

Olhando as pornoanchadas: modos de visibilidade e percepção em *A Dama do Lotação* e *As Cangaceiras Eróticas*

Guilherme Fumeo Almeida

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM)
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista CAPES.
email: almeidaguif@gmail.com.

Cristiane Freitas Gutfreind

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Doutora em sociologia pela Université Paris 5. Coordenadora do PPGCOM
da PUCRS e pesquisadora do CNPq.
email: cristianefreitas@puccrs.br.

RESUMO

Este texto se configura enquanto um ensaio sobre a análise das dinâmicas do olhar nas pornoanchadas através da problematização das noções de visibilidade e percepção. O primeiro momento, dividido em duas partes, liga as dinâmicas de visibilidade, com base nas discussões propostas por Didi-Huberman (1998) e Xavier (2003), às problemáticas de erotismo, nojo e individualidade propostas por *A Dama do Lotação* (Neville d'Almeida, 1978), enquanto o segundo faz a ponte entre os modos de percepção, distração e atenção, a partir dos estudos de Merleau-Ponty (1984) e Crary (2013), e as especificidades de *As Cangaceiras Eróticas* (Roberto Mauro, 1974) enquanto pornoanchada que privilegia uma determinada abordagem do humor e do erotismo.

Palavras-Chave: pornoanchadas; olhar; erotismo.

ABSTRACT

This text is configured as an essay on the analysis of the dynamics of the look in pornoanchadas through the problematization of the notions of visibility and perception. The first moment, divided in two parts, links the dynamics of visibility, based on the discussions proposed by Didi-Huberman (1998) and Xavier (2003), to the issues of eroticism, disgust and individuality proposed by *A Dama do Lotação* (Neville d'Almeida, 1978), while the second makes the connection between the modes of perception, distraction and attention, from the studies of Merleau-Ponty (1984) and Crary (2013), and the specificities of *As Cangaceiras Eróticas* (Roberto Mauro, 1974) as a pornoanchada that privileges a particular approach to humor and eroticism.

Keywords: pornoanchadas; look; eroticism.

Introdução

Pautado pela falta de unidade e pelo estímulo estatal, o contexto cinematográfico brasileiro da **década de 1970 também foi marcado** pela consolidação da pornochanchada como gênero popular. Seu sucesso de bilheteria e sua constância em termos de produção permitiram ao gênero se estabelecer como tal já na primeira metade da década, tendo unidade própria e criando uma relação de preferência com o público, segundo Inimá Simões (2007), dentro do período de maior ocupação de mercado interno do cinema nacional¹.

Reunindo filmes de diversos estilos, o gênero se destacou pela abordagem do erotismo, da crítica de costumes e do humor, a partir da influência de formas de entretenimento popular, como o teatro de revista, o circo e o rádio. Assim, a pornochanchada se especificou enquanto gênero cinematográfico que retratava a experiência cotidiana em meio a um regime autoritário e a um processo de “liberação de costumes da época, uma tematização da “revolução sexual” à brasileira, tecendo tramas que de início se prendiam à paquera, às conquistas amorosas, à virgindade, ao adultério, à viúva disponível e ferosa” (SIMÕES, 2007, p. 187). Em sua abordagem do erotismo, a partir da segunda metade da década de 1970, substituiu um tom predominantemente humorístico por um mais identificado com o drama.

Dentro deste contexto de costumes de uma época, as pornochanchadas possibilitam fazer uma análise do humor, do drama e do erotismo a partir de um viés estético. Dessa forma, este ensaio pretende problematizar tal viés através da análise do processo do olhar em duas pornochanchadas, *A Dama do Lotação* (Neville d’Almeida, 1978) e *As Cangaceiras Eróticas* (Roberto Mauro, 1974). Para tanto, primeiramente, será elaborada uma discussão voltada para as dinâmicas de visibilidade, com base nas discussões propostas por Georges Didi-Huberman (1998) e Ismail Xavier (2003), que será então relacionada com a análise de *A Dama do Lotação*, enquanto um exemplar *dramático* das pornochanchadas, (Neville d’Almeida, 1978), a partir de suas considerações sobre erotismo, nojo e individualidade dentro da construção da protagonista do filme. Em seguida, o processo de percepção, com suas características e limites, a partir dos estudos de Maurice Merleau-Ponty (1984), será ligado aos modos de atenção e distração, através de Jonathan Crary (2013) e à análise de *As Cangaceiras Eróticas* enquanto comédia representante de uma determinada fase da pornochanchada.

Visibilidade: experiência do olhar e modos de ver

O que vemos só vive em nossos olhos através daquilo que nos olha, destaca Georges Didi-Huberman (1998) em suas considerações acerca dos modos de ver as imagens, nos quais se impõem ao olhar a inelutável e paradoxal modalidade do visível. A partir desta modalidade, afirma Didi-Huberman, a visão se choca com o também inelutável volume dos corpos, com seus vazios, cavidades, bocas e sexos, dentro da consolidação de um regime de visibilidade que faz com que, ao mesmo tempo em que vejamos o que está diante de nós, algo nos olhe também.

O autor utiliza passagens de *Ulysses*, de James Joyce, como “fechamos os olhos para não ver”, para sustentar que ver só pode se sentir e concretizar enquanto uma experiência do tocar, um teste tátil de um obstáculo muitas vezes feito de vazios. Assim, para concretizar a experiência de ver, “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31).

Este vazio, ao nos olhar e constituir, nos faz ver os olhos e o olhar dos outros, como no exemplo joyceano de Stephen Dedalus, que vê os olhos de sua mãe moribunda se erguerem para ele. Estes olhos, mesmo depois de se fecharem, causam em Dedalus um efeito coercitivo de perda que turva sua visão. Visão e perda, desta maneira, passam a andar juntas: tudo o que é visto se torna inelutável e, portanto, ao nos olhar, também nos afeta, atordoa e persegue.

Assim, o regime de visibilidade que constitui a experiência do olhar está marcado por sensações que afetam diretamente este processo: estamos sempre em busca de formas de sentir, através do olhar, o que não vemos. Para tanto, precisamos abrir os olhos

para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

O autor defende que o processo de ver é marcado por perdas e ganhos, pelo sentimento de que algo escapa da nossa visão. Desde a Idade Média se distinguia, através dos trabalhos de teólogos, a imagem (*imago*) do *vestigium* (vestígio, traço, ruína), na tentativa de explicar que o que podia ser visto só deveria ser considerado visível enquanto *o traço de uma semelhança perdida*, a semelhança a Deus que se perdeu depois do pecado.

São os obstáculos ao ver, mas que também oferecem espaços de entrada e saída, volumes repletos de vazios que sempre colocam como questões de que maneira um vazio pode ser mostrado e como ele pode ser transformado em uma forma – que nos olha. E para pensar na visibilidade enquanto um processo, o autor recorre à imagem da porta: de natureza dialética, simultaneamente um obstáculo e uma abertura visual, ela se impõe como algo cujo atravessar deve ser temido, mantendo o olhar entre o desejo de atingir o alvo e o luto de não poder atingi-lo.

Ao se impor enquanto uma figura ambivalente e ameaçadora, de uma abertura que pode dar ou tirar tudo, a porta se desenvolve através de uma noção misteriosa e labiríntica. Nesta lógica, enquanto espectadores,

somos ao mesmo tempo forçados a uma passagem que o labirinto decidiu por nós, e desorientados diante de cada porta, diante de cada signo da orientação. Estamos de fato *entre um diante e um dentro*. E essa desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 234).

A partir deste processo, a imagem se torna um lugar, dentro de uma relação espacial que já começa no espaço que portamos na carne, enquanto um elemento fundamental de nossas experiências sensoriais. Tal espaço se materializa através do encontro entre a proximidade visual e a distância que abre outros espaços, eliminando distâncias objetivas e em que o *aí* se torna ilimitado e se afasta do aqui, do detalhe, do que é próximo.

E o *lugar da imagem* se forma através deste *aí* duplo, simultaneamente formado pelas experiências e pela estranheza. Enquanto *coisas visuais*, as imagens, portanto, “são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, *se abrem* a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 247).

O estudo de Ismail Xavier (2003), por sua vez, permite relacionar a discussão estética em relação ao olhar com a análise de obras cinematográficas, pensando na imagem em movimento enquanto uma composição de um mundo filtrado por um olhar anterior ao do espectador, que, ao dar uma forma ao que se vê na tela, se impõe, simultaneamente, enquanto uma ponte e uma mediação entre o espectador e o mundo. Esta imagem se caracteriza, para Xavier (2003, p. 35), como “um olhar anterior ao meu, cuja circunstância não se confunde com a minha na sala de projeção”.

O espectador, nesse contexto, contempla a imagem sem interferir na sua configuração, dentro de uma abordagem que valoriza menos a ideia de

efeitos entre quem olha e o que se vê e mais o papel puro do observador. A observação da visão de mundo contida nela é feita apenas no nível espectral, tendo acesso a informações que antes lhe eram vedadas, mas sem a possibilidade de escolher, de controlar de alguma forma o acesso que terá a essas informações. Não será possível ir além, ver mais. O autor (2003, p. 36) define o compromisso entre espectador e cinema como uma relação com perdas e ganhos, aceita pelo poder das imagens de penetrar na intimidade, sendo que “no cinema, posso ver tudo de perto, e bem visto, ampliado na tela, de modo a surpreender detalhes no fluxo dos acontecimentos e dos gestos. A imagem na tela tem sua duração; ela persiste, pulsa, reserva surpresas”. A imagem cinematográfica, dessa forma, é vista dentro dos limites da mediação, a partir da ideia de um mundo filtrado.

Com potencialidades infinitas devido à sua temporalidade aberta, a imagem cinematográfica permite que o espectador observe de forma contemplativa, sem a necessidade de engajamento. O olhar, assim, se consagra enquanto instrumento de observação de gestos e ambientes a partir de distanciamentos diversos, e a ficção cinematográfica privilegia o espectador simultaneamente presente e ausente, que tudo vê, mas que não ocupa nenhum espaço. É um olhar, portanto, em que a visibilidade é muito mais ligada à contemplação do que à sensação. É a consolidação do papel mediador das imagens cinematográficas. Por isso, segundo Xavier (2003, p. 37), o olhar cinematográfico é imaterial e “ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor”.

Volumes, limiares e lugares do olhar: dinâmicas de visibilidade em *A Dama do Lotação*

Em *A dama do lotação*, é apresentada a construção da individualidade da protagonista, Solange (Sônia Braga), a partir da divisão entre sexo e amor. Depois de recusar, na lua-de-mel, fazer sexo com o marido, Carlinhos (Nuno Leal Maia), Solange é estuprada por Carlinhos, e não consegue mais sentir atração sexual por ele, apesar de amá-lo. Ela vai então diferenciar seu comportamento dentro e fora do casamento, iniciando seus casos extraconjugais em duas frentes: a com desconhecidos que encontra nos lotações cariocas e com quem faz sexo em campos, cemitérios e cachoeiras, e a com conhecidos, todos muito próximos de Carlinhos.

Em relação aos conhecidos, Solange se envolve com o melhor amigo do marido, Assunção (Paulo César Pereio), e com o sogro (Jorge Dória), tensionando, em suas relações sexuais com ambos, a relação entre prazer e nojo, filtrada pelo olhar do espectador dentro da atmosfera visceral em que os casos de Solange estão inseridos. Em todas as cenas em que estes casos são mostrados, as imagens dão protagonismo à figura autônoma e sexualmente vivaz da esposa de Carlinhos, que anuncia a seus amantes as ações com que insere o nojo no sexo. Seja ela quem execute ou sofra essas ações, o comando parte sempre dela, como quando diz ao sogro que irá cuspir nele e quando ordena a um dos homens que conhece no lotação: “me bate e me xinga, me bate e me xinga!”.

Estas imagens, portanto, ativam um regime de visibilidade que, como destaca Didi-Huberman (1998), possibilita que vejamos algo que também nos olha, fazendo com que, neste caso, sejamos olhados pela materialização da autonomia de Solange enquanto indivíduo que tem controle sobre seus atos, subvertendo a dominância das figuras masculinas na dinâmica sexual. Neste regime de visibilidade, abre-se espaço para o protagonismo tanto da figura de Solange quanto dos corpos dela e de seus amantes, dentro de uma centralidade da nudez do corpo feminino, do seu volume, com sua boca e seus seios.

É a partir desta experiência do olhar, de ver o que nos olha e nos constitui, que se concretiza o ato de ver estes corpos e as relações físicas e emocionais construídas entre eles, com espaço para as sensações relacionadas ao que se sente pelo que se vê. Essa exploração dos efeitos estéticos da observação, através do olhar, da mescla entre desejo e nojo produzida em *A Dama do Lotação*, também se relaciona com as considerações de Xavier (2003) sobre a imagem cinematográfica enquanto um instrumento de mediação entre o espectador e o mundo, sendo o primeiro um contemplador da imagem. A partir deste papel contemplativo, o espectador se vê impactado pela aventura estético-erótica de Solange e sua overdose de gestos, emoções e acontecimentos relacionados ao caminho que a protagonista trilha para si.

E se Xavier enxerga no papel contemplativo do espectador uma limitação na relação entre quem vê e as imagens cinematográficas que são olhadas, Didi-Huberman vai pensar este processo através dos limites à visão da natureza dialética da figura da porta. Ao se impor simultaneamente enquanto uma abertura visual e um obstáculo, a porta é capaz de mostrar e interromper a visibilidade, colocando a visão total da imagem como um desejo que não pode ser totalmente suprido. Em *A Dama Do Lotação*, o regime de visibilidade

constrói enquanto porta a vontade do espectador de ver o desenrolar do processo erótico de construção de autonomia de Solange, acompanhando a experiência sexual da protagonista ao mesmo tempo em que cria sua própria experiência de olhar.

Dentro deste processo, o olhar também testemunha a criação da imagem enquanto lugar, a partir da experiência e da estranheza decorrente desta, sendo que as coordenadas espaciais da imagem também afetam o espectador, segundo Didi-Huberman, se abrindo em e para nós. Em *A Dama do Lotação*, os principais lugares da imagem são os espaços públicos em que Solange conhece seus amantes e se relaciona com eles, sendo esta ideia de espaço público, enquanto lugar da imagem, formada por todos os ambientes em que Solange circula, pelas ruas do Rio de Janeiro, dentro de sua construção erótica e de individualidade.

Um momento-chave para a compreensão deste processo espacial da visibilidade no filme é quando Solange, em uma atmosfera de transe, trajando um vestido cujo decote revela quase inteiramente seu seio direito, circula por um estacionamento de lotações. Em uma cena que acaba por se revelar enquanto um sonho da personagem, a protagonista se apoia nas grades do estacionamento e corre por entre os ônibus, até que se vê obrigada a esgueirar-se por espaços cada vez mais estreitos, em um movimento que mistura tensão e expectativa, reforçados pela trilha sonora (Imagens 1a a 1h, entre 1h09min48s e 1h10min31s). Em sua construção deste processo, a cena mostra Solange circulando em e transformando espaços de diferentes tamanhos, dentro de uma trajetória marcada pelo movimento da personagem. Mesmo que as frestas sejam as menores possíveis, ela irá passar e continuará andando, se consolidando como alguém que testa seus limites e que decide seu próprio percurso.



imagem1a



imagem1b



imagem1c



imagem1d

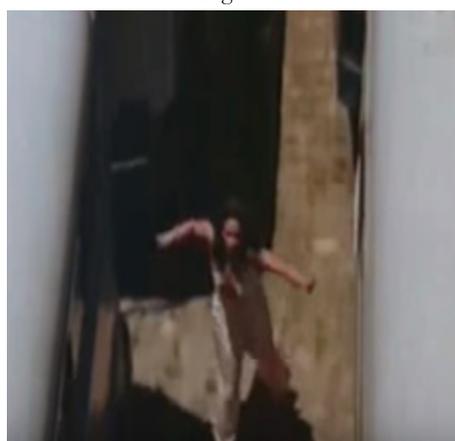


imagem1e

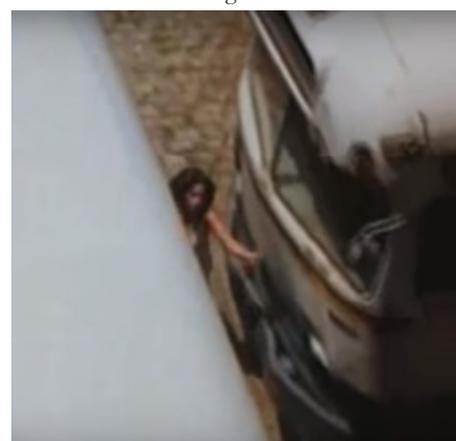


imagem1f



imagem1g

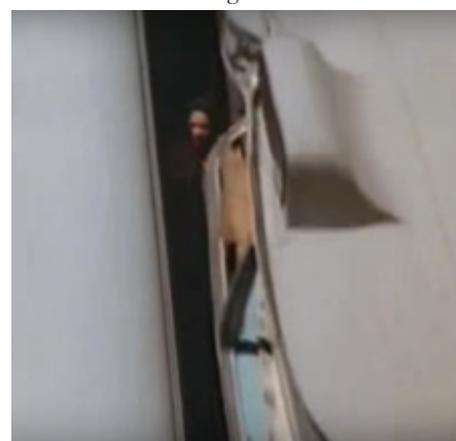


imagem1h

Imagens 1a a 1h: Solange corre entre os lotações
Créditos: YouTube

Através da contemplação do espectador, o filme consagra um olhar que, enquanto observador dos seus gestos e ambientes, se torna ubíquo e onividente, e acompanha as especificidades de uma trama que consolida, como indivíduo autônomo, uma Solange que escolhe como parceiros sexuais homens próximos ao marido e desconhecidos que encontra nos ônibus, celebrando a consagração do desejo e do nojo no espaço público, nunca no espaço privado, com Carlinhos, a quem confessa seus relacionamentos extraconjugais, restando a ele passar da raiva à impotência, à morte simbólica.

Pois o que prevalece é a individualidade de Solange, sendo a do seu marido sacrificada em prol da autonomia da esposa, dentro da consagração pública do que Xavier (2003, p. 191) chama de *estética da grossura*, em que sexo se torna sujeira e explora o nojo, construindo “um pan-erotismo ajustado a uma proximidade de corpos expostos ao olhar e ao toque, numa cidade tropical cujo clima e cultura celebram uma onipresença do sexo”. É dentro deste processo que se apresenta a visibilidade da construção da individualidade da protagonista, com o olhar do espectador sendo impactado pela sua potência e pelas suas especificidades.

É um processo muito ligado à figura de Solange, ao seu corpo, à sua relação com seus amantes e com o espaço, com a cidade, com uma construção intensamente tátil e sensorial que é apreendida pelo olhar. Com sua individualidade consolidada, Solange é vista andando pelas ruas do Rio de Janeiro, em um reforço da noção da imagem como lugar, enquanto define a seu psicólogo, em voz confessional, seu tormento enquanto esposa e mulher que estranha a própria singularidade, ao mesmo tempo em que não se culpa por ela: “eu amo meu marido e me entrego todos os dias a qualquer um. [...] Eu faço o que faço e não soffro”.

Modos de ver o mundo, distração e dinâmicas da atenção: características e limites da percepção em *As Cangaceiras Eróticas*

Ao analisar os processos de percepção e de sua relação com o nosso acesso à realidade circundante, Maurice Merleau-Ponty (1984) começa por destacar que é preciso aprender a ver o mundo, sendo este mundo formado pelo que vemos. É necessário, para Merleau-Ponty, tomar posse desta visão do mundo, deste ato de perceber, dentro de um processo de aprendizado completo e amplo em que é preciso diferenciar o que nos forma como observadores e o que faz parte do ato de ver em si.

Assim, este ato de ter acesso ao mundo se mostra enquanto um desafio de compreender tanto como vemos quanto como temos a ilusão de vermos o que não vemos, como sonho e verdade podem se equivaler, “como a inconsciência de não ter observado pode, no homem fascinado, substituir a consciência de ter observado” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 17). Para tanto, é necessário ter em conta que o vazio do imaginário sempre permanece desta forma, não se igualando à plenitude e à certeza que possui aquilo que é percebido.

Dentro deste processo de perceber, se chega à percepção, ligada, segundo o autor, ao sentido de ser do mundo e à própria coisa, e não a uma representação desta. Tal coisa, assim, está localizada no ponto extremo do olhar e da exploração, com a nossa visão de mundo sendo constituída e limitada por certo ponto de referência, ao mesmo tempo em que “meus movimentos e os de meus olhos fazem vibrar o mundo como se pode, com o dedo, fazer mexer um dólmen, sem abalar-lhe a solidez fundamental” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 19).

Pensando na percepção a partir do que se vê com os olhos, o autor destaca o seu caráter de conjunto: a percepção binocular não é formada apenas pela junção de duas percepções monoculares, e sim pela passagem destas à percepção de fato, através de um processo ativo de olhar, de despertar para o mundo. Neste processo, se atinge a percepção através de uma metamorfose, pela qual se chega a uma totalidade que domina as suas partes dentro de um conjunto mais poderoso.

Este conjunto tem a capacidade de criar, em cada um de nós, uma espécie de mundo privado, que se forma como uma unidade, uma *coisa do mundo*. Tal unidade desemboca no mundo externo, se articulando às outras unidades, mas sempre se vinculando à experiência individual, uma vez que

a intervenção de outrem não resolve o paradoxo interno da minha percepção: acrescenta este enigma da propagação do outro na minha vida mais secreta – outra e mesma, já que, evidentemente, só através do mundo posso sair de mim mesmo (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 22 e 23).

Dessa forma, cada um destes mundos privados se comunicam entre si, nos constituindo enquanto testemunhas de um mesmo mundo, que, acima de tudo, é muito mais sensível do que palpável, o que torna obscuro tentar elucidá-lo através de discussões mais concretas. Consolida-se então um consenso em termos de espaço coletivo, sendo que “essa certeza injustificável de um mundo sensível comum a todos nós é, em nós, o ponto de apoio da verdade” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 23).

Jonathan Crary (2013), por sua vez, relaciona as instâncias perceptivas aos modos de distração, que considera um efeito e uma parte importante de diversas tentativas de produção de atenção. Para Crary, atenção e distração fazem parte de um mesmo movimento, remetendo constantemente uma à outra, dentro de um contexto social cujas forças e atividades demandam ambas, a partir de uma dualidade que responde a um determinado espírito do tempo.

Assim, a modernidade como processo deve ser pensada a partir da produção de atenção e distração, sendo que, neste processo, também emerge a noção de desintegração perceptiva. Para relacioná-la com a atenção, o autor retoma a discussão de Schopenhauer sobre o tema, dentro de uma compreensão sobre o aspecto fragmentário da atenção subjetiva e do caráter desordenado do tempo. Frente a este tempo fragmentado, a atenção precisa competir constantemente com diversos estímulos que causam um caos cognitivo.

Em *As Cangaceiras Eróticas*, o debate acerca das condições e limites da percepção pode ser relacionado às especificidades estéticas e narrativas desta comédia que mescla erotismo e um ritmo de filme de aventura. Centrado na vingança de Del e Jasmin contra o bando comandado pelo cangaceiro Cornélio Sabiá (Enoque Batista), que trai o também cangaceiro Quirino Leão, pai das duas meninas, que é morto pela polícia, o filme dilui questões de tensão e violência, privilegiando o dinamismo de uma trama voltada ao humor e ao erotismo.

Depois que Leão é morto, um dos seus companheiros leais, Toneco (Jofre Soares) leva Del e Jasmin para um internato de meninas, dirigido por Padre Lara (Letácio Camargo). 10 anos depois, Sabiá e seu bando vão ao internato atrás das filhas do cangaceiro que traíram; sem encontrá-las, matam o padre e motivam o início da jornada de vingança das duas irmãs. Del e Jasmin se organizam, junto com as colegas de internato e amigas de infância, formando seu próprio bando de cangaceiras, passando por sessões de treinamento para o manuseio de pistolas.

Este bando, oito mulheres (Sônia Garcia, Helena Ramos, Urbana da Costa, Ariane Arantes, Angélica de Araújo, Sônia Lírio, Dalva dos Santos e Matilde Mastrangi) cuja motivação única é acabar com o bando de Sabiá, além dos revólveres, terá como arma o sexo: a ideia de poder feminino, aqui, se ajusta rapidamente à dinâmica erótico-cômica que marcou as pornochanchadas até a primeira metade dos anos 1970. Tal dinâmica, como destaca Nuno César Pereira de Abreu (2002), se liga à forma como a pornochanchada se constituiu como gênero, se apropriando de elementos da cultura popular a partir de suas formas tradicionais de entretenimento, como o teatro de revista, o circo e o rádio, consolidando uma dramaturgia que transformava em trama elementos de sedução e de humor ambíguo.

Em termos de erotismo, é importante apontar o uso das expressões de duplo sentido e o olhar masculino como artifícios de destaque nas pornochanchadas, privilegiando a figura da mulher objeto, como destaca Simões (2007). Flávia Seligman (2000) também ressalta esta exploração do erotismo cujo elemento principal é o uso da nudez feminina, vinculada ao olhar masculino, ancorada

no uso de estereótipos. Em *As Cangaceiras Eróticas*, dessa maneira, se fortalece a figura da mulher erotizada, mas que ao mesmo tempo subverte a ideia de fêmea disponível para o desfrute do prazer sexual masculino: aqui, é Del e seu bando de cangaceiras que utilizam o sexo não só como arma de dominância em sua guerra contra o cangaço, mas também como instrumento de prazer.

Dentro deste contexto, é possível pensar no mundo construído pelo filme, levando em consideração o processo apontado por Merleau-Ponty (1984) em que ter acesso ao mundo envolve o desafio de compreender o que se vê e o que é ilusório. Deste perceber se passa à percepção, ao sentido de ser do mundo e à própria coisa, dentro da limitação da nossa percepção a um determinado ponto de referência.

Assim, o processo de percepção de *As Cangaceiras Eróticas* leva em conta como o ponto de vista desta análise, em termos de espaço e época, reage ao sentido de ser do mundo relacionado ao filme, a uma determinada construção estética e narrativa vinculada a uma abordagem centrada no humor e na vingança de um grupo de mulheres a um bando de cangaceiros. Nesta construção, o sexo como arma e forma de prazer está presente desde o início da jornada erótico-vingativa destas *cangaceiras*, acabando por neutralizar uma abordagem mais direta da violência enquanto temática, apesar de se utilizar de elementos de filmes de aventura.

Em seu primeiro ataque, as oito mulheres planejam uma emboscada para alguns homens do bando de Sabiá, que começam a conversar com parte delas, que tomavam um banho de rio. Enquanto abordam elas e logo perguntam por Del e Jasmin, já conhecidas como as filhas de Quirino Leão que montaram um grupo de cangaceiras, os homens são surpreendidos pela outra parte do bando feminino, que estava escondida em uma árvore e começa a atirar neles (imagens 2a a 2d, entre 36min23s e 36min27s). Apenas um sobrevive ao ataque, e é logo cooptado pelas pistoleiras, que o levam para dentro do rio e, com uma fita métrica, tiram suas *medidas*: ele calça 21, garante uma delas, o que gera uma expressão de deboche e decepção em Del (imagens 2e a 2j, entre 36min39s 37min27s). Dentro da construção estética e narrativa do filme, tem mais importância a reação de Del às medidas do homem do que o destino dos outros cangaceiros alvejados. Antes de tudo, estas cangaceiras são *eróticas*.



imagem2a



imagem2b



imagem2c



imagem2d



imagem2e



imagem2f



imagem2g



imagem2h



imagem2i



imagem2j

Imagens 2a a 2j: Cangaceiras eróticas armam emboscada para o bando de Cornélio Sabiá
Créditos: YouTube

Este mundo calcado no humor e no erotismo se liga a uma percepção individual, dentro desta análise, sobre as construções de um filme que se materializa enquanto uma representação de um espaço coletivo. Nesta representação, se destaca a abordagem da questão do cangaço dentro da lógica da pornochanchada enquanto gênero cinematográfico, que, no caso de *As Cangaceiras Eróticas*, neutraliza a potencialidade de desenvolvimentos narrativos ligados à violência em detrimento de sua construção enquanto mundo.

Neste mundo, as cangaceiras invadem a festa de casamento da filha (Laura Jane) do Coronel Demerval (Oswaldo Avila), aliado de Cornélio Sabiá, e entre tiros para o alto e acordeões de sanfona, ordenam que todos os convidados fiquem nus. Os acordeões dão um tom cômico ao ridículo da dança sem roupas dos presentes, e Del e seu grupo partem da festa levando consigo o noivo (Marcus Vinicius). No acampamento em que o bando feminino se instalou, uma delas faz o batismo sexual do noivo, que até então era virgem, saindo da barraca para anunciar às outras suas medidas (“ele calça 23”). Em seguida, as demais também entram na barraca.

A partir desta lógica que une humor e erotismo em um filme ágil e sem maiores investimentos na complexidade narrativa, *As Cangaceiras Eróticas* pode ser ligado às considerações de Crary (2013) sobre a relação entre instâncias de percepção, modos de produção de atenção e distração. Se Crary considera atenção e distração como partes conectadas de um mesmo processo, pode-se detectá-las na construção de uma trama dinâmica e que não permite grandes espaços para reflexões a partir de diálogos ou construção de determinadas personagens. Nem Del, suas companheiras de bando ou o vilão Sabiá são diferenciados enquanto indivíduos complexos, e sim como arquétipos, caricaturas dinâmicas - as mulheres ágeis e sensuais, o cangaceiro impiedoso e treloucado com uma risada grave. Estas caricaturas disputam a atenção do espectador em uma história que segue em passos rápidos, em seus menos de

90 minutos, e por isso mesmo dão margem para a distração, para a percepção de um público a quem não é permitido mergulhar de forma imersiva em uma trama repleta de camadas, e sim em uma comédia embalada pelo erotismo e pela leveza.

Neste espaço para distração, também se abre lugar para a ideia de desintegração perceptiva, retomada por Crary a partir da discussão de Schopenhauer, que leva em conta a desordem do tempo e a fragmentação da atenção subjetiva. Enquanto uma comédia ágil e com um forte caráter lúdico-erótico que reforça um tom irônico e leve, *As Cangaceiras Eróticas* investe em um tempo narrativo desordenado, com destaque para o desenvolvimento de situações rápidas e de pouca profundidade dramática, que enfim apresenta uma resolução para o grande conflito do filme: a vingança de Del e seu grupo contra o bando de Cornélio Sabiá.

O conflito entre as mulheres e o bando de Sabiá finalmente ocorre: elas conseguem localizar o esconderijo do bando e, depois de um longo tiroteio, em meio a campos e pedras, com a ajuda do missionário Paulo Pastor (Marcos Miranda), que enfrenta o vilão e estava a ponto de ser morto por ele, Del e duas das cangaceiras, do alto de uma pedra, acertam Sabiá com vários tiros. Morto o cruel e infame representante do mal na trama, acaba a própria razão de existir do grupo de mulheres, até então movidas pela vingança. Por terem acabado com o pior bando de cangaceiros do Nordeste e se tornado uma lenda, elas são liberadas pelo Delegado (Sérgio Hingst), dentro de um final coerente com a proposta do filme.

Mantendo a leveza da sua dinâmica, *As Cangaceiras Eróticas* construiu um mundo, um universo narrativo que fortalecia a missão do grupo de mulheres, cuja única motivação para andarem armadas era se vingar do homem que traiu e provocou a morte do pai de Del e Jasmin, o odioso vilão cuja derrota era natural e esperada. Morto Sabiá e finda a missão das cangaceiras, as mulheres vão embora ao lado do delegado e das forças policiais, que levam o único sobrevivente do bando. A única que não acompanha o grupo é Del, que vai *agradecer* ao missionário Pastor por sua ajuda na luta contra o vilão. Ela encontra Pastor e logo o abraça, perguntando sobre o estado de seus ferimentos (imagens 3a a 3c, entre 1h29min45s e 1h29min49s). Dentro do tom desta trama leve, cômica e sutilmente maliciosa, o missionário olha para a câmera com cumplicidade: depois da luta, é hora do prazer (imagens 3d a 3f, entre 1h29min50s e 1h29min52s).



Imagens 3a a 3f: Del encontra Pastor: final feliz
Créditos: YouTube

Considerações Finais

Ao longo deste ensaio, foi possível problematizar os processos ligados à dinâmica do olhar sobre as imagens audiovisuais a partir da análise de duas pornochanchadas, relacionando as especificidades deste gênero cinematográfico brasileiro com esta dinâmica. Tal relação levou em conta dois paralelos: a experiência de olhar calcada na visibilidade, dentro dos limites

propostos pela trama de *A Dama do Lotação*, voltada para as imbricações entre drama, erotismo e construção da individualidade sexual de sua protagonista, e os processos de percepção suscitados pelo humor erótico e aventureiro de *As Cangaceiras Eróticas*.

Assim, em *A Dama...*, a construção estética do protagonismo da figura de Solange enquanto mulher autônoma que busca o prazer sexual fora do casamento ativa, em suas construções imagéticas, um regime de visibilidade que nos possibilita ver algo que também nos olha. Vemos esta construção de autonomia nas expressões de nojo, prazer, busca e ansiedade das personagens; nas imagens dos corpos da protagonista, de seus amantes, dos lotações, das ruas e dos motéis, os três últimos se materializando enquanto imagens-lugar. Contemplamos e somos afetados por estas imagens, por esta aventura estético-erótica e tudo o que dela vemos e não podemos ver, com a visão total da imagem se impondo enquanto uma vontade nunca totalmente satisfeita.

Nas construções perceptivas operadas em *As Cangaceiras Eróticas*, por sua vez, as condições e limites da percepção, dentro de um processo relacionado ao sentido de ser do mundo a que o filme dá acesso, estão voltadas a uma construção estética e narrativa ligada ao humor e ao erotismo que constrói uma determinada representação de um espaço coletivo. Esta representação neutraliza elementos narrativos e estéticos com potencial profundidade e dá protagonismo a personagens caricaturais: prevalece o dinamismo de uma comédia ágil e que une o erotismo a uma leve ironia, com o desenvolvimento rápido e desordenado de situações de fácil solução.

Dessa forma, enquanto *A Dama do Lotação* oferece uma experiência estética baseada na contemplação e no impacto do processo de ver as imagens por parte do espectador, especialmente através da construção estética e narrativa da autonomia individual de Solange em sua busca pelo prazer sexual, *As Cangaceiras Eróticas* substitui o impacto pela percepção de uma comédia ágil e levemente picante. Em sua construção de mundo, este filme substitui o percurso dramático de uma personagem, presente em *A Dama...*, pela narrativa que acompanha uma aventura cômica e quase frenética através da vingança das *cangaceiras*.

Referências

- ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2002.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da Percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.
- SELIGMAN, Flávia. *O “Brasil é feito pornôs”: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares*. Orientadora: Maria Dora Genis Mourão. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Pós-Graduação, São Paulo, BR-SP, 2000.
- SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. *Revista ALCEU* - v.8, n.15, jul./dez. 2007.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
-

Nota

- 1 De 1972 a 1982, 30% dos ingressos vendidos no país (cerca de 120 de um total de 350 milhões) eram destinados a sessões de cinema que exibiam filmes brasileiros.