

Cinema de excessos: aproximações e distinções entre a pornochanchada e o *sexploitation*

Bruno de Sousa Araujo¹

Resumo: Esse artigo pretende discorrer sobre as teorias do excesso no tangente ao campo cinematográfico. A princípio, buscou-se definir as disputas correntes nos estudos sobre o excesso cinematográfico: definimos o excesso enquanto uma economia estética que transborda a ordem da *mise-en-scène* causando estranhamento; economia essa que descende de uma matriz cultural popular e massiva, constitutivamente ambivalente, e está intimamente relacionada às práticas de mediação cultural e artística da modernidade. Ao fim, dada a devida contextualização do cenário brasileiro, tentamos realocar os estudos sobre a pornochanchada nesse arcabouço do excesso e da popularização do cinema de gênero, a fim de distinguir entre aproximações e distinções que cabem a essa produção do cinema nacional e alguns de seus similares internacionais, afamados pelo subgênero *sexploitation*.

Palavras-chave: Excesso; Pornochanchada; Sexploitation; Cinema de gênero; Cinema popular.

Cinema of excesses: approximations and distinctions between the pornochanchada and the *sexploitation*

Abstract: This work intends to discuss the theories of excess in relation to the cinematic field. At first, we sought to define current disputes in studies about cinematographic excess: we defined excess as an aesthetic economy that overflows the *mise-en-scène* order, causing estrangement; an economy that descends from a popular and massive cultural matrix, constitutively ambivalent, and is closely related to the practices of cultural and artistic mediation of modernity. In the end, given the proper contextualization of the Brazilian scenario, we try to relocate studies on pornochanchada in this framework of excess and popularization of genre cinema, in order to distinguish between approaches and distinctions that belong to this production of national cinema and some of its similar international ones, famous for the *sexploitation* subgenre.

Keywords: Excess; Pornochanchada; Sexploitation; Genre cinema; Popular cinema.

¹ Graduado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos, com especialização em Som e Produção (2017). Codiretor de som dos curtas Trilhos (2017) e Rapaz em Amarelo (2018). Participante do grupo de pesquisa NEX - Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais (PPGCine/UFF). Atualmente, desenvolve pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: baraujodsa@gmail.com.

Introdução

Discorrer sobre as teorias do excesso que permeiam o campo cinematográfico é tarefa árdua e nada simples, sendo esse um conceito deslizante que transborda delimitações muito rígidas e seguras, ora sendo empregado em investigações acerca de economias estéticas, ora sobre especulações de estratégias de engajamento e fruição espectral, podendo ser alargado para abarcar discussões sobre políticas das imagens. Nesse sentido, esse capítulo intenta entender como o conceito de excesso foi modulado de forma que abrangesse as mais diversas metodologias de análise fílmica desde pelo menos a consolidação do cinema moderno. O que pode ser afirmado a essa altura e de acordo com o que veremos adiante, é que o excesso é uma sensibilidade própria de um imaginário moderno que se consolida concomitantemente à consolidação do aparato cinematográfico enquanto entretenimento popular e massivo. Seguindo esse rastro dos estudos do excesso cinematográfico, tentaremos modular tal conceito a fim incluir um determinado tipo de cinema excessivo, a pornochanchada brasileira, no centro das discussões sobre excesso e cinema.

O excesso aqui será então empreendido como ferramenta de leitura de uma produção específica do cinema brasileiro e ainda muito desprestigiada pelos estudos fílmicos: a pornochanchada. Política e esteticamente ambivalentes, o excesso e a pornochanchada promovem campo fértil de possibilidade analíticas.

O objetivo será discorrer sobre as teorias do excesso, sobretudo no tangente ao campo cinematográfico. Definir com precisão o âmbito de filiação dos estudos audiovisuais ao qual a pesquisa se insere: o excesso enquanto uma economia estética que transborda a ordem da *mise-en-scène*, causando estranhamento; economia essa que descende de uma matriz cultural popular e massiva, constitutivamente ambivalente e por vezes sensacionalista, que está intimamente interligada às práticas de mediação cultural e artística da modernidade. A partir da tendência ramificadora dos gêneros cinematográficos na cultura popular, abordaremos a repetição simbolizadora como forma de engajamento espectral e cristalização dos gêneros nessa dita modernidade, bem como o surgimento dos “gêneros do corpo” e os filmes pertencentes a essa categoria-amalgama que ganham proeminência nos anos 1960 e 1970. Tentaremos então realocar os estudos pornochanchadeiros² para o contexto dos estudos dos cinemas de excesso, no âmbito da popularização do cinema de gênero, a fim de observar as aproximações entre ambos e estabelecer

² O termo pornochanchadeiro é usado na maioria das vezes de forma informal, em círculos de culturas cinéfilas voltados à apreciação de filmes da pornochanchada, como é o caso do Cineclube Pornochanchadeiro, que teve início em 2020 durante a pandemia de Covid-19. Dedicado à exibição e discussão do cinema praticado no Brasil durante o período da Ditadura Militar — incluindo as pornochanchadas, mas não só — o cineclube posteriormente passou a se chamar Fitas Brasileiras. Uma das primeiras aparições do termo em trabalhos acadêmicos se dá na tese de doutorado de Alessandro Gamo (2006), intitulada *Vozes da Boca*, numa citação direta de um depoimento de Roberto Mauro à revista SB Cinema, diretor que se definia como pornochanchadeiro.

as devidas distinções que cabem à essa produção especificamente brasileira (que diverge do cinema moderno de vanguarda) e seus similares de outros territórios, notoriamente difundidos e popularizados pelo termo *sexploitation*.

Em *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*, 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. "Afim, 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 e sadismo. Assim, Williams sugere novas formas de abordagem dos estudos de espectralidade que levassem em conta uma maior fluidez das identidades de gênero e sexualidade e suas respectivas recepções de determinados gêneros fílmicos. Na ocasião, a autora fazia uma análise sobre os chamados "*body genres*", ou gêneros do corpo: o horror, o melodrama e a pornografia. O que esses gêneros têm em comum é uma exacerbada evidência dos corpos femininos aliada a formas de engajamento corpóreo que promovam ressonâncias carnis 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.

Os gêneros do corpo ganharam notoriedade no contexto da modernidade tardia, no qual uma imaginação melodramática excessiva, que descende desde o século XVIII, passa a permear o imaginário popular, transbordando em outros tipos de produções artísticas para além do melodrama canônico no teatro e na literatura. Tal matriz melodramática, que ganha proeminência em "uma sociedade pós-monárquica e pós-sacralizada, uma sociedade instável por conta de bruscas mudanças ontológicas" (BALTAR, 2007), opera como uma forma de pedagogia moralizante dos sujeitos, conceito este também nascido na modernidade. Nesse contexto,

O excesso é entendido como a estratégia principal de "pedagogização" através da ativação de um saber sensório-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)

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." (WILLIAMS, 1991, p. 3)

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 os 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 angústias sociais de suas épocas. Linda Williams empresta o conceito de “fantasia original” cunhado por Freud para evidenciar como esses filmes estiveram, desde o princípio, ligados aos enigmas do desejo sexual (no caso da pornografia), da diferença sexual e da castração (no caso do horror) e do ego (no caso dos *weepies* melodramáticos, filmes de choro calcados no *pathos*).

Em síntese, Williams 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), 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).

Se tal associação é “fundante” da experiência moderna como um todo (dos discursos espetaculares aos discursos científicos), ela torna-se ainda mais determinante quando investida de uma retórica reiterativa e saturante que busca transformar “tudo” em imagens, não apenas corpos em ação, mas também emoções e valores corporificados. (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,

maravilhamento e vontade de saber que o corpo e essas, até então novas, tecnologias do visível despertam.

Os gêneros do corpo relacionam-se primeiramente ao corpo dado a ver como espetáculo e como ancoragem de uma experiência “extasiástica”, como atração. É fundamental entender que é o corpo colocado em ação, em movimentos que “performam” e expressam estados sensoriais e sentimentais que, dado a ver audiovisualmente, inspiram no espectador, se não os mesmos estados, algo bem próximo deles. Convidam, afinal, a fluir e a fruir sensorial e sentimentalmente. (Baltar, 2012, p. 128).

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). Acerca disso, Oliveira Júnior comenta que

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. (Oliveira Júnior, 2019, p. 33)

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, estando separadas apenas para fins teóricos. Esses dois modos se encontram majoritariamente investidos no enfoque do corpo como “vetor espetacular e atrativo” (sobretudo o corpo feminino, visto o cotejo dos estudos de Williams com os estudos de gênero). A ordem do espetáculo corresponderia à dimensão que o corpo adquire quando capturado no ato da emoção e da sensação, sedo 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) Por sua vez, 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 marcados não pelo uso codificado da linguagem, mas pelos sons de prazer na pornografia, pelos gritos de medo no horror e pelos soluços no melodrama.

Ao ressaltar a dimensão espásmica do corpo (como vetor da ação e como convite à semelhante reação do espectador) — o corpo fora de si (*beside itself*) — e associar tal dimensão aos procedimentos imagéticos e sonoros (mobilizando a sensorialidade através dos ruídos), Williams aponta, no fundo, a potencialidade saturante do uso de elementos audiovisuais para além da função de narração (*storytelling*). Aponta ainda como tal dimensão, por sua condição de superenvolvimento (*over-involvement*) em sensações e emoções, contribui justamente para a eficácia da narrativa. (Baltar, 2012, p. 137)

O excesso, então, opera como uma sensibilidade e uma forma de percepção do mundo, muito atrelada “à regulamentação de uma sociabilidade relacionada ao contexto pós-sagrado que se instaura e se adensa a partir da modernidade” (Ibid), podendo ser abordado de dois modos correlatos: como estratégia estética (quando atrelado a gêneros cinematográficos específicos, como os gêneros do corpo) e como matriz cultural popular e massiva (ou seja, parte fundante de um imaginário sociocultural específico).

Cinema popular e de massas: os gêneros e suas ramificações

Como nos conta Jesús Martín-Barbero (2003, p. 211), o cinema popular, desde pelo menos a década de 1920 e, sobretudo, o dos grandes estúdios americanos, contou com dois aparatos de sustentação para a cooptação do público massivo: o *star system* e os gêneros cinematográficos. O surgimento desses aparatos se dá num contexto de elevado avanço tecnológico e abundância de crédito após a Segunda Guerra Mundial, o que fomentou a produção massiva de utensílios, inaugurando assim o “consumo de massa”, ou seja, a sociedade de consumo. Também emerge desse contexto uma elevada quantidade de produção cultural e midiática, sendo o cinema o seu máximo expoente. Embora tenha se tornado uma prática generalizada apenas na década de 1950 — os anos 1920 viveram a ascensão e queda da sociedade de consumo de forma vertiginosa, culminando na Depressão de 29, enquanto as duas décadas seguintes foram assoladas pela Segunda Guerra Mundial — o consumo começa a ser pensado e vendido enquanto ideologia de toda uma sociedade ao menos três décadas antes.

O primeiro desses aparatos, o *star system*, agia diretamente na mediação entre o espectador e o mito, sendo este os atores projetados nas telas, contando com um “dispositivo específico” de projeção: o primeiro plano. Os *closes*, com sua capacidade de transmutação de sentimentos, aproximação, identificação e fascinação, além de ser notório para a popularização dos rostos de atores e atrizes que a posteriori tornar-se-iam pautas de debates públicos sobre questões de costumes e valores, auxiliados pela difusão da imprensa massiva. Martín-Barbero nos conta que,

nesse sentido, o star system operava de forma a converter a ideologia em economia: “era a identificação sentida e o desejo mobilizado pela “estrela” o que permitia a rentabilidade dos filmes.” Um movimento que “reconciliava a arte com o *sensorium* das massas”, amparado pelo desejo do público de ver sua vida, sonhos e desejos projetados nas telas. Essa nova subjetividade burguesa foi então o fundamento do aburguesamento do imaginário cinematográfico. “A identificação com a ‘estrela’ foi o lugar desse afixamento, pois ali se produzia a transposição da fascinação onírica, na sala de cinema, para a idealização de valores e comportamentos fora da sala, na vida cotidiana”.

O segundo sustentáculo do aparato cinematográfico na conquista e rendição do público popular foi a proliferação de gêneros. Hollywood foi uma grande máquina definidora e criadora de novos gênero, não só transpondo os já conhecidos gêneros literários para imagem e movimento, mas sim delimitando novas convenções de registros temáticos, repertórios iconográficos, códigos de ações e um campo de verossimilhança e identificação que possibilitassem o reconhecimento desses gêneros por parte do público que frequentava as salas de cinema.

Martín-Barbero (2003, p. 212) identifica dois desses gêneros criados especificamente pelo cinema norte-americano: o western e o melodrama. Definindo-o como cinema de “pura ação”, Martín-Barbero sublinha que “o western se tornou ao mesmo tempo o gênero com mais alto grau de convencionalismo, o de maior rigor em sua codificação, e aquele em que Hollywood produziu algumas de suas obras mais originais.” Já o melodrama é definido pelo autor como “mais do que um gênero”, uma vez que “durante muitos anos, o melodrama foi a própria essência do cinema, seu horizonte estético e político”. Heranca dos romances folhetinescos, o melodrama é reinventado pelo cinema, transformado novamente no espetáculo popular que mobilizou e incentivou a participação das massas desde o século XIX. Para Martín-Barbero, essa convergência entre cinema e melodrama se dá “no funcionamento narrativo e cenográfico, nas exigências morais e nos arquétipos míticos, na eficácia ideológica”. Essa convergência é a razão não só do grande sucesso popular do cinema desde a primeira metade do século XX, como também do desdém por parte das elites culturais, que lançavam olhar pejorativo para essa assimilação melodramática do cinema, uma vez que o melodrama foi tido pela cultura erudita como elemento de vulgaridade estética da cultura popular. Assim, através desses dois eixos de ramificação de gêneros, Hollywood instituiu uma gramática universal que fez do cinema o primeiro meio de comunicação massivo de uma cultura transnacional.

Na esteira do pensamento de Martín-Barbero, José Mario Ortiz Ramos (2004, p. 117) observa que os gêneros ficcionais, até fins do século XX, foram pouco considerados nos estudos culturais, tanto na literatura quanto no campo do cinema. Nos estudos fílmicos, ele atribui a isso “a forte influência da ‘teoria do autor’”, que fomentou um menosprezo da análise dos gêneros, “os

quais eram vistos apenas como o contraponto necessário para fazer brilhar a 'criatividade' da autoria". Já na década de 1960, haverá uma "inflexão da análise", quando questões de criatividade e autoria passam a coabitar com estudos da linguagem fílmica influenciados por teorias semióticas e estruturalistas. "Nessa nova abordagem, tudo se passa como se houvesse um comando impessoal das regras do gênero", sintetiza Ramos. Algumas críticas dessa tendência dos estudos cinematográficos vão reparar no caráter muitas vezes a-histórico da apreensão de elementos num certo conjunto de "textos" ou "gêneros". Ramos, indo ao encontro do pensamento de Jane Feuer, observa que filmes e produtos televisivos são "culturalmente específicos e temporalmente limitados", tentando fugir de uma abordagem que concebe os gêneros como "estruturas universais ou repetição de elementos e personagens", opondo-se à tendência que encara as produções do cinema de entretenimento e da TV como monolíticas e rígidas. Essa abordagem dialoga com o que propõe Martín-Barbero, ao se afastar da visão de gênero enquanto algo imutável e a-histórico e elaborar uma definição dos gêneros como "fatos culturais".

Da mesma forma que a maioria das pessoas vão ver cinema, isto é, um filme policial ou de ficção científica ou de aventuras, do mesmo modo a dinâmica cultural da televisão atua por seus gêneros. Por meio deles atua a competência cultural e à sua maneira dá conta das diferenças sociais que atravessam. Os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e do sistema de consumo, entre a do formato (produto) e das formas de ler, os usos. (MARTÍN-BARBERO Apud RAMOS, 2004, p. 118)

29

Segundo Ramos, é através dos gêneros que "a indústria cultural organiza seu aparato produtivo de forma mais racional, enquanto os espectadores acionam pela fruição dessa ficção os elementos que permeiam sua memória e imaginário" (p. 118-119). Sendo assim, os gêneros constituem um sistema de convenções que permitem aos espectadores experiência autônomas de fruição, assim como promove a regulação e complexificação da indústria cultural. Ao se aproximar dos gêneros via estudos culturais, Ramos, ancorado em Martín-Barbero e Feuer, nos mostra que há possibilidades de leituras mais plurais desse fenômeno da cultura, leituras que possibilitem "uma visão crítica da indústria cultural, sem perder de vista o processo de recepção, a atração exercida pela ficção audiovisual através dos gêneros, a participação, enfim, do espectador nesta 'dinâmica cultural'". (p. 119)

Uma categoria transbordante e escorregadia: definindo o excesso

Isso posto, retomemos então a discussão sobre o excesso no cinema. Uma análise dos elementos excessivos em um filme ou gênero também implica transpor uma maior autonomia ao

espectador, que parte da espectralidade apenas receptiva para uma recepção mais ativa e crítica de narrativas audiovisuais. Como aponta Kristin Thompson,

se olharmos para além da narrativa, tanto para os elementos difusos quanto para os excessivos em ação em outros níveis, os princípios basilares do filme (como o código hermenêutico e os padrões de motivação) podem se tornar aparentes. O espectador não é mais pego na armadilha de confundir a estrutura causal da narrativa com algum tipo de conjunto de eventos inevitável, verdadeiro ou natural que está além de questionamento ou crítica (exceto para avaliação superficial com base em convenções e cânones culturalmente definidos de verossimilhança)⁴. (Thompson, 1977, P. 62-63).

Kristin Thompson e Mariana Baltar (2012) se apoderam de formas distintas do conceito de excesso: esta busca entender como o excesso estabelece um convite ao envolvimento sentimental e propõe a utilização do conceito de “pedagogia das sensações”; a primeira “entende o excesso como uma força disruptiva da narrativa clássica de tradição realista” (THOMPSON apud OLIVEIRA JÚNIOR, 2019, p. 35). Tal sentido de pedagogia das sensações opera através de um regime de domesticação da sensibilidade, emplacando um ‘ensinamento’ do lugar das sensações e dos sentimentos na experiência do espectador moderno e contemporâneo. Por conseguinte, tais códigos estilísticos e narrativos podem ser subvertidos a fim de estabelecerem leituras mais complexas da economia política e estética das obras.

Por sua vez, Kristin Thompson (1977, p. 58), ancorada no formalismo russo e nas teorias barthesianas sobre “o terceiro significado” (ou “o significado obtuso”), defende a motivação narrativa uma ferramenta para identificar o excesso em filmes. Nesse sentido, a autora propõe que existam pelo menos quatro modos nos quais o material de um filme excede a motivação narrativa. O primeiro desses modos diz respeito à arbitrariedade das formas que um dispositivo narrativo pode assumir, podendo ser justificado pelas motivações narrativas ou não; o segundo aspecto indicador de excessos diz respeito ao tempo de duração que alguns elementos assumem na narrativa, podendo destacar o espectador do filme enquanto unidade narrativa, fazendo com que a atenção seja redirecionada para a contemplação deste único elemento; a redundância é citada na terceira posição, quando um único traço de motivação narrativa pode ser reincidente e capaz de funcionar quase que ilimitadamente; aparece ainda, em quarto lugar, um outro elemento indicador de redundância: quando um único aspecto de motivação narrativa é elevado à reprodução exaustiva em larga escala, podendo variar nas formas que essa reprodução se dá.

⁴ “if one looks beyond narrative, at both the unified and the excessive elements at work on other levels, the underlying principles of the film (such as the hermeneutic code and the patterns of motivation) may become apparent. The viewer is no longer caught in the bind of mistaking the causal structure of the narrative for some sort of inevitable, true, or natural set of events which is beyond questioning or criticism (except for superficial evaluation on the grounds of culturally defined conventions and canons of verisimilitude).”

Embora Thompson empreenda essa tentativa de definição sistemática do excesso, ela reconhece que fazê-lo é algo quase impossível, uma vez que o excesso escapa sistematizações. Nesse caso, qual seria a importância do excesso para uma experiência de análise fílmica? Subscrevemos a resposta de Thompson:

Para além de renovar o frescor perceptivo da obra, [o excesso] sugere uma forma diferente de ver e ouvir um filme. Ele oferece potencial para evitar as visões tradicionais e convencionais de como a estrutura e a narrativa do filme devem ser — visões que se encaixam perfeitamente nos métodos de produção de filmes empregados no comercial cinema narrativo clássico. O espectador não precisa presumir que todo o filme consiste apenas no sistema unificado de estruturas que chamamos de forma e estilo; ele/ela não precisa presumir que o filme é um meio de comunicação entre o artista e o público. Portanto, o espectador não verá um filme esperando discernir o que ele está "tentando dizer" ou tentar remontar suas partes de algum todo presumido e pré-ordenado.⁵ (Thompson, 1977, p. 62).

É importante notar que o ensaio de Thompson nos revela algo da estranheza entranhada no excesso, uma vez que o mesmo tem essa habilidade de estranhar a experiência fílmica do ponto de vista do espectador. A autora postula que "elementos problemáticos ou opacos provavelmente se tornarão excessos".⁶ (p. 60) Isso nos dá pistas para entender que o excesso se encontra diretamente ligado a uma certa sensibilidade fílmica/cinéfila mais atrelada ao desvio do que ao virtuosismo da forma/conteúdo. Thompson segue defendendo que "tal abordagem na visualização de filmes pode nos permitir olhar para além do filme, renovando a sua habilidade de nos intrigar por sua estranheza".⁷ (p. 63) Essa habilidade de intrigar através do estranhamento é bastante similar às práticas de recepção e visualização que subculturas cinéfilas ou paracinemáticas desenvolvem com filmes deixados de fora do cânone pelos estudos fílmicos ou mesmo pela indústria. E é sobre ela que falaremos a seguir.

Ao comentar as proposições de Thompson 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

⁵ Beyond renewing the perceptual freshness of the work, it suggests a different way of watching and listening to a film. It offers a potential for avoiding the traditional, conventionalized views of what film structure and narrative should be — views which fit in perfectly with the methods of filmmaking employed in the classical commercial narrative cinema. The spectator need not assume that the entire film consists only of the unified system of structures we call form and style; he/she need not assume that film is a means of communication between artist and audience. Hence the spectator will not go to a film expecting to discern what it is "trying to say," or to try and reassemble its parts into some assumed, pre-ordained whole.

⁶ Problematic or unclear elements are likely to become excess.

⁷ Such an approach to viewing films can allow us to look further into a film, renewing its ability to intrigue us by its strangeness.

cultura fílmica de valorização do paracinema. Tal cultura, como sugere Bernadette Lyra, estaria atrelada à valorização de um cinema tido como menor pelos estudos, 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.”⁸ (1995, p. 392) Nesse caso, os espectadores estão interessados em ler os filmes “contra o grão”, uma vez que o excesso cinematográfico possibilita um distanciamento crítico da narrativa.

Talvez o paracinema revele o potencial (...) de uma estética anti-ilusionista ao apresentar um cinema tão histriônico, anacrônico e excessivo, obrigando até mesmo o espectador mais casual a engajar-se ironicamente, produzindo uma possibilidade de leitura textual relativamente distanciada, na qual é possível considerar, mesmo que apenas superficialmente, as políticas culturais, históricas e estéticas que moldam a representação cinematográfica.⁹ (Sconce, 1995, p. 393)

32

Dando seguimento às notas de Susan Sontag (2012) sobre o *camp*, Richard Dyer (2002) demonstra-se mais preocupado em identificar as potências progressistas do *camp* e apontar seus possíveis pontos conservadores. O autor critica o deboche em demasia que o *camp* implica e a falta de seriedade na abordagem de certos assuntos. “O *camp* com frequência parece ser incapaz de discriminar entre coisas que precisam ser tratadas com leveza e estilo, e aquelas que são genuinamente serias e importantes.”¹⁰ (p. 59-60) Por outro lado, Dyer ressalta os aspectos políticos que concernem a autonomia do espectador, sobretudo no concernente à sexualidade, indo ao encontro das ideias sobre o excesso defendidas por Kristin Thompson: “o *camp* pode nos mostrar que o que a arte e a mídia nos dão não são a Verdade ou a Realidade mas fabricações destas, modos

⁸ Paracinematic culture celebrates excess as a product of cultural as well as aesthetic deviance.

⁹ Perhaps paracinema has the potential (...) for an anti-illusionist aesthetic by presenting a cinema so histrionic, anachronistic and excessive that it compels even the most casual viewer to engage it ironically, producing a relatively detached textual space in which to consider, if only superficially, the cultural, historical and aesthetic politics that shape cinematic representation.

¹⁰ Camp seems often unable to discriminate between those things that need to be treated for laughs and style, and those that are genuinely serious and important.”

particulares de falar sobre o mundo, entendimentos e sentimentos particulares sobre como o que é a vida.”¹¹(DYER, 2002, p. 60)

Nesse sentido, podemos interpretar tanto o excesso quanto o *camp* (que em si mesmo delimita um certo tipo de excesso), como ferramentas de emancipação dos pressupostos sobre o realismo e a verossimilhança nos produtos audiovisuais, configurando uma forma mais autônoma de recepção dessas produções pelos espectadores. Na pornochanchada, esses excessos também se exprimem nas formas paródicas que os filmes assumem, além de permear a materialidade dos filmes, de suas tramas narrativas, personagens e suas representações.

Num certo sentido, o paracinema e cinema *camp* são dois elementos de chaves analíticas complementares e não excludentes, uma vez que ambos se entrecruzam em alguns aspectos culturais e estéticos. Ambos dizem respeito a modos de engajamento de subculturas cinéfilas, são bastante demarcados historicamente e apresentam apreço pelo excesso como estética. Retomando Sconce,

À primeira vista, a sensibilidade do paracinema, em todas as suas manifestações, pareceria idêntica à estética 'camp' delimitada por Susan Sontag há trinta anos atrás. Sem dúvidas, ambas as sensibilidades são altamente irônicas, encantadas com os artifícios e excessos de um cinema obsoleto. Contudo, o que torna o paracinema único é a sua aspiração a um estatuto de 'contra-cinema'. Enquanto o 'camp' era primordialmente uma estratégia de leitura que permitia que homens gays resignificassem o cinema de Hollywood através de um código subcultural novo e mais expressivo, a cultura do paracinema intenta promover uma visão alternativa da 'arte' cinematográfica, agressivamente atacando o estabilizado cânone do cinema de 'qualidade' e questionando a legitimidade de discursos estéticos reinantes na arte dos filmes. Camp foi uma estética de colonização irônica e coabitação. Paracinema, por outro lado, é uma estética de confrontação vociferada. (Sconce, 1995, p. 374)¹²

33

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 também se vale dos estudos de Peter

¹¹ 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.

¹² At first glance, the paracinematic sensibility, in all its current manifestations, would seem to be identical to the 'camp' aesthetic outlined by Susan Sontag some thirty years ago. Without a doubt, both sensibilities are highly ironic, infatuated with the artifice and excess of obsolescent cinema. What makes paracinema unique, however, is its aspiration to the status of a 'counter-cinema'. Whereas 'camp' was primarily a reading strategy that allowed gay men to rework the Hollywood cinema through a new and more expressive subcultural code, paracinematic culture seeks to promote an alternative vision of cinematic 'art', aggressively attacking the established canon of 'quality' cinema and questioning the legitimacy of reigning aesthete discourses on movie art. Camp was an aesthetic of ironic colonization and cohabitation. Paracinema, on the other hand, is an aesthetic of vocal confrontation.

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 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)

É importante 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, 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 — pertencente às classes populares — 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 espectadorialidade. “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.). Esse espectro de polaridade entre excesso e falta também se transpõe do conteúdo dos filmes para os seus modos de produção, sendo uma condição estrutural do próprio processo de feitura desses produtos audiovisuais.

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 toda 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 Lixo¹³, 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*¹⁴ 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 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 vanguardas¹⁵, o cinema da Boca tentaria nos anos 1970 a implementação de uma indústria a toque de caixa, que operasse de forma independente do aparato estatal, representado pela Embrafilme.

O filme exibido para o público era, muitas vezes, um filme mutilado devido à censura da Ditadura Militar, que atuava como uma espécie de órgão mediador dessa produção cinematográfica. Cenas cortadas, áudios dessincronizados a fim de subtrair palavras de baixo calão ou obscenidades das falas, tarjas que mais lançavam luz sobre o que se queria esconder do que o contrário. Aliado a isso, as narrativas policiais, sobretudo as do cinema da Boca, com seus sujeitos mal-encarados erotizados cometendo as mais diversas atrocidades, uniam o combo da “vontade de saber” sobre sexo e violência em voga na época, voyeurismo, fetichismo e cenas de “sensação espetacular”, como observa José Mario Ortiz Ramos (2004). Um cinema de transgressões e excessos e ao mesmo tempo um cinema abjeto, aleijado pela censura.

35

Os “gêneros” pornochanchada e *sexploitation*

¹³ 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ A Boca do Lixo também foi palco para as 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.

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 é raro ver o termo gênero ser empregado entre aspas, nas tentativas de conceitualização dessa produção cinematográfica a partir de uma série de logros estéticos/narrativos em comum que possibilitem a categorização genérica da mesma. O trabalho de Nuno Cesar Abreu é um dos principais nesse sentido, 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)

36

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)

Outro mecanismo do qual Abreu lança mão para contingenciar os filmes pornochanchadeiros são as manobras que os mesmos fazem numa tentativa de se alinharem a um pressuposto cinema “bem-feito”. Manobras essas quase sempre malsucedidas, uma vez que a precariedade das produções colocava em evidência os desfalques paracinemáticos da pornochanchada. Desde a criação de diálogos mais arrojados e intelectualóides que eram picotados

por voz *over* ou uma espécie de voz *out*¹⁶, o que resultava em cenas pitorescas e dissonantes. As músicas adicionadas à banda sonora também não passam incólumes à análise de Abreu, uma vez 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’ (Abreu, 2006, p. 147)

Contudo, já na segunda metade da década de 1970, novas vertentes do cinema erótico foram se consolidando na produção de pornochanchadas da Boca do Lixo; surgem sobretudo os filmes que versavam sobre violência e sexo, os chamados *sexploitations*. Era um período de maior permissividade de costumes, o que se traduziu em filmes mais ousados na retratação de temas ainda tabus no cinema. Com relação às origens da vertente de exploração sexual norte-americana, Cánepa e Monteiro nos contam que

Na indústria mais rica do mundo – Hollywood – a segmentação do exploitation se adensou a partir de 1934, quando entrou em vigência sistemática o Motion Picture Production Code, mais conhecido como Código Hays, programa de autocensura que limitava os temas e os modos de representá-los em filmes dos maiores estúdios (cujas empresas também eram proprietárias das principais cadeias de exibição). O Código Hays relegou boa parte da produção de filmes ao circuito independente ou marginal de exibição dos EUA até o final dos anos 1960, quando foi substituído por um sistema de censura por faixa etária. A partir do final dos anos 1950, porém, o termo exploitation, atribuído principalmente aos filmes que não estavam de acordo com o Código Hays, começaria também a designar um espectro mais amplo de filmes eróticos, policiais e de horror destinados a atrair principalmente o público adolescente ou masculino, ganhando vertentes e ramificações de subgêneros específicos a partir de subdenominações como teenexploitaion ou sexploitation. (...) O fenômeno começou nos EUA, mas rapidamente se alastrou pela Europa, América Latina e Ásia, manifestando-se em uma extensa produção de longas suecos, alemães, japoneses, mexicanos, italianos. (Cánepa; Monteiro, 2021, p. 154-155).

37

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 contestador 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).

¹⁶ Técnica que consistia em suprimir um determinado áudio que, porventura, 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 sobretudo para driblar a censura da época.

O surgimento da pornochanchada se dá ainda no final da década de 1960, num momento em que tanto o cinema brasileiro como alguns outros cinemas ao redor do mundo (e.g. Japão, Itália, Argentina e Espanha), começam a se aproximar da exploração do erotismo — como força temática ou como via de escoamento e comercialização. Num período de declínio do cinema *exploitation* e de sua verve pedagógica, outrora muito bem-sucedido num mercado próprio do contexto norte-americano à parte do cinema *mainstream* hollywoodiano (lembramos das *grindhouses*, salas de cinema voltadas especificamente pra o cinema de exploração), o *sexploitation*, como observa Lúcio Piedade, por um momento serviu de “pretexto para a exibição da nudez — principalmente feminina — e de atos sexuais simulados.” (Piedade, 2016, p. 126) A pornochanchada 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 naquele período permitem que apontemos traços de distinção entre o *sexploitation* e a sua versão abasileirada.

Tiago Monteiro (2019, p. 369), baseando-se nos estudos de Dennison, nos mostra em quais pontos o *sexploitation* e a pornochanchada divergem. Uma primeira característica 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 eram 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.

Já no final da década de 1970, comprovado o estrondoso sucesso de público das pornochanchadas, alguns diretores respeitados farão incursões no gênero pornochanchadeiro, usando e abusando de tropos do cinema erótico, a exemplo de grandes sucessos do cinema brasileiro, como *A Dama do Lotação* (1978), dirigido por Neville de Almeida, e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), dirigido por Bruno Barreto. Na virada da década seguinte, com o aumento da entrada de filmes *hardcore* 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 à violência e liberação sexual.

Referências

- ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas: Unicamp, 2. ed. 2015.
- BALTAR, M. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 39, n. 38, p. 124, 23 dez. 2012.
- CÁNEPA, L.; JOSÉ LEMOS MONTEIRO, T. 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. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/185158>. Acesso em: 24 jan. 2023.
- DENISON, Stephanie. Sex and the Generals: reading Brazilian Pornochanchada as sexploitation. In: RUÉTALO, V.; TIERNEY, D. (Orgs.). **Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America**. New York, London: Routledge, 2009. p. 230-244.
- DYER, R. **The Culture of queers**. Londres: Routledge, 2002.
- GAMO, A. **Vozes da Boca**. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- 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. **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 (Mestrado em Cinema e Audiovisual). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade**: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980. 2ª. Edição. São Paulo: Anablume, 2004.
- SCONCE, Jeffrey. 'Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. **Screen**, Vol. 36, Issue 4, Winter 1995, p. 371–393, December 1995.
- SONTAG, S. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Trad. Denise Bottmann. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- THOMPSON, K. The concept of cinematic excess. **Ciné-Tracts: A Journal of Film, in Cinema**. p. 54-66. 1977.
- WILLIAMS, L. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. **Film Quarterly**, Vol. 44, N. 4. Published by: University of California Press. p. 2-13. 1991.