

Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro

*Flávia Seligman**

“HÁ UMA FAMOSA LENDA segundo a qual Griffith tocado pela beleza de sua atriz principal, inventou o close-up para captá-la em detalhes.” *Jean-Luc Godard*

O erotismo e a sexualidade sempre estiveram presentes na arte cinematográfica. Desde os primeiros filmes, o ato de enxergar-se refletido na tela provocou no homem um sentimento de contemplação e desejo. Quando da formação industrial do cinema americano, o *star-system* utilizou a beleza de suas estrelas para seduzir e cativar o público. Rapidamente o cinema percebeu a força da imagem erotizada do ator ou da atriz, na busca pelo espectador, e, nunca mais se desfez desta artimanha. As figuras femininas, bem mais que as masculinas, foram regiadamente utilizadas como propaganda na promoção do desejo e do *glamour*, tal e qual as indústrias de bens de consumo utilizaram-nas para promover produtos e serviços.

Ainda nos Estados Unidos, durante os anos 20, aconteceu uma “revolução moral” que pregava “os bons costumes” e que gerou uma organização da censura em torno do que poderia ser exibido e visto pela sociedade. Em 1934, numa iniciativa civil, o médico Will Hays coordenou a confecção de um código de censura apoiado pelos poderes institucionais, o Production Code Administration, ou como foi conhecido Hays Code, que permaneceu vigente até a década de sessenta. Esta campanha organizada pela sociedade civil estava convencida da influência moral que o cinema exercia sobre a sociedade e, com isto, passou a usar o próprio meio para denominar o que era certo e errado para esta mesma sociedade.

Avesso às liberdades sexuais, o código limitava qualquer aproximação entre os sexos, bem como a alusão à vida sexual. Os próprios casais legitimados pela Lei de Deus e pela Lei dos Homens não podiam aparecer deitados na mesma cama.

No final da II Guerra, Hollywood invadiu a Europa com o seu poder econômico e sua estrutura de distribuição e de exibição da própria produção. Ao mesmo tempo em que o cinema americano levava ao velho mundo a imagem de uma sociedade progressista e moderna, atraía diretores que fugiam da Europa devassada. Nomes como Fritz Lang, Ernest Lubitsch e Billy Wilder, trouxeram um certo grau de sofisticação ao cinema norte-americano e apontaram com uma pitada de sensualidade que Hollywood ainda não havia descoberto. O conceito de modernidade incluía um novo discurso da sexualidade cujo aspecto perturbador se cristalizou na iconografia da mulher moderna da época, uma mulher que começava a quebrar as regras sociais vigentes e que ia mudar para sempre o conceito de feminino e de feminilidade.

A conjugação entre as duas culturas, a européia e a americana, moldou a relação cinema e sexualidade em grande parte do mundo ocidental, como é o caso do Brasil, que usou muito do cinema americano como parâmetro, principalmente nos filmes destinados ao público popular.

O cinema nacional apontou neste caminho quando iniciaram as primeiras pornochanchadas, as comédias eróticas da virada das décadas de 60 para 70, que encontraram o país em plena ditadura militar. A censura moral era, na época, muito influente no país, uma vez que as ligas femininas associadas à Igreja Católica foram o grande braço civil do Golpe Militar, com manifestações tão importantes como as “Marchas com Deus pela Família e pela Liberdade”. O Brasil do final dos anos 60 posicionou-se, então, à direita do moralismo exemplar dos americanos de Hays e, a pornochanchada, acusada de pornográfica e deflagradora da má-fama do cinema nacional trabalhou na sua primeira fase apenas com a insinuação do sexo e com uma moral quase que castiça.

No final da década de 60, devido a uma confluência de fatores que acabaram gerando a chamada “revolução sexual”, o Brasil fez o que o resto do mundo já fazia: adequou-se ao mercado de consumo, explorando a nova vertente do erotismo e da sensualidade. Ou seja, a pornochanchada não fez mais nada do que se ocupar de uma fresta aberta pelo mercado de consumo, produzindo filmes “supostamente eróticos”, tão “pornográficos” quanto a grande massa espectadora desejava ver e tão “inócuos” quanto a censura militar prezava para um país que caminhava rumo ao desenvolvimento.

A pornochanchada, tal qual fez o cinema americano, colocou na exploração da figura feminina sua força maior, utilizando atrizes conhecidas da televisão – que na década de setenta estava em plena ascensão. Conforme a classificação feita por Laura Mulvey¹, a mulher é colocada como objeto do olhar; o homem, como dono do olhar e condutor do olhar do espectador. O olhar masculino conduzia a contemplação do corpo feminino através dos enquadramentos e movimentos feitos pela câmera.

As atrizes Leila Diniz e Adriana Prieto (ambas falecidas) foram as grandes estrelas destes filmes. Por exemplo, no filme *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera* (Roberto Farias, 1967), a principal personagem feminina, interpretada por Adriana, reproduz literalmente personagens criados por Marilyn Monroe em filmes da década de 50, como *O Pecado Mora ao Lado* (*The Seven Year Itch*, Billy Wilder, 1955).

Extremamente sensual e materialista, esta personagem, a extensão cômica da *femme fatale*, buscava em quase todos os filmes uma ascensão social ou obter vantagens de alguma forma. O excesso de sensualidade acabava por encantar as personagens masculinas e levá-las ao desejo e à conquista. No caso da pornochanchada, tal qual os filmes de Wilder da década de 50, os finais eram sempre moralmente aceitáveis, ou seja, a mocinha acabava casando-se legalmente com o mocinho, ou alguma

coisa neste padrão.

A impossibilidade de trabalhar com o sexo explícito fez com que a pornochanchada utilizasse inúmeros artifícios para conquistar o público, sempre acenando com uma certa dose de sensualidade. O primeiro destes elementos foi o título.

Na fase *soft-core*², os títulos soavam parecidos com os filmes, incluindo palavras-chave que causassem curiosidade e despertassem a imaginação do espectador, tais como adultério, paquera, cama, etc. Um recurso utilizado também foi o uso do jogo das palavras, nos títulos, apresentando referências a filmes de sucesso, que se completavam com as frases dos cartazes de propaganda. Como exemplo: *Motel/Um filme de alta rotatividade*; *Cada um Dá o que Tem/Nunca tantas deram tanto em tão pouco tempo*³.

Na segunda fase, de sexo explícito mesmo, não era mais necessário dissimular nada e os títulos chegaram a exageros tais como *Gozo Alucinante* (Jean Garret, 1985), *No Calor do Buraco*, (Sady Baby, 1987) e *Minha Cabrita, Minha Tara* (José Adauto Cardoso, 1986). Nos filmes estrangeiros, houve até a criação de determinadas personagens que mantinham o público fiel, como, por exemplo, *Os 38 Centímetros de Mr. Holmes* (*The Devil in Mister Holmes*, Giorgio Grandi, 1986, EUA) *Bunny Buns* (*Little Oral Annie Takes*, Curtis Hollingwood, 1985, EUA), com a personagem título, e *Debbie Does Dallas* (idem, Jim Clark, 1978, EUA) que gerou uma série com a personagem Debbie, como *Debbie Topa Tudo* (*Debbie Does em All*, 1985, EUA) e *Debbie Faz Tudo 3* (*Debbie Does em All 3*, 1998, EUA).

O cinema nacional trabalhava com o que tinha de mais próprio. Em 1986, na esteira do *O Beijo da Mulher Aranha* (*Kiss of the Spider Woman*, Hector Babenco, 1985)⁴ – uma co-produção Brasil/Estados Unidos baseada no romance homônimo de Manuel Puig e estrelada por Sônia Braga, Raul Julia e William Hurt, que acabou levando o Oscar de melhor ator – estreou *O Beijo da Mulher Piranha* (J. A. Nunes, 1985) onde uma vampira ataca as suas vítimas, principalmente os homens.

A pornochanchada também classificava suas personagens e trabalhava com elas como mais um elemento de erotização. A mulher, por exemplo, é para ser contemplada e desejada. Segundo Mulvey, numa leitura freudiana, o espetáculo cinematográfico oferece uma série de prazeres possíveis. No caso das personagens femininas da pornochanchada, associamos ao prazer escopofílico, ou seja, ao 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.

Em *Os Paqueras* (Reginaldo Farias, 1968), a atriz Leila Diniz, bastante famosa na época por seu trabalho na televisão, teatro e cinema, aparece em uma única cena, como ela própria, pedindo carona a um grupo de rapazes embevecidos com a sua beleza para ir até o estúdio de TV onde deve gravar. Esta cena nada tem a ver com o desenrolar do filme, cumprindo a única função de exibir Leila Diniz para contemplação e deleite da platéia.

A pornochanchada também dava vazão ao prazer do narcisismo, ou seja, à identificação e à idealização do público masculino com a figura do malandro conquistador. Aqui temos dois aspectos: o primeiro é a questão do malandro, que, em tempos de ditadura e repressão, conseguia driblar os poderes, quaisquer que fossem, e acabava se dando bem no final – um tipo característico da cultura nacional, bastante explorado também na época da *chanchada*; em segundo lugar, o conquistador (normalmente estas duas características pertenciam à mesma pessoa), detentor de um *sex-appeal* especial, muitas vezes ligado diretamente ao fato da malandragem, que lhe proporcionava as melhores mulheres o tempo todo.

Ao público masculino de classe média, maioria predominante do público da pornochanchada, restava então a possibilidade de um dia driblar o poder dominante para obter vantagens sem contestá-lo nem prejudicá-lo. A ordem era conviver pacificamente com as instituições nacionais e o poder instituído, se dar bem financeiramente sem fazer esforço, e de brinde, namorar beldades como Adriana Prieto e Leila Diniz.

Notas

- * Dra. em Cinema pela ECA / USP, Professora na FABICO/ UFRGS e Professora das Oficinas Experimentais de Cinema na FAMECOS/PUC.
- 1 Mulvey in XAVIER, Ismail. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.131.
- 2 *soft-core*, ou seja, a fase branda, onde as cenas de sexo ainda eram meras insinuações e a primazia era dada para as piadas envolvendo fatos cotidianos – por isto também chamada de comédia do cotidiano.
- 3 Avellar, José Carlos in: *Anos 70: Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980 1979/1980.
- 4 Um ativista político e um homossexual são encarcerados na mesma cela de uma prisão, num país sul-americano, durante uma

ditadura. Embora completamente diferentes, os dois vão descobrindo afinidades entre as suas histórias e acabam por auxiliar um ao outro.

Referências

Avellar, José Carlos in: *ANOS 70: Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980 1979/1980

Mulvey in Xavier, Ismail. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

