

No cinema brasileiro, as bruxas ficam nuas: “guerra dos sexos” na pornochanchada de horror paulista

Por Laura Loguercio Cánepa*

Resumo: O artigo discute um ciclo da pornochanchada brasileira ocorrido entre o final dos anos 1970 e o começo dos 1980, quando o cinema de *sexploitation* nacional se viu menos acuado pela censura da Ditadura Militar, e passou a exibir cenas de sexo cada vez mais ousadas e temáticas mais violentas que, com frequência, alcançaram o gênero do horror. O período também coincide com a legalização do divórcio no Brasil, a explosão de histórias de assassinatos de mulheres, a abertura política do governo Geisel (1974-1979) e a introdução de programas televisivos e radiofônicos voltados à discussão da sexualidade. Nosso objetivo é discutir como a pornochanchada de horror colocou em debate a revolução sexual em curso no período por meio de uma ‘guerra dos sexos’ que opôs, de um lado, filmes sobre assassinos de mulheres, e de outro, filmes sobre mulheres que se tornam os monstros das histórias que protagonizam.

Palavras-chave: cinema, Brasil, pornochanchada, horror; anos 1970.

In Brazilian cinema, witches are naked: “war of the sexes” in the São Paulo horror pornochanchada

Abstract: The essay discusses a cycle of Brazilian *pornochanchada* from the late 1970s to early 1980s, when the national *sexploitation* cinema found itself less constrained by the censorship of the Military Dictatorship, and began to exhibit increasingly bold sex scenes, as well as more violent themes that often crossed over into the horror genre. This period also coincides with the legalization of divorce in Brazil, the explosion of stories about serial killers, the political opening of the Geisel government (1974-1979), and the introduction of television and radio programs focused on discussing sexuality. Our goal is to discuss how horror "pornochanchada" sparked a debate on the ongoing sexual revolution of the period through a 'battle of the sexes' that pitted, on one side, films about men who kill women, and on the other, films about women who become the monsters of the stories they star in.

Key words: cinema; Brazil; *sexploitation*; horror; 1970s.

En el cine brasileño, las brujas estás desnudas: “guerra de sexos” en la pornochanchada de terror de São Paulo

Resumen: El ensayo discute un ciclo de la pornochanchada brasileña desde finales de la década de 1970 hasta principios de la década de 1980, momento en el cual el cine nacional de explotación sexual se encontró menos limitado por la censura de la dictadura militar, y comenzó a exhibir escenas de sexo cada vez más audaces, así como temas más violentos que, a menudo, se trasladaban al género de terror. Este período también coincide con la legalización del divorcio en Brasil, la explosión de historias sobre asesinos en serie, la apertura política del gobierno de Geisel (1974-1979) y la introducción de programas de televisión y radio centrados en la discusión de la sexualidad. El objetivo es discutir cómo la "pornochanchada" de terror provocó un debate sobre la revolución sexual en curso de la época a través de una 'batalla de los sexos' que enfrentó, por un lado, películas sobre hombres que matan a mujeres jóvenes y hermosas, y por otro lado, películas sobre mujeres que se convierten en los monstruos de las historias en las que protagonizan.

Palabras clave: Cine; Brasil; Pornochanchada; Horror; Años 1970.

Artículo recibido: 23/05/2024

Artículo aceptado: 26/07/2024

Introdução

Este artigo (re)discute¹ um ciclo da *pornochanchada* —denominação dada a filmes populares feitos no Brasil, vinculados ao que se denomina de *sexploitation*, a vertente erótica do cinema de exploração (Dennison, 2009)— ocorrido entre o final dos anos 1970 e o começo dos 1980. Esse era um período em que o cinema de exploração brasileiro já se via menos acuado pela censura da Ditadura Militar (1964-1985), e passava a exibir cenas de sexo simulado cada vez mais ousadas, assim como temáticas mais violentas — que, com certa frequência, alcançavam o horror. O período também coincide com fenômenos sociais diversos e de grande relevância histórica no Brasil, como o processo da abertura política do governo de Ernesto Geisel (1974-1979); a legalização do divórcio; a explosão midiática de histórias reais de assassinatos de mulheres; a

¹ O texto ora publicado retoma e revê proposições feitas em trabalho publicado por esta autora há quinze anos (Cánepa, 2009).

introdução de programas televisivos e radiofônicos voltados à discussão da sexualidade.

A importância de cada um desses fenômenos fica evidente em toda a produção cultural do Brasil na época, mas aqui observaremos sua articulação específica em um filão do cinema de *sexploitation* paulista, a partir de 1975. Nosso objetivo é discutir um ciclo de filmes eróticos de horror para examinar como esse cinema colocou em debate as mudanças sociais irreversíveis que o país atravessava nos anos 1970, pontuando temas como a circulação das mulheres nas grandes cidades; a violência praticada pelos homens; os direitos das trabalhadoras; as relações de poder no casamento; o prazer sexual feminino. No que tange a essas representações nas pornochanchadas de horror feitas em São Paulo no período, esse debate foi colocado em marcha por meio de uma curiosa 'guerra dos sexos' protagonizada pelo *star system* do cinema paulista — incluindo atores e atrizes de primeiro escalão, como David Cardoso e Kate Hansen.

A ideia de uma guerra dos sexos não é trazida aqui por acaso. Em 1983, estrearia na Rede Globo de televisão a novela das 19h chamada, justamente, de *Guerra dos Sexos*. A trama, que marcou a história da ficção televisiva brasileira, foi escrita por Silvio de Abreu — autor que se destacara, dois anos antes, por dirigir um dos maiores sucessos do *sexploitation* brasileiro, *Mulher Objeto* (1981), no qual se contava a história de uma esposa insatisfeita (Helena Ramos) que persegue o prazer sexual por meio de algumas fantasias violentas que, em alguns momentos, se aproximam de situações de suspense do cinema de horror.

Com esse horizonte em mente, discutiremos o enfrentamento representado, de um lado, por um conjunto de filmes protagonizados por personagens misóginos do sexo masculino (como *Amadas e Violentadas*, de Jean Garrett, 1975; *O Estripador de Mulheres*, de Juan Bajón, 1978; *O Pasteleiro*, de David Cardoso, 1981); e, de outro lado, por filmes realizados no mesmo contexto de produção,

frequentemente pelas mesmas equipes, mas cujas histórias foram protagonizadas por mulheres vingadoras (como *Ninfas Diabólicas*, de John Doo, 1977; *A Mulher que Inventou o Amor*, Jean Garrett, 1979; *Liliam, A Suja*, de Antonio Meliande, 1981). Após uma breve comparação descritiva desse conjunto de filmes, propomos uma síntese, considerando a discussão das teóricas feministas que escreveram sobre filmes de *sexploitation* e de horror, como Ann Kaplan e Barbara Creed.

Um país em transformação

Na segunda metade da década de 1970, o Brasil estava imerso em um período desafiador de sua história. Sob o governo Geisel, a partir de 1974, iniciou-se um processo de abertura política, marcando o início do fim da ditadura militar que havia sequestrado o país desde 1964, e que seria encerrada em 1985. Essa abertura gradual permitiu uma maior participação da sociedade civil na vida política, embora ainda sob restrições severas e censura. Um marco importante desse período foi a legalização do divórcio, em 1977, um avanço significativo nos direitos individuais (Almeida, 2010). Paralelamente, o país experimentava uma intensa e mal planejada urbanização, com êxodo rural em massa impulsionado desde os anos 1960 — tanto por novas oportunidades de trabalho nas grandes cidades quanto pela miséria no campo. Esse processo acarretou mudanças profundas na estrutura social do país, transformando o tecido urbano e criando desafios em termos de infraestrutura, habitação, regimes de trabalho, organização familiar e serviços públicos (Camarano; Abramovay, 1999).

Enquanto essas mudanças sociais e políticas estavam em curso, houve a abertura para discussões sobre sexualidade na mídia brasileira, que levou à introdução de programas televisivos liderados por psicanalistas como Marta Suplicy (no quadro *Comportamento Sexual*, apresentado na Rede Globo no programa *TV Mulher*, de 1980-1986) e José Ângelo Gaiarsa (no quadro *Quebra Cabeça*, apresentado na Rede Bandeirantes no programa *Dia-a-Dia*, de 1983-

1993). Esses programas forneceram espaço para debates sobre temas antes considerados tabu, contribuindo para uma maior compreensão das questões relacionadas à sexualidade e às relações amorosas. Paralelamente, porém, a sociedade testemunhava uma verdadeira explosão midiática de histórias de assassinatos reais — de feminicídios a crimes atribuídos a grupos conhecidos como ‘esquadrões da morte’. Esses eventos trouxeram à tona questões relacionadas à violência de gênero e à segurança pública, gerando debates acalorados sobre o papel da polícia e do sistema judicial (Zaluar, 1999).

O cinema brasileiro refletiu todas essas transformações. A pornochanchada paulista se articulou de maneira singular nesse contexto, abordando questões de sexualidade e moralidade a partir de uma visão hedonista —e majoritariamente masculina— da vida urbana. Como nos lembra Nuno César de Abreu, desde o começo da década de 1960, o cinema erótico entrara em pauta, tanto na Europa quanto nos EUA, refletindo “um momento de revoluções comportamentais no campo da sexualidade” (2006, p. 38). Nesse contexto, uma parte da cinematografia mundial se dedicou ao tema em filmes artisticamente ambiciosos, e outra parte passou a testar os limites da exposição de sexo e nudez (sobretudo) feminina, dando origem a ciclos de filmes conhecidos como *sexploitation*, desde os que exploravam corpos de mulheres à mostra até aqueles em que elas passaram a ser vítimas de toda sorte de maus-tratos.

O processo começou nos EUA, mas rapidamente se alastrou pela Europa e Ásia, com extensa produção de filmes suecos, alemães, japoneses e italianos, que também se espalharam pelo mundo. A relação desses modelos do *sexploitation* com o cinema brasileiro foi notória, mas raramente se reduziu à mera imitação. Tratava-se de produzir similares nacionais (Monteiro; Cánepa, 2021) do produto importado —inicialmente, com base nas comédias eróticas italianas em episódios (Abreu, 2006: 143)—, absorvendo também elementos

cinematográficos nativos, como um certo tipo de comédia de costumes e de paródia.

Abreu (2006: 143) observa que havia um meio cultural favorável ao surgimento desses filmes no Brasil nos anos 1960, construído sobretudo pelo cinema carioca, com uma linhagem de comédias de costumes cujos temas variavam em torno dos encantos do sexo e das relações amorosas, como *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (Roberto Farias, 1966) e *Adultério à brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969). Tratava-se, como descreve Abreu, de obras leves, bem-sucedidas comercialmente e toleradas pela crítica, apontando para um veio seguro de mercado. Em São Paulo, o fenômeno também se fez notar em longas mais desencantados, como *Noite vazia* (1964) e *As amorosas* (1968), ambos de Walter Hugo Khouri (1929-2003).

O sucesso desses filmes levou à produção de outros, feitos no Rio de Janeiro e em São Paulo, que se beneficiariam das leis de obrigatoriedade de exibição de cinema nacional, e logo foram apelidados de *pornoanchadas*, passando a ser a marca do cinema popular brasileiro da década de 1970, com comédias de sucesso como a carioca *A Viúva Virgem* (Pedro Carlos Rovai, 1972) e a paulista *A Super Fêmea* (Anibal Massaini Neto, 1973). Mas, ainda que o rótulo, que remete às bem-sucedidas comédias musicais dos anos 1940-50, tenha se consagrado, os filmes feitos pelas produtoras instaladas na região da Boca do Lixo, no centro de São Paulo, preferiram gêneros como ação e aventura, ainda que mantivessem a ligação com todo o contexto produtivo e estético do qual vieram. Como observa Stephanie Dennison (2009: 256), desenvolveu-se também, naquele momento, uma relação ambígua com os censores da Ditadura, o que levou os filmes a mostrarem notável autorreflexividade — que, como veremos, é uma das marcas principais das obras que serão examinadas a seguir.

A pornochanchada paulista compartilhava diversas estratégias do cinema de *sexploitation* praticadas no mundo todo, como os títulos sensacionalistas que chamavam a atenção para o conteúdo sexual; o baixo orçamento; o apelo aos clichês narrativos do cinema de gênero; o *status* cultural duvidoso das produções; o consumo popular majoritariamente masculino; a distribuição em cinemas de segunda linha, e, conforme interessa a este trabalho, um tipo de temática tendente à misoginia e à objetificação das mulheres (Kaplan, 1995). Nesse cenário, muitos filmes abordaram situações de brutalidade contra elas, apresentando —com diferentes graus de crítica ou transgressão— homens antissociais e misóginos como heróis e vilões. Do mesmo modo, tanto no Brasil quanto em outros países, surgiu um número significativo de películas que trataram de personagens femininas capazes de promover vinganças contra os abusos masculinos, tanto no subgênero conhecido como ‘*rape and revenge*’ [estupro e vingança] (Heller-Nicholas, 2011), quanto na forma de mulheres monstruosas, capazes de ameaçar a virilidade masculina em níveis que só o horror sobrenatural parece capaz de representar (Creed, 1993).

Veremos, a seguir, como isso se apresentou na pornochanchada Paulista, por meio de exemplos de filmes importantes que foram, de modo geral, grandes sucessos de bilheteria nos anos 1970 (Cánepa, 2008: 428), ou realizados e protagonizados por artistas que estavam entre os mais proeminentes do cinema paulista.

Homens fora de controle

A brutalidade contra as mulheres marcou o cinema de horror brasileiro desde seu nascimento oficial, em *À Meia Noite Levarei sua Alma* (José Mojica Marins, 1964). O recurso, no entanto, surgiria como um filão específico no cinema brasileiro em torno de 1975, quando uma série de longas erótico-criminais apostaram no apelo comercial do tema. Como observa Piedade (2006: 129), chama a atenção, nesses filmes, a manutenção de alguns clichês da

pornochanchada, sobretudo os personagens representativos das camadas populares, que transitam entre o ordinário (marinheiros, funcionários de baixo escalão, donas-de-casa), passando pelo perverso-problemático (depressivos, tarados, suicidas) até o submundo (policiais, bandidos, prostitutas). Piedade também destaca que, dentro desse universo de filmes violentos que se sustentavam em alguns elementos estruturais das comédias eróticas brasileiras, despontava uma figura claramente inspirada no repertório do horror, o *serial-killer*, que já havia sido definitivamente incorporado ao imaginário nacional desde os anos 1960 por meio da fama alcançada por criminosos reais como o Bandido da Luz Vermelha² e Chico Picadinho.³

O mais curioso sobre os diversos filmes de assassinatos de mulheres em série feitos em São Paulo entre 1975 e 1983, porém, é sua autoconsciência. É provável que os realizadores buscassem alguma forma de legitimação, pois a maneira como trabalharam sugere que foram influenciados pelas discussões em curso na época, tanto da crítica feminista, que denunciava a misoginia e a desumanização das personagens femininas, quanto da crítica conservadora, que ficava escandalizada com as cenas de violência e nudez. O epítome disso parece ser *Amadas e violentadas* (Jean Garrett, 1975), produzido e estrelado por David Cardoso (1943-), galã, diretor e produtor que logo se autointitularia “o Rei da Pornochanchada” (Cardoso, 2006). Em *Amadas e violentadas*, que foi um dos primeiros longas de sua produtora DACAR (fundada em 1973), Cardoso interpreta Leandro (Figura 1), famoso escritor de livros policiais que nunca se recuperou do trauma de ter visto a própria mãe ser assassinada pelo pai. Secretamente, ele desenvolve uma compulsão por matar suas parceiras logo antes do sexo (Figura 2). Um dia, porém, ele salva uma jovem órfã perseguida

² João Acácio Pereira da Costa (1942-1998), preso em 1967, após sete anos de buscas, por 4 assassinatos, sete tentativas de homicídio e 77 assaltos.

³ Francisco Costa Rocha (1942-), preso em 1966, por matar e esquartejar uma mulher, foi solto em 1976, por bom comportamento, quando voltou a cometer crime semelhante.

por uma seita satânica, o que acaba por jogá-lo em uma intensa crise de consciência.



Figuras 1 e 2: Frames de *Amadas e Violentadas*.

(Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0235971/>)

Amadas e violentadas foi dirigido e escrito por Jan Garrett (1946-1996), e teve um enorme sucesso, consagrando o nome de seu diretor. Mas talvez o seu aspecto mais influente tenha sido certa atitude autorreflexiva, como se pode perceber, por exemplo, nesta fala de Leandro/David Cardoso, na noite de lançamento de um de seus livros. A repórter pergunta: “*Por que, em seus livros, o assassino é sempre um homem, e a vítima é sempre a mulher?*”, ao que ele responde: “*Isso não acontece só nos meus livros. Tem acontecido através da história. A mulher, na sua constituição política, social e física, é quase sempre a candidata principal à vítima*”. As palavras do personagem/ator/produtor apontam para a busca de legitimação de um tipo de entretenimento já então percebido como moralmente condenável (Ramos, 2004: 187), mas vêm acompanhadas de uma trama que aposta na humanização do assassino, por meio da exibição de fragilidades psicológicas masculinas.

Pouco depois, em uma chave mais irônica, o diretor e produtor Cláudio Cunha (1946-2015) também recorreria à metalinguagem em *Snuff — Vítimas do prazer* (1977), com roteiro de Carlos Reichembach (1945-2012), baseando-se na lenda

urbana de que haveria filmes em que mulheres seriam violentadas e mortas de verdade em frente às câmeras. O longa contava a história de dois produtores estadunidenses que chegam ao Brasil para filmar um *snuff*, mas acabam se envolvendo com um grupo de brasileiros problemáticos (liderados pelo ator Carlos Vereza) que não conseguem terminar filme algum. O teor crítico não disfarça a filiação ao *exploitation*, verificável em algumas cenas brutais de estupros e mortes, nem o oportunismo quanto ao modo de divulgação em cartazes e trailers — que levaram o público a acreditar tratar-se de um *snuff* verdadeiro (Figura 3).

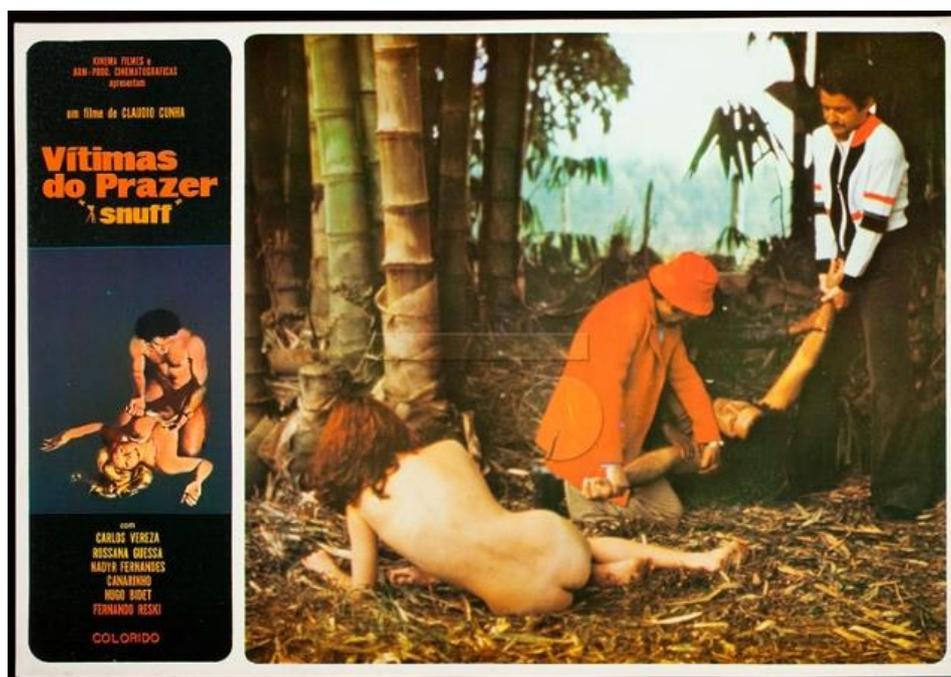


Figura 3: Material de divulgação de *Snuff – Vítimas do prazer*.

(Fonte: <http://www.cinemateca.com.br>)

No ano seguinte, o tema voltaria à baila na estreia do diretor filipino Juan Bajón. Em *O estripador de mulheres* (1978, Figura 4), um *serial-killer* de mulheres é retratado sob a perspectiva da exploração jornalística. Ele é Pascoal — interpretado por Ewerton de Castro, ator já bastante conhecido no cinema e na TV—, um jovem farmacêutico que comete uma série de assassinatos, mas

acaba sendo confundido com um açougueiro que tem sua vida destruída pela imprensa. Apesar de se pretender-se como uma crítica ao sensacionalismo da mídia, o filme tem pendores para a estetização das cenas violentas, como o uso da trilha-sonora jazzística para acompanhar os assassinatos, nos quais uma encenação coreografada marcava os embates fatais entre Pascoal e suas vítimas. *O estripador de mulheres* teve algum sucesso de crítica, mas logo caiu no esquecimento.



Figura 4: Cartaz do filme.

(Fonte: <http://www.cinematoteca.com.br>)

Em seguida, uma onda de filmes baseados na vida do assassino Chico Picadinho (preso pela segunda vez em 1976) daria novo fôlego ao (sub)gênero, mas agora não se tratava mais apenas de *serial-killers* de mulheres, mas especificamente de prostitutas. O tema apareceria em *Matador sexual* (1979, Figura 5), do produtor/diretor/galã Tony Vieira (1938-1990), famoso por estrelar

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°30 - 2024 - ISSN 1852-9550

e dirigir filmes de ação (faroestes e policiais). Também ressurgiria em *Ato de violência* (Eduardo Escorel, 1980, Figura 6), obra mais distante do cinema de exploração, estrelada por Nuno Leal Maia, que na época já era uma estrela do cinema e da TV. Nos dois casos, tratava-se de tentativas de compreender o que levava o assassino às vias de fato: no primeiro, um arremedo de explicação psicanalítica; no segundo, um exame sociológico da vida do ex-presidiário.



Figuras 5 e 6: Cartazes dos filmes.

(Fonte: <http://www.cinemateca.com.br>)

O interesse pelo tema não parou aí. Entre outros filmes que abordaram o assassinato de mulheres em série, o exemplo mais impressionante é sem dúvida o média-metragem *O Pasteleiro*, dirigido por David Cardoso no longa em episódios *Aqui tarados!* (1980). Nesse filme escrito por Ody Fraga (1927-1987), o diretor John Doo (1942-2012), então um dos mais destacados da produtora DACAR, surge como ator interpretando o cozinheiro responsável pela produção de pastéis ‘especiais’, que revende no centro de São Paulo. Suas roupas

brancas e seu jeito tímido destoam do clima sujo da região, onde ele convence a prostituta Florinda (Alvamar Tadei) a ir até a casa dele. O diálogo que se estabelece entre os dois desperta imediata simpatia pela mulher, desesperando o espectador, que rapidamente percebe as intenções do pasteleiro. Ela atende ao pedido, e então a história muda de tom, assumindo um grau de violência explícita que, no cinema brasileiro, tinha sido visto apenas em algumas obras mais radicais de Mojica (com o episódio *Ideologia*, de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, 1968).

No entanto, o espírito da pornochanchada não se perde, como aponta Piedade. Para ele, o filme “aborda temas densos —abuso sexual, necrofilia, canibalismo— sem (...) construir uma atmosfera opressora como seria de se esperar” (Piedade, 2006: 137). Ao contrário, como descreve o autor, o curto enredo flui como uma comédia de costumes de um ato, o que torna a experiência absolutamente singular, colocando a personagem da prostituta como objeto de uma terrível comunhão (Figuras 7, 8 e 9).



Figuras 7, 8 e 9: Frames de *O Pasteleiro*

(Fonte: VHS original CIC Video digitalizado pela autora)

E esse ainda não seria o fim dos *serial-killers* de prostitutas no cinema brasileiro. O tema retornaria mais algumas vezes, com destaque para *A próxima vítima*, de João Batista de Andrade (1939-). O longa tratava das descobertas feitas pelo repórter David (Antonio Fagundes, Figura 10), obrigado por seu editor a cobrir uma série de assassinatos de prostitutas cometidos por um suposto “tarado do

Brás”, em São Paulo. Nesse filme, estrelado por um dos mais importantes galãs da televisão brasileira, o protagonismo não é dado para o assassino psicopata, e sim para o investigador. O desenrolar da trama deixa claro que *A Próxima Vítima* está muito distante do horror como gênero estruturante da narrativa (apesar da exploração sensacionalista dos cadáveres das vítimas), estando mais interessado em denunciar os meandros da indústria da prostituição e do crime organizado. A divulgação, porém, foi ambígua: o cartaz, por exemplo, trazia o texto “O assassino continua nas ruas, alguém precisa impedir que um novo crime aconteça”, fazendo referência ao gênero policial/criminal. O filme também foi inscrito (e concorreu na categoria de Melhor Longa-Metragem) no MystFest — Festival Internazionale Del Giallo e Del Mistero de Cattolina, na Itália, em 1984, evento dedicado a filmes de mistério/crime/exploração.



Figura 10: Antônio Fagundes em frame de *a Próxima Vítima*.

(Fonte: <https://mubi.com/pt/br/films/the-next-victim>)

As mulheres contra-atacam

Não obstante a disseminação do tema do assassinato de mulheres em série, foi notório também, só que com sinal invertido, outro filão do *sexploitation*, no qual mulheres se tornam perpetradoras da violência. A partir de 1977, houve uma verdadeira profusão de títulos brasileiros estruturados em torno do *leitmotif* da

mulher assassina, colocando em evidência ambiguidades que atravessam o discurso do cinema de *sexploitation*, sobretudo pelo fato de, com certa frequência, condicionarem a agência e o empoderamento das personagens femininas à ocorrência de episódios traumáticos provocados por homens (Cánepa; Monteiro, 2021: 161).

Segundo Abreu (2006: 172 e 181), era senso comum que, de uma atriz de pornochanchadas, não se deveria exigir mais que a presença física (que era quase sempre o grande chamariz para o público). Com um *star system* composto sobretudo por mulheres, o sucesso de obras protagonizadas por elas pode ser atribuído a outras razões para além de suas temáticas. Mas é preciso reconhecer que, por meio de um processo contínuo de exploração dos corpos femininos, esses filmes podem ter servido como um laboratório de questões relativas às relações de gênero que foram sendo amadurecidas ao longo da década de 1970. Uma dessas questões pode ter sido o incômodo provocado pela possibilidade de que as mulheres reagissem à opressão masculina. O cinema da Boca tratou desse tema em filmes de vários gêneros, como os dramas *Emmanuele tropical* (J. Marreco, 1977) e o já mencionado *Mulher objeto* (Sílvio de Abreu, 1981), entre outros (Monteiro; Cánepa, 2023: 28). Sob essa mesma perspectiva, alguns filmes de horror trouxeram personagens femininas inconformadas com o papel previsto para elas pela sociedade, o que as teria transformado em ‘monstros’.

Um dos primeiros longas brasileiros a tratar desse tema foi *Excitação* (Jean Garrett, 1976, Figura 11), remotamente inspirado no clássico *À Meia Luz* (*Gaslight*, George Cukor, 1944). Aqui, Helena (a estrela Kate Hansen), é uma mulher isolada pelo marido (Flávio Galvão) em uma casa de praia após ter um colapso nervoso. O que ela não sabe é que o objetivo dele é piorar sua condição para poder interná-la em uma clínica, apropriando-se do seu dinheiro. Para isso, ele instalou uma série de equipamentos na casa da praia, criando falsas assombrações por meio da manipulação à distância de eletrodomésticos como

ventiladores, toca-discos e liquidificadores. Helena, porém, adquire poderes mediúnicos que lhe permitirão fazer sua vingança, recebendo a ajuda de um espírito que assombra a casa.

No caso de Helena, a vingança e a autoproteção como motivação provocam naturalmente a simpatia da plateia pela personagem, mas isso não acontece na farsa *Belas e corrompidas* (Fauzi Mansur, 1977, Figura 12), também conhecida com o título *Sexta-feira as bruxas ficam nuas*. O filme de Fauzi Mansur (1941-2019), escrito pelo consagrado escritor e roteirista Marcus Rey (1925-1999), foi estrelado pela atriz de TV e teatro Maria Isabel de Lizandra. Ela interpreta Isabel, uma mulher rica, solteira e fascinada pelo *serial-killer* Landru.⁴ Com a ajuda de sua assistente corcunda (Stela Maia), ela seduz, e depois mata, uma série de homens em sua mansão. Eventualmente, deixa algum deles para deleite de sua assistente. Ao se apaixonar por um policial, porém, Isabel precisa se livrar do passado, sendo levada a julgamento, no qual é absolvida ao seduzir todos os jurados.

⁴ Henri Desiré Landru (1869-1922) é um famoso *serial-killer* francês. Sua história deu origem a vários filmes, entre eles *Monsieur Verdoux* (Charlie Chaplin, 1947) e *Landru* (Claude Chabrol, 1962).

I M A G O F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°30 - 2024 - ISSN 1852-9550



Figura 11: Cartaz de Excitação (1976).

(Fonte: <http://www.cinemateca.com.br>)



Figura 12: Card de divulgação de *Belas e Corrompidas* (1977).

(Fonte: <http://www.cinemateca.com.br>)

Belas e corrompidas foi realizado com certa ambição de prestígio, contando com elenco multiestelar e produção relativamente cara para os padrões da pornochanchada paulista, mas não encontrou boa receptividade junto ao público, ao contrário do que ocorrera com *Excitação*. Pouco depois, outra comédia chegaria às telas, desta vez estrelada por uma ‘cientista louca’ — no único filme desse ciclo dirigido por uma mulher, a atriz Rosângela Maldonado (1928-2012), que, depois de uma carreira bem-sucedida no teatro de revista, se aproximara do grupo de José Mojica Marins (1936-2020) para investir em carreira de diretora. Seu primeiro longa, *A mulher que põe a pomba no ar* (1978, Figura 13), conta a história de uma cientista (interpretada pela própria diretora do filme) que cria mulheres-pombo para atormentarem maridos infiéis. No mesmo ano, Maldonado lançou *A Deusa de mármore: escrava do Diabo*, no qual interpreta uma mulher de dois mil anos de idade que faz um pacto de juventude eterna com o Diabo (interpretado por Mojica), oferecendo a ele as vidas dos homens com quem ela faz sexo.

Como relata a pesquisadora Beatriz Saldanha (2022), ambos os filmes passaram despercebidos pelos cinemas, despertando pouco interesse de público e crítica. E, segundo Saldanha, “ainda que esses filmes tragam o mérito de um avanço para a luta feminina no cinema nacional —uma mulher brasileira no comando de filmes de terror—, ambos não conseguem escapar das marcas do machismo difundido nos filmes da Boca do Lixo e no país como um todo”, reforçando “clichês e estereótipos frequentemente associados às mulheres, como o medo da traição e do envelhecimento e a necessidade de sempre estar atraente para merecer a companhia dos homens”. *A mulher que põe a pomba no ar* e *A Deusa de mármore: escrava do Diabo* também tiveram atribuição confusa de codireção a José Mojica Marins, o que levou a um apagamento ainda maior do nome de Maldonado na história do cinema brasileiro.

O próprio Mojica não passaria incólume pelo ciclo de filmes de mulheres vingadoras. Em *Perversão* (1978, Figura 14), feito sob encomenda para a atriz Arlete Moreira, uma jovem planeja vingar a morte da irmã após o estupro sofrido por um homem poderoso (o Comendador Peçanha), interpretado por Mojica. Ainda que não se trate propriamente de um filme de horror, a presença de Mojica, a extrema violência e o tema da vingança (que se repetirá em dois filmes importantes que examinaremos ao final deste artigo) tornam essencial que este filme seja lembrado.



Figura 13 e 14: Cartazes dos filmes.

(Fontes: <http://www.cinamateca.com.br> e <https://br.pinterest.com/bloghorroroso/>)

Pouco antes do grupo de Mojica investir no tema da vingança feminina, um caminho mais misterioso havia sido escolhido por John Doo em *Ninfas diabólicas* (1977), sucesso de público co-escrito por Ody Fraga. Nesse filme, o ator veterano Sérgio Hingst interpreta um executivo que dá carona a duas jovens estudantes, Úrsula e Circe (as estreadas Aldine Müller e Patrícia Scalvi, que se

tornariam grandes estrelas da pornochanchada) e acaba se envolvendo com elas, levando-as para a beira do mar. Ele, no entanto, não consegue impedir que Circe mate Úrsula por ciúmes, e decide fugir de carro com ela. A assassina, porém, começa a dizer coisas sem sentido, e logo vê a amiga morta reaparecer no banco de trás (Figura 15). Rodrigo se assusta, e seu o automóvel cai numa ribanceira, matando-o. Então, as duas moças saem do carro, misteriosamente recompostas, como duas jovens estudantes, para pedir mais uma carona a algum homem solitário na estrada.



Figura 15: Aldine Muller em frame de *Ninfas Diabólicas*.

(Fonte: <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2014/11/ninfas-diabolicas-1978/>)

Doo e Fraga voltariam ao tema das mulheres com poderes sobrenaturais no curta-metragem *O gafanhoto*, terceiro episódio do longa *Pornô!*, realizado em 1980. Nesse filme, Zélia Diniz interpreta uma pianista cega que mora em uma mansão no alto de uma montanha, e que só consegue enxergar através dos espelhos distribuídos em todos os cômodos da casa. Ela vive com o jovem amante, transformado em escravo sexual. Um dia, ele encontra um gafanhoto em seu quarto, e usa-o para excitar Diana, sem que ela possa ver o animal. Quando ela descobre o fato, porém, fica obcecada pelo inseto. Enciumado e chocado, Marcos decide partir, e para isso quebra todos os espelhos da casa,

ferindo magicamente Diana a cada estilhaço. Mas ela é mais forte do que ele, e consegue matá-lo, reinando sozinha na casa em meio aos espelhos quebrados.

Doo ainda retomaria o tema das mulheres monstruosas mais vezes. Primeiro, em 1981, realizaria *Ninfas insaciáveis*, roteirizado em parceria com Waldir Kopesky (1938-). O filme retomava —sobretudo no título— o tema das ninfas, desta vez numa comunidade de pescadores atacada por bandidos e protegida pelas filhas de um pescador que, na verdade, são enviadas por lemanjá (Zilda Mayo, Alvamar Taddei, Tânia Gomide e Nádia Destro) para destruir os homens. No ano seguinte, Doo e Esteves realizariam *Excitação diabólica*, estrelado por Aldine Müller e Zaira Bueno. No filme, três motociclistas assediam e maltratam uma velha prostituta (Wanda Kosmo), que, dotada de poderes sobrenaturais, volta-se contra eles, surgindo diante de cada um como uma linda jovem que os leva à autodestruição.

Mas seriam outros dois filmes dessa leva de mulheres assassinas, no entanto, os mais interessantes: *A mulher que inventou o amor* (Jean Garrett, 1979, Figura 16), estrelado por Aldine Muller, e *Liliam a Suja* (Antonio Meliane, 1981, Figura 17), estrelado por Lia Furlin, acrescentaram algumas camadas mais críticas ao subgênero que ganhava destaque no período.



Figura 16 e 17: Frames de *Liliam a Suja* e *A Mulher que Inventou o Amor*.

(Fontes: <https://mubi.com/pt/br/films/lilian-the-dirty> e <https://m.imdb.com/title/tt0261082/?language=pt-br>)

O roteirista João Silvério Trevisan (1944-), escritor cuja carreira experimental o afastava bastante do modelo do *sexploitation* brasileiro, conduziu *A mulher que inventou o amor* por caminhos inesperados, utilizando códigos estilísticos e narrativos do horror e do melodrama, mas recontextualizando-os sob uma perspectiva única. A trama se alinha inicialmente ao subgênero "rape & revenge", como descrito por Heller Nicholas (2012), que divide esses filmes em três etapas: a protagonista sofre abusos físicos e sexuais, passa por uma transformação de perspectiva, e busca vingança contra seus agressores. No roteiro de Trevisan, no entanto, o estupro catalisa uma vingança contra todos os homens que cruzam o caminho da protagonista Doralice. Ela entra no mundo da prostituição, aprendendo a manipular os homens através da simulação do prazer, enquanto sonha em casar-se com o galã de telenovelas Cesar Augusto (Zecarlos de Andrade). Durante sua jornada, ela assume uma nova identidade como a vampírica e performática Tallullah, cuja ação que culmina em um ritual de amor e morte ao assassinar Cesar Augusto, o objeto de sua afeição (Monteiro; Cánepa, 2021).

Já *Lilium — A Suja*, escrito por Antonio Meliande (1945-2017) e Rajá de Aragão (1938-), é protagonizado por Lilium, uma secretária que, para sustentar a mãe cadeirante (que fora vitimada pela violência doméstica durante toda a vida), submete-se ao assédio do patrão abusivo, para manter-se no emprego em um escritório no centro de São Paulo. À noite, Lilium aproveita o fato de ter o fenótipo de uma modelo para frequentar boates de alto nível, seduzindo homens ricos para matá-los depois, deixando bilhetes assinados como "Líliam, a Suja". Os policiais não conseguem identificá-la, suspeitando tratar-se de uma travesti, pois duvidam de que uma mulher comum tenha força física para cometer crimes tão violentos. Lilium escapa da polícia, mas, após envenenar o patrão em uma armadilha, ela acaba sendo morta por uma bala perdida destinada a um criminoso que tivera o "corpo fechado" por um pai de santo. As armas pouco ameaçadoras de Lilium e sua expressão hipnótica durante os assassinatos

sugerem poderes sobrenaturais, possivelmente ligados ao pai, mas sem confirmação explícita. A trilha musical melancólica e o ambiente precário do subúrbio onde ela vive com a mãe parecem apontar para o desamparo enfrentado por elas, contrastando o falso *glamour* da personagem com a realidade de uma mulher trabalhadora e oprimida (Cánepa, 2009).

Em busca de uma síntese

A partir dos anos 1970, o cinema de horror se tornou objeto de interpretações variadas a partir de conceitos psicanalíticos adotados por teóricas feministas. Desde então, diferentes abordagens demonstraram que a misoginia recorrente na tradição dos filmes de horror colocava lado a lado o gênero (narrativo) do horror ao gênero (sexual) feminino, tanto pelas representações de violência dirigida pelos homens às mulheres (Figura 18) quanto pelos aspectos horríficos atribuídos com frequência a personagens femininas que (re)agem com violência (Figura 19).



Figura 18 e 19: Frames de *O Pasteleiro* e *Excitação*.

(Fontes: VHS original digitalizado pela autora e <https://www.planoaberto.com.br/excitacao-1977/>)

A respeito da profusão de filmes sobre violência sexual contra mulheres feitos no mundo todo a partir da década de 1960, uma interpretação que se tornou canônica foi resumida por Ann Kaplan (1995: 23). Segundo ela, o modo como a mulher é imaginada nos dramas convencionais emerge do inconsciente patriarcal masculino. Sob essa perspectiva, o que encontramos nos filmes são

medos e fantasias dos homens sobre as mulheres, e não perspectivas e inquietações propriamente femininas. Assim, a partir da maior liberdade sexual conquistada pelas mulheres desde a década de 1960, a hostilidade patriarcal passaria a ser expressa, nos filmes de horror, não apenas na vitimização de mulheres ingênuas ou indefesas, mas pela ideia de que todas elas anseiam o tempo todo por sexo e, por isso, precisam ser punidas. A reação das personagens masculinas, nesse caso, passa a ser a de querer “satisfazer” as mulheres o mais dolorosamente possível, de preferência à força, primeiro para puni-las por seu desejo, segundo para asseverar o controle sobre sua sexualidade, e finalmente para provar a masculinidade pela habilidade de dominar com o falo (Kaplan, 1995: 23).

Os filmes de *sexploitation* brasileiros sobre assassinatos de mulheres parecem se encaixar nessa descrição, ainda que, em parte das vezes, tenham buscado relativizar a violência cometida pelos homens por meio de tentativas superficiais de análises psicológicas ou sociológicas. Nesse caso, a escalação de atores que pertenciam ao primeiro time do cinema paulista reforça a impressão de que houve uma preocupação em dar destaque e densidade interpretativa aos assassinos representados. Nos filmes mais interessantes, particularmente os de Garrett e Escorel, trata-se de histórias que reconhecem que a violência de gênero redundava em um ciclo destrutivo para ambos os sexos (Monteiro; Cánepa, 2021: 160), mas que ainda assim enquadravam os assassinos em posições surpreendentemente vitimizadas.

Já quando se trata da violência cometida por personagens femininas, o fato delas encarnarem fantasias masculinas ganha algumas nuances, pois, embora os filmes possam ser justamente criticados por seu enfoque excessivo na exploração dos corpos femininos jovens, eles ofereceram também um panorama sobre as preocupações e aspirações inconfessáveis da sociedade em que foram produzidos. Nesse sentido, ganha destaque o conceito de *feminino monstruoso*

discutido por Barbara Creed (1993). Nos anos 1990, essa autora investigou o medo e o fascínio enraizados na psique coletiva em torno dos corpos femininos, principalmente quando se trata do olhar-padrão das sociedades patriarcais, que, por terem como norma o corpo masculino, acabam vendo o corpo feminino potencialmente monstruoso, tendo sua anatomia e seu sistema reprodutivo quase sempre retratados como abomináveis e intimidantes.

A primeira parte de seu livro *The Monstrous-Feminine* (Creed, 1983) está dedicada ao conceito de abjeção, desenvolvido por Julia Kristeva no ensaio *Pouvoirs de l' horreur* (1980). Esse influente ensaio analisa os aspectos repulsivos e inquietantes da experiência humana relacionados às coisas que causam repulsa e estabelecem as fronteiras do sujeito. Kristeva chama a atenção para o fato de que a dependência do corpo materno que todos os seres humanos experimentam no início da vida é uma fonte fundamental de abjeção, remetendo às ideias de parto, amamentação, compartilhamento de fluidos corporais, lágrimas, suor e dor. Na esteira de Kristeva, Creed alega que, quando a mulher é representada como monstruosa nos filmes de horror, isso decorre quase sempre de suas funções maternal e reprodutiva. Mas ela também traz à discussão o conceito de *castração*, de Sigmund Freud, a partir do qual alega que a monstruosidade da mulher pode aparecer também ligada às questões do desejo sexual, visto como ameaçador — e, como exemplo do que chama de “Fêmea Castradora” [Femme Castratrice], Creed traz justamente exemplos de protagonistas de filmes de *rape and revenge* como *A Vingança de Jenniffer* (*I Spit On Your Grave*, Meir Zarchi, 1978), lembrando o tipo de ansiedade masculina profundamente masoquista que pode emergir de representações de mulheres que assumem o controle dos seus desejos.

A obra *The Monstrous-Feminine* faz uma espécie de díptico com outro livro publicado por Creed doze anos depois, intitulado *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny* (2005), no qual ela dá atenção às formas como o masculino

é retratado na ficção de horror. Desta vez, outro conceito da psicanálise, o *unheimlich* (*uncanny* em inglês, traduzido para o português como *infamiliar*), é o mote para a sua discussão sobre o modo como os monstros masculinos (entre os quais ela destaca assassinos em série como Freddy Krueger e Jack, O Estripador) ficam presos a uma ambivalência entre duas forças opostas: de um lado, a cultura patriarcal, e de outro a natureza primitiva ligada às ideias de animalidade e de um vínculo trágico com o corpo materno. O livro reitera a posição de Creed, já explicitada em *The Monstrous Feminine*, de que “as identidades dos monstros que povoam a ficção de horror são inseparáveis de representações de gênero, sexo, poder e política” (2005: viii).

Conclusão

Quando se observam os filmes de horror brasileiros protagonizados por homens perturbados ou por mulheres revanchistas transformadas em monstros, nota-se certo grau de negociação de sentidos políticos, sexuais, comportamentais e sociais da pornochanchada, que foram se transformando rapidamente ao longo dos anos 1970. Esse aspecto de negociação acaba sendo reforçado 1) pelo uso da metalinguagem e de exercícios de análise psicológica no grupo de filmes protagonizados por homens assassinos, e 2) pela inversão irônica, percebida nos filmes estrelados por mulheres assassinas, nos quais elas se aproveitam do fato de serem subestimadas pelos homens, surpreendendo-os com sua violência e seus poderes.

A observação da pornochanchada de horror paulista sob a ótica da crítica feminista revela uma complexa interseção entre as representações de gênero e as dinâmicas de poder que permeavam a sociedade brasileira nos anos 1970 e 1980. Os filmes aqui descritos parecem funcionar tanto como reflexo quanto como (auto)crítica das ansiedades e fantasias masculinas em relação às mulheres. A misoginia explícita —seja na violência contra mulheres ou na retratação delas como monstruosas— destaca a persistência de narrativas que

tentam controlar ou punir a sexualidade feminina. No entanto, a presença de mulheres poderosas em muitas das histórias também sugere a possibilidade de alguma subversão das tensões sociais em torno das identidades de gênero. Assim, o horror cinematográfico brasileiro dos anos 1970 e 1980 não apenas espelhou medos culturais, mas proporcionou uma plataforma —ainda que limitada— para a discussão dessas ansiedades.

Bibliografia

- Almeida, Maria Isabel de Moura (2010). *Rompendo os vínculos, os caminhos do divórcio no Brasil: 1951-1977*. Tese de doutorado em História. Universidade Federal de Goiás, 186 pp.
- Camarano, Ana Amélia; Abramovay, Ricardo (1999). “Êxodo rural, envelhecimento e masculinização no Brasil: panorama dos últimos 50 anos” em *IPEA – Texto para Discussão*, Rio de Janeiro, disponível em: https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/2651/1/td_0621.pdf
- Cánepa, Laura Loguercio (2009). “Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo” em *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - E-Compós*, Brasília, volumen 12, numero 1, jan./abr.
- Cardoso, David (2006). *Autobiografia do Rei da Pornochanchada*. São Paulo: Letra Livre.
- Clover, Carol (1993). *Men, women, and chainsaws: gender in modern horror film*. Princeton University Press.
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London & New York: Routledge.
- Creed, Barbara (2005). *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*. Melbourne University Press.
- Dennison, Stephanie (2009). “Sex and the Generals: reading Brazilian Pornochanchada as sexploitation”, em ruétalo, v.; tierney, D. (org.). *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. New York, London: Routledge, p. 230-244.
- Freud, Sigmund (2019). *O infamiliar [Das Unheimliche]* – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019). São Paulo: Autêntica.
- Heller-Nicholas, Alexandra (2011). *Rape-revenge films: a critical study*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- Kaplan, E. Ann (1995). *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Kristeva, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil.
- Monteiro, Tiago; Cánepa, Laura (2021). “Entre a carne e o espírito: relações de gênero nos filmes de horror de Jean Garrett” em *Literartes*, volumen 15, pp. 159-175.

Monteiro, Tiago; Cánepa, Laura (2022). "Emmanuelles tropicais: apropriações brasileiras, conservadorismo e transgressão" em *Rumores*, volumen 34, número 17, pp. 13-36.

Piedade, Lúcio Reis (2006). "O Pasteleiro: Um exercício de sexo e horror no cinema brasileiro" em Lyra, Bernadette; Santana, Gelson. *Cinema de Bordas*. São Paulo: A Lápiz.

Pinedo, Isabel C (1997). *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. State University of New York Press.

Ramos, José Mario Ortiz (2004). *Cinema, televisão e publicidade: cultura de massa e popular no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume.

Ruétalo, Victoria; Tierney, Dolores (2009). *Latsploitation, Exploitation cinemas, and Latin America*. Florence, KY: Routledge.

Saldanha, Beatriz (2022). "Sexo e terror no cinema pioneiro de Rosângela Maldonado" em *Revista Les Diaboliques*. Ago 13, 2022. Disponível em: <https://www.lesdiaboliques.com.br/sexo-e-terror-no-cinema-pioneiro-de-rosangela-maldonado/>

Williams, Linda (1996). "When the Woman Looks" em Grant, Barry Keith (editor). *The dread of difference: gender and the horror film*. University of Texas Press, pp 15-34.

Zaluar, Alba (1999). "Um debate disperso: violência e crime no Brasil da redemocratização" em *São Paulo em Perspectiva*, volumen 13, pp. 3-17. Disponível em <https://www.scielo.br/j/spp/a/YtDsTzWVBr8g3KRP5bCy3gs/>

*Laura Loguercio Cánepa é Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, UNIP. Doutora em Multimeios pelo IAR-Unicamp (2008), Mestra em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2002) e graduada em Jornalismo pela FABICO-UFRGS (1996). Em 2014 concluiu um Pos-doutorado no Departamento Cinema, Rádio e TV da ECA-USP. Em 2019, foi pesquisadora visitante na School of Languages, Cultures and Societies da Universidad de Leeds. Também leciona na Pós-Graduação em Jornalismo Cultural e de Entretenimento do Centro Universitário Belas Artes, em São Paulo. É líder do Grupo de Pesquisa "Narratopias - Narrativas, Temporalidades e Tecnologias da Comunicação" (UNIP). E-mail: laurapoa@hotmail.com