessível aos sonhos de todos: o prazer do olhar voyeurista masculino é preenchido pois, depois do primeiro encontro no ônibus, Solange/Sônia é filmada fazendo amor na praia, numa garagem, num rio, e mesmo num cemitério, com vários homens, alternativamente velhos, jovens, pobres ou ricos. Durante o filme, Solange tem dois pesadelos: um representando uma sequência sadomasoquista patética com seu sogro, outro no qual ela corre vestida com um robe de chambre em meio aos ônibus.

Em conformidade com a mentalidade de Nelson Rodrigues, o filme é regularmente pontuado de questões misóginas. Por exemplo: “Toda esposa santa é frígida”, como afirma o pai de Carlinhos, ou “Toda mulher analisada termina por achar que seu pai é um cretino, sua mãe uma víbora e seu marido um idiota”, segundo Assunção. Apesar da interpretação cheia de nuances de Sônia Braga, que passa do registro de esposa ingênua ao de mulher fatal e dominadora, é ela, enquanto “símbolo carnal”, objeto do olhar nesta repetição de experiências sexuais tão caras às pornochanchadas da época. Aventuras, contudo, apresentadas como uma manifestação da liberação feminina, como afirma o cineasta na estreia do filme:

A promiscuidade sexual da personagem certamente irá chocar muita gente, mas as atitudes da personagem vivida por Sônia Braga são comuns entre os homens. Ou seja, se alguém sair chocado do cinema, será simplesmente porque o papel é vivido por uma mulher, e não por um homem. A nossa sociedade aceita o fato de o homem manter um grande número de relações sexuais com mulheres diferentes, num certo espaço de tempo, mas não aceita essa mesma atitude quando ela parte de uma mulher<sup>18</sup>.

Portanto, apesar desses esforços para apresentar *A Dama do Lotação* como um filme subversivo em matéria de representação das mulheres, basta considerar o fim do filme para perceber que toda possibilidade de liberação pelo ângulo das aventuras sexuais é completamente rejeitada. De fato, as repetições das aventuras eróticas de Solange tornam a personagem bastante inexistente, se não doentia, confinada aos fantasmas do olhar masculino.

Depois de deixar seu marido morto-vivo em casa, Solange é filmada pelas ruas, à procura de uma nova conquista. Na trilha sonora, em *off*, ela discute com seu analista, que pronuncia outra vez uma tirada característica do ponto de vista de Nelson Rodrigues: “Se todo mundo conhecesse a intimidade sexual de todo mundo, ninguém não falaria mais com ninguém”. A voz confiante e tranquila do médico reforça o estado de histeria de Solange, que começa a gritar: “Eu faço isso tudo, mas eu não me sinto culpada, eu quero sofrer, eu tenho necessidade de sofrer”. O filme permanece fiel à obra de Nelson Rodrigues: os desejos da mulher e do homem são incompatíveis com os de Solange, visto o aniquilamento de seu marido e seu próprio desequilíbrio psíquico.

Analisando a imagem de Sônia Braga, Stephanie Dennilson sublinha que tanto *Dona Flor e Seus Dois Maridos* quanto *A Dama do Lotação* são lançados num período no qual o Brasil vivia uma abertura política e fortes transformações sobre o plano social e dos comportamentos sexuais. Neste contexto, com razão, a pesquisadora afirma que “Sônia Braga procura ativamente estar em relação com a ascensão da cultura brasileira popular e de massa, ávida de prazer, de liberdade

18. D'ALMEIDA, Neville, “Com cortes ou não, um lixo de luxo”, entrevistado por Jairo Ferreira, *Folha de São Paulo*, 21/04/1978, p. 37.

(não necessariamente em termos políticos) e de esperança no futuro<sup>19</sup>”. A imagem midiática da atriz simboliza, então, a liberdade sexual associada ao sucesso da integração racial, através de uma reapropriação e de uma ressignificação de gênero e racial<sup>20</sup> do passado colonial brasileiro.

### 3 - Sônia Braga, uma *vamp* latina em *Eu Te Amo*

Antes da primeira aparição de Sônia Braga como protagonista feminina principal do filme, várias sequências mostram Paulo em relação com sua ex-esposa. No início do filme, o rosto desta última aparece repentinamente hilariante nas telas de televisão, sem que suas risadas sejam ouvidas na trilha sonora. Além de certas sequências em *flashback* nas quais Paulo se lembra de sua relação com Bárbara, a personagem feminina, interpretada por Vera Fischer, aparece quase todo o tempo filmada no interior da tela de televisão. Bastante conhecida na época por sua participação em novelas de televisão, Vera Fischer começou sua carreira como Miss Brasil, antes de trabalhar em algumas pornochanchadas nos anos 1970<sup>21</sup>.

Em outra sequência do início do filme, Paulo está sentado em uma poltrona, pensativo e mergulhado nas lembranças de sua separação com sua mulher. Voltando no tempo diegético, a sequência é montada alternando o close sobre o rosto da atriz, sempre dentro da tela de televisão, e planos gerais, nos quais só aparece seu corpo, filmado pelas costas. Paulo a encara, numa atitude de submissão. Nesta sequência, a personagem feminina é inacessível e assume uma posição distanciada em relação ao personagem masculino. Ela se inscreve num mundo irreal criado e elaborado pela tecnologia da cultura de massa: um “produto” olhado e muito bem controlado tanto pelo personagem masculino quanto pelo cineasta, numa tática de “reificação” da mulher. Ao mesmo tempo que a imagem desta mulher loira aparenta ser intangível dentro de uma tela de televisão, a personagem de Sônia Braga vem preencher o vazio sentimental do personagem masculino.

Diferentemente da esposa, Sônia Braga encarna o sonho possível de uma mulher de beleza “tipicamente brasileira<sup>22</sup>”, numa performance feminina fundada na imagem midiática da atriz, como já analisamos antes. *Eu Te Amo* registra um momento crucial no qual o modelo de casal, vinculado anteriormente à ideia de amor romântico, se transforma. Na ocasião da estreia deste filme, uma revista de grande alcance produziu uma reportagem promocional destinada a evidenciar o surgimento de um “novo casal”, num contexto pós-revolução sexual, tanto no estrangeiro quanto no Brasil. Nesta reportagem, vários casais testemunham suas vidas baseadas num modelo diferente

19. Tradução do autor. DENNILSON, Stephanie, “The new Brazilian Bombshell: Sônia Braga, race and cinema in the 1970s”, in *Remapping world cinema: identity, culture and politics*, Stephanie Dennilson; Song Hwee Lim (dir.), London, Wallflower Press, 2006, p. 135-143.

20. HAMEL, Christelle, “De la racialisation du sexisme au sexisme identitaire”, *Migrations Société*, vol. 17, n° 99-100, 2005, p. 91-104.

21. Entre 1972 e 1975, Vera Fischer tornou-se um símbolo sexual da pornochanchada, através de várias produções como *Sinal Vermelho, as Fêmeas* (1972) de Fauzi Mansur, *Anjo Loiro* (1972) d’Alfredo Sternheim e *A Superfêmea* (1973) de Anibal Massini Netto.

22. Ver DA SILVA, Alberto, “Sônia Braga : la beauté latine de la « vraie femme brésilienne » des années de la dictature”, *Mise au point* [En ligne], 06/2014, colocado em linha em 01/04/2014, consultado em 21/06/2014. [map.revues.org/1748](http://map.revues.org/1748)

do casamento convencional. O sociólogo britânico Anthony Giddens qualifica de “relação pura” a nova modalidade relacional, distante do casamento e da função procriativa<sup>23</sup>. Segundo ele, trata-se:

[...] d'une situation dans laquelle une relation sociale est nouée pour elle même, ou plus précisément parce qu'un individu peut espérer tirer parti de son association durable avec un autre, cette alliance ne se perpétuant que dans la mesure où les deux partenaires jugent qu'elle donne suffisamment satisfaction à chacun des deux pour que le désir de la poursuivre soit mutuel<sup>24</sup>.

Se o amor romântico confina as mulheres a uma posição passiva de dependência e de espera do “príncipe encantado”, a “relação pura” propõe, segundo Giddens, uma paridade e uma igualdade entre as mulheres e os homens. Num primeiro momento, a relação entre Maria e Paulo em *Eu Te Amo* pode parecer representar esta “relação pura”: uma sexualidade livre dos requisitos de reprodução e distanciada da lógica de uma relação para toda a vida. Contudo, o novo tipo de relação colocado em cena não constrói nenhuma igualdade homem-mulher, no plano sexual, nem no plano emocional. Esta relação se constrói, segundo Ismail Xavier, na base de “pequenas encenações para criar uma imagem na qual os dois personagens vivem o duplo deles mesmos<sup>25</sup>”. Mas este efeito espelho não impede o personagem masculino, sustentado pela interpretação de Paulo César Pereiro, de reafirmar seu lugar dominante, num dispositivo por meio do qual a personagem interpretada por Sônia Braga encarna sucessivamente várias figuras oriundas do imaginário de Paulo.

Neste jogo de “imagens”, ela afirma já ter assumido o papel de estudante de literatura, de aeromoça, de secretária mas também, e sobretudo, o de prostituta — quando Paulo cruzou com Maria na rua, ele pensava que ela se chamava Mônica e era uma prostituta. Nesse contexto, a possibilidade de uma sexualidade fora do casamento passa necessariamente, em *Eu Te Amo*, pela fantasia da prostituição. Fingindo ser prostituta, a personagem de Sônia Braga continua a ser o espelho do desejo masculino<sup>26</sup>.

Na primeira sequência de sexo de *Eu Te Amo*, os personagens são filmados nus e em plano americano. Enquanto Paulo beija o corpo de Maria/Mônica, ele faz perguntas para alimentar suas fantasias sexuais: “é preciso que eu te pague, não?”, “você é uma profissional, não é?”, “se eu não te pago, você vai me punir, não é?”. Nesta encenação, Maria finge interpretar a personagem da prostituta enquanto responde positivamente a todas estas questões, e vários closes do rosto da atriz se assemelham à maneira de rodar um filme de sexo explícito. Muito estetizante, com fortes efeitos de luz e de objetiva, as sequências ficam no registro da pornochanchada *chique*, como afirmou, na estreia do filme, o jornalista Ivanir Yazbeck: “Depois de Jabor, seria prudente que todos os pornochanceiros se aposentassem e nunca mais ousassem tentativas de filmes eróticos. O ciclo sexual do cinema brasileiro deveria se encerrar aqui. Com chave de ouro<sup>27</sup>”.

23. GIDDENS, Anthony, *La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, Paris, Hachette Littérature, 2004, p. 80.

24. *Ibid.*, p. 76.

25. XAVIER, Ismail, “Vícios privados, catástrofes públicas: a psicologia social de Arnaldo Jabor”, *O olhar e a cena — Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*, São Paulo, Cosac, 2003, p. 323-365.

26. DEBROISE, Nathalie, “Du bonheur d'être putain : de Buñuel à Blier”, in *CinémAction*, Françoise Puaux (dir.), “Le machisme à l'écran”, n° 99, Paris, ed. Corlet - Télérama, 2001, p. 39-48.

27. YAZBECK, Ivanir, “O filme em questão: *Eu Te Amo*”, *Jornal do Brasil*, Caderno C, 18/04/1981, p. 2.

Em todos esses planos, o rosto da atriz a mostra cúmplice do ponto de vista masculino: mais que o prazer que ela performatiza, é a alegoria do desejo masculino que domina nestes jogos eróticos. Após se perceber que, realmente, Maria não é uma prostituta, o estereótipo dá lugar ao da amante apaixonada e dependente, abandonada e negligenciada por seu amante casado, interpretado por Tarcísio Meira. A relação deles é mostrada por meio de *flashbacks*, que são como confissões expressas por Maria na narrativa cinematográfica. Ela que, na sua chegada, sustentava um discurso de rebelião (“se alguém me diz «cala a tua boca», eu grito”), revela sua dependência, não somente em relação a Paulo, mas também a seu outro amante. Como bem analisou Helena Hirata na estreia do filme:

[...] o grito de independência do qual o personagem feminino fala é desmentido pelas múltiplas sequências onde ele é visto correndo desesperadamente atrás do avião, o amante sempre ausente ao qual ele deve se submeter aos seus caprichos [...]<sup>28</sup>.

Maria penetra na subjetividade de Paulo, que se apaixona por ela, para depois mostrar suas garras até o aniquilamento do “homem urso”. A imagem da mulher caçadora de homens, que se liga à de *A Dama do Lotação*, é assim representada pela mistura do estereótipo da vamp do cinema dos anos 1930 e da mulher fatal do cinema *noir* hollywoodiano dos anos 1940 e 1950.

Gilles Lipovetsky afirma que, a partir da segunda metade do século xx, o estereótipo clássico da beleza ou da pureza angelical, oposto ao da luxúria demoníaca, ambos amplamente presentes no cinema mudo, perde sua característica central e dá lugar ao que ele nomeia de “época do pós-mulher fatal” ou “*good-bad girl*”: uma mulher de aparência vamp, mas de coração macio, sedutora, mas não perversa<sup>29</sup>.

Numa sequência de *Eu Te Amo*, na qual Paulo chama Maria/Mônica para um encontro, o rosto de Maria, sua boca e outras partes de seu corpo são sucessivamente filmadas em close em meio à escuridão. Quando ela chega na casa dele, envolvida em uma capa negra, ela revela seu rosto envolto por seus cabelos negros, numa expressão de mistério lembrando a das vamps. Paulo fica chocado com sua beleza e Maria segue sua performance sedutora de mulher fatal. Na primeira parte do filme, a personagem interpretada por Sônia Braga, que performa uma vamp enigmática, obedece às ordens de Paulo até o momento no qual ela penetra em sua intimidade. Ela está quase sempre vestida de negro, notadamente durante a evocação de suas lembranças, quando ela pensa em matar a esposa de seu amante com um frasco de ácido. Nesta sequência filmada em *plongée*, as duas mulheres estão juntas dentro de um elevador, a esposa no fundo do quadro e Sônia Braga no primeiro plano. Esta última veste um elegante vestido negro e um chapéu da mesma cor, conforme a imagem de “mulher aranha” que Sônia Braga interpretará três anos mais tarde, na produção hollywoodiana *O Beijo da Mulher Aranha*, de Hector Babenco.

Depois da primeira noite de amor, Paulo sai de sua casa e, quando retorna, encontra Maria sentada no “quarto-útero”, vestida de negro. Ele tenta pegá-la no momento em que ela foge

28. HIRATA, Helena, “*Eu Te Amo*: um filme onde a falta de estória o transforma num amontoado de cenas de amor assépticas como nas revisas pornográficas americanas”, *Em tempo*, 14- 27/5/1981, p. 13.

29. LIPOVETSKY, Gilles, *La troisième femme : permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1977, p. 173.

para o interior do apartamento e termina por se encontrar fora de sua casa, enquanto ela está segurando a porta. No escuro, Paulo a encontra; Maria é filmada em plano aproximado numa postura sensual e seu rosto exprime um prazer “diabólico” que remete para o imaginário do vampiro. Paulo consegue entrar em seu apartamento e, no meio da escuridão, fragmentos do corpo nu de Maria são filmados sob uma luz estroboscópica, seu torso, sua nuca, seus seios, seu ventre, imagens do corpo que vão e vêm à tela. Os planos sucessivos, iluminados por uma luz amarelada que contrasta fortemente com um fundo negro, evidenciam ainda mais o corpo fragmentado de Sônia Braga.

Enquanto Paulo abre progressivamente sua intimidade a Maria, fazendo-a passear por seu universo escondido, ela vê sua imagem refletida numerosas vezes nos espelhos do apartamento. Segundo Sylvia Harvey, os filmes *noirs* americanos elaboraram uma iconografia e um estilo visual específicos para exprimir e valorizar a potência sexual da mulher e seu perigo para os personagens masculinos. O espelho ocupou, em particular, um lugar importante nestes filmes, pois as mulheres contemplam constantemente suas imagens refletidas, numa encenação que manifesta seu narcisismo sedutor, mas também a duplicidade de sua natureza diabólica<sup>30</sup>. Além de todas estas interpretações, encontramos, em *Eu Te Amo*, o jogo de espelhos que remete igualmente para a duplicidade da personagem feminina, sugerida, entre outras, pelas cenas nas quais Maria se maquia ou tira sua maquiagem.

Esta duplicidade, em *Eu Te Amo*, não abre um diálogo sobre a posição e a subjetividade da personagem feminina. De fato, elas representam, em momentos diferentes, a adequação do personagem feminino a este universo fechado, submisso à vontade e aos desejos masculinos. Se, num primeiro momento, Maria se ajusta à autoridade deste universo masculino egoísta, a encenação dá a entender que se trata, na realidade, de uma tática para conhecer, penetrar e abalar a subjetividade masculina.

Os anos 1980 são, para o Brasil, um momento crucial em termos de transformações políticas, econômicas e comportamentais. Durante este momento de abertura, as reivindicações feministas encontram espaços de expressão política e o poder patriarcal é desrespeitado. Arnaldo Jabor afirma: “muitos homens que conheço estão em pânico diante da nova mulher brasileira que está surgindo, ou que pretende surgir<sup>31</sup>”.

Perto do fim de *Eu Te Amo*, depois de ter encenado a morte do homem viril, Maria e Paulo fazem amor: os suspiros de prazer de Maria invadem a trilha sonora e acompanham a cena, na qual a hipersexualidade da personagem feminina faz desaparecer a velha masculinidade viril encarnada pelo personagem/ator. Uma versão do “sexo devorador”, segundo a fórmula da socióloga Colette Guillaumin, que enfatiza que “se a menor autonomia se manifesta no próprio funcionamento sexual (no sentido mais reduzido e mais genital do termo), eis que ela é interpretada como uma máquina devoradora, uma ameaça, um triturador<sup>32</sup>”. O rosto da atriz é filmado em plano aproximado, seus olhos diabólicos, maquiados de negro se confundem com sua beleza perigosa, e um líquido, que parece ser esperma, escorre da sua boca que desenha um sorriso cínico.

30. HARVEY, Sylvia, “Woman’s Place: The Absent Family of Film Noir”, in *Women in Film Noir*, Elizabeth Ann Kaplan (dir.), London, British Film Institute, 1980, p. 35-54.

31. JABOR, Arnaldo, “*Eu Te Amo* ou o jogo do poder entre os sexos”, *O Globo*, 11/03/1981, p. 28.

32. GUILLAUMIN, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L’idée de nature*, Paris, Côté femmes, 1992, p. 53. Nossa tradução.

A partir do momento em que o cineasta torna cada vez mais palpável o colapso das certezas da masculinidade de Paulo, a personagem feminina se apaga atrás do encadeamento de papéis obedientes à lógica fantasmagórica do desejo masculino. Segundo este ponto de vista, a personagem feminina é sempre descrita como a “Outra” e o homem é sempre definido em primeiro lugar<sup>33</sup>.

As pornochanchadas constituíram um gênero cinematográfico que marcou o cinema brasileiro dos anos da ditadura, influenciando fortemente algumas importantes produções do cinema de autor que mantiveram representações de gênero que reproduzem, de outra maneira, modelos conservadores ou ambíguos em relação, por exemplo, às representações do feminino. Não obstante, filmes como *Macunaíma* (1969) e *O Homem do Pau-Brasil* (1981) de Joaquim Pedro de Andrade, ou vários filmes dirigidos por mulheres, como Ana Carolina e Tereza Trautman, propõem outras formas de representações, questionando o sistema patriarcal e as relações sociais de gênero na sociedade brasileira.

## Bibliografia

- ANÔNIMO, “Sônia Braga: uma mulher para o Brasil”, *Veja*, nº 505, 10/03/1978 [arquivo], n.p.
- ANÔNIMO, “Erotismo, em cadeia nacional”, *Jornal da Tarde*, 12/04/1978, p. 19.
- ANÔNIMO, “O cinema bem-aventurado de Neville d’Almeida”, *O Estado de Minas*, 18/04/1978 [arquivo], n.p.
- ABREU, Nuno César, “Pornochanchadas” in *Enciclopédia do cinema brasileiro*, Fernão Pessoa Ramos; Luiz Felipe Miranda (dir.), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, Editora SENAC, 2000, p. 431-433.
- , *Boca do lixo: cinema e classes populares*, Campinas, São Paulo, Editora da Unicamp, 2006.
- , *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, Campinas, São Paulo, Mercado de Letras, 1996.
- AVELLAR, José Carlos, “A teoria da relatividade”, in *Anos 70*, Jean-Claude Bernardet; José Carlos Avellar; Ronaldo F. Monteiro (dir.), Rio de Janeiro, Europa. Emp. Graf. E Edit. Ltda, 1979-1980, p. 63-95.
- BERNARDET, Jean-Claude, “Dá o que eles gostam?”, *Jornal Movimento*, 19/01/1976, p. 18.
- D’ALMEIDA, Neville, “Com cortes ou não, um lixo de luxo”, entrevistado por Jairo Ferreira, *Folha de São Paulo*, 21/04/1978, p. 37.
- DA SILVA, Alberto, “Sônia Braga : la beauté latine de la « vraie femme brésilienne » des années de la dictature”, *Mise au point* [En ligne], 06/2014, colocado em linha em 01/04/2014, consultado em 21/06/2014. [map.revues.org/1748](http://map.revues.org/1748)
- DEBROISE, Nathalie, “Du bonheur d’être putain : de Buñuel à Blier”, in *CinémAction*, Françoise Puaux (dir.), “Le machisme à l’écran”, nº 99, Paris, ed. Corlet - Télérama, 2001, p. 39-48.

---

33. *Ibid.*, p. 62.

- DENNILSON, Stephanie, "The new Brazilian Bombshell: Sônia Braga, race and cinema in the 1970s" in *Remapping world cinema: identity, culture and politics*, Stephanie Dennilson; Song Hwee Lim (dir.), London, Wallflower Press, 2006, p. 135-143.
- DIEGUES, Carlos, "1986 — Carlos Diegues", in *O processo do Cinema Novo*, Alex Vianny; José Carlos Avellar (dir.), Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 425-479.
- GIDDENS, Anthony, *La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, Paris, Hachette Littérature, 2004.
- GUILLAUMIN, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté femmes, 1992.
- HAMEL, Christelle, "De la racialisation du sexisme au sexisme identitaire", *Migrations Société*, vol. 17, n° 99-100, 2005, p. 91-104.
- HIRATA, Helena, "Eu Te Amo: um filme onde a falta de estória o transforma num amontoado de cenas de amor assépticas como nas revisas pornográficas americanas", *Em tempo*, 14- 27/5/1981, p. 13.
- JABOR, Arnaldo, "Eu Te Amo ou o jogo do poder entre os sexos", *O Globo*, 11/03/1981, p. 28.
- , "Eu Te Amo: Um filme sobre sexo, amor e a crise dos sentimentos", entrevistado por José Carlos Monteiro, *O Globo*, 19/04/1981, p. 3.
- , "Eu Te Amo, o primeiro «poema lírico» do cineasta Arnaldo Jabor", entrevistado por Ana Maria Ciccacio, *O Estado de São Paulo*, 12/4/1991, p. 50.
- , "Toda nudez: um papo entre Nelson e Jabor", *O Globo*, 9/3/1973, p. 7.
- HARVEY, Sylvia, "Woman's Place: The Absent Family of Film Noir", in *Women in Film Noir*, Elizabeth Ann Kaplan (dir.), London, British Film Institute, 1980, p. 35-54.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La troisième femme : permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1977.
- ORTIZ, José Mário, "O cinema Brasileiro contemporâneo (1970-1987)", in *História do Cinema Brasileiro*, Fernão Ramos (dir.), São Paulo, Círculo do Livro S.A., 1987, p. 399-454.
- SELIGMAN, Flávia, *O Brasil é feito pornô — o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares*, Tese em Cinema, ECA/ Universidade de São Paulo, 2000.
- XAVIER, Ismail, "Vícios privados, catástrofes públicas: a psicologia social de Arnaldo Jabor", *O olhar e a cena — Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues, São Paulo, Cosac, 2003, p. 323-365.
- YAZBECK, Ivanir, "O filme em questão: Eu Te Amo", *Jornal do Brasil*, Caderno C, 18/04/1981, p. 2.