



A comédia de costumes e a sexualidade no cinema brasileiro: três ciclos de boa bilheteria.¹

Flávia Seligman²

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS

Resumo

Este trabalho aborda a representação da sexualidade na comédia de costumes em três tempos da história do cinema brasileiro: a chanchada dos anos 1940 e 1950, a pornochanchada dos anos 1960 e 1970 e a comédia contemporânea. Analisamos as recorrências das especificidades do gênero nos filmes que geram a empatia no público, as transgressões através do foco na sexualidade e a representação da época presente de uma forma ou de outra em cada ciclo.

Palavras – chave

Comédia; cinema-brasileiro; representação da sexualidade.

Introdução

Este trabalho discute a questão da comédia na história do cinema brasileiro, atentando para os elementos da cultura popular de massa e suas implicações. No caso específico da comédia de costumes, abordamos a questão da sexualidade e suas especificidades. O interesse nesta abordagem é de, através de recortes de análise em filmes que se destinaram (com êxito ou não) à grande públicos, refletir sobre questões relativas à própria sociedade na época em que o filme foi realizado.

Segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994), um filme sempre fala sempre do presente mesmo no caso de ser um filme de época, ele caracteriza o seu contexto histórico de produção. Para estes autores, um filme oferece ao espectador um conjunto de representações que nos permite traçar um panorama da sociedade na qual ele está inserido, ou também, segundo Rossini³ “pensar o cinema como um meio produtor de discursos que produzem efeitos sobre o social.” É importante pensar até que ponto estes

¹ Trabalho apresentado ao NP Audiovisual do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa da Intercom, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação e do Curso de Realização Audiovisual da Unisinos. E-mail: flavias@unisinos.br

³ ROSSINI, 2007, p.22



retratos da sociedade brasileira, principalmente da classe média, personagem cativo das comédias de costumes, realmente corresponde aos anseios da sociedade, ou se, por outro lado, é uma forma de maquiar a situação social, mantendo um discurso de ingenuidade feliz, num país irreal.

No Brasil o cinema era uma atividade de lazer das classes populares até o final dos anos 1980, quando as salas de projeção dos centros e bairros das grandes cidades – os chamados “cinemas de calçada” – começaram a ser extintas e passaram a se localizar em *shoppings-centers*, elevando o valor do ingresso e elitizando seu acesso. Também é do início das atividades cinematográficas a função de diversão cumprida pelo cinema, ou seja, um papel ligado ao entretenimento popular.

Um dos gêneros mais explorados pelo cinema popular brasileiro foi o da comédia, em especial, da comédia de costumes, associando elementos da cultura popular, com artistas conhecidos primeiro pelo rádio e depois pela televisão e apimentando com um viés erótico que em alguns momentos transformou-se em pornográfico. Criou-se, então, um “gênero”, um tipo de comédia nacional que daria sempre certo e que é utilizada até hoje, buscando um público abrangente.

Na dramaturgia brasileira existe uma tradição da comédia que data do trabalho de Martins Pena⁴, que produziu vinte textos em sua carreira. Martins Pena é tido como o fundador da comédia de costumes no país. A tradição da comédia brasileira está na abordagem do cotidiano de uma forma bastante coloquial o que faz, por exemplo, com que as obras de Martins Pena (tais como *O Noviço* e *O Usurário*), embora tenham sido escritas no século passado, mantenham a atualidade.

A chamada comédia de costumes ridiculariza os modos, costumes e aparências de um determinado grupo social ou de uma determinada sociedade. A visão satírica da sociedade muitas vezes impregna nestas obras um caráter ideológico de fácil acesso ao público, uma vez que o próprio gênero comédia já é tradicionalmente de fácil entendimento, para ser apreciado por um público cada vez mais abrangente. O próprio dramaturgo Molière⁵, criador de comédias de costumes como *As Preciosas Ridículas*,

⁴ **Luís Carlos Martins Pena** 1815 -1848. Dramaturgo diplomata e introdutor da comédia de costumes no Brasil

⁵ **Jean-Baptiste Poquelin**, ou **Molière** (1622-1673) Dramaturgo francês ator e encenador, considerado um dos mestres da comédia satírica.



disse que “A correção dos absurdos sociais deve ser, em todos os tempos, a verdadeira matéria da comédia⁶.”

São três os momentos importantes da comédia de costumes na história do cinema brasileiro: na chanchada dos anos 1940 e 1950, na pornochanchada dos anos 1960 e 1970 e na produção contemporânea, retomando elementos passados que sempre funcionaram bem. A questão do erotismo esteve sempre presente guardando as diferenças de cada época.

Nos anos 1940 e 1950 as vedetes do teatro rebolado encantavam o público da chanchada com números musicais em trajes provocantes. Um humor ingênuo e simplório misturava narrativas lineares e previsíveis com marchinhas de carnaval conhecidas e aprovadas pelo público.

Na década de 1960 o Brasil faz o que o resto do mundo já fazia: adequou-se ao mercado de consumo, explorando a nova vertente do erotismo e da sensualidade. A pornochanchada ocupou uma fresta, produzindo filmes tão “pornográficos” quanto a grande massa espectadora desejava ver e tão “inócuos” quanto a censura militar prezava.

A comédia de costumes contemporânea reavivou o erotismo dando uma roupagem técnica bem mais apurada e agregando elementos da televisão (atores, diretores, temas) para conquistar o público. Novamente são comédias leves, de caráter popular massivo, porém agora tecnicamente bem trabalhadas, visto que o espectador atual tem como parâmetro audiovisual um padrão de qualidade bastante alto após 40 anos de boa televisão.

A questão da sexualidade

O erotismo e a sexualidade sempre estiveram presentes na arte cinematográfica. Desde os primeiros filmes, o ato de enxergar-se refletido na tela provocou no homem um sentimento de contemplação e desejo.

Quando da formação industrial do cinema americano, o *star-system* utilizou da beleza de suas estrelas para seduzir e cativar o público. Rapidamente o cinema percebeu a força da imagem erotizada do ator ou da atriz, na busca pelo espectador, e nunca mais se desfez desta artimanha. As figuras femininas, bem mais que as

⁶ Apud VASCONCELLOS, 1987, p. 48.



masculinas, foram regamente utilizadas como propaganda na promoção do desejo e do glamour, tal e qual as indústrias de bens de consumo utilizaram-nas para promover produtos e serviços.

No final da II Guerra, Hollywood invadiu a Europa com o seu poder econômico e sua estrutura de distribuição e exibição da própria produção. Ao mesmo tempo em que o cinema americano levava ao velho mundo a imagem de uma sociedade progressista e moderna, atraiu diretores que fugiam da Europa devassada. Estes diretores, como Fritz Lang, Ernest Lubitsch e Billy Wilder trouxeram segundo Laura Mulvey (1996), uma “sofisticada sexualidade para as audiências do Novo Mundo. Apesar da vigência do *Código Heys*, desde os anos 1930, o conceito de modernidade incluía um novo discurso da sexualidade cujo aspecto perturbador se cristalizou na iconografia da ‘nova mulher’”⁷. A conjunção entre as duas culturas moldou a relação do cinema com a sexualidade em grande parte do mundo ocidental, como é o caso do Brasil, que usou muito o cinema americano como parâmetro, principalmente nos filmes destinados ao público popular.

A chanchada

As chanchadas nos anos 1940 e 1950 misturavam elementos da cultura popular do rádio com a sensualidade das vedetes do teatro rebolado. Valiam-se da língua nativa, uma vez que o cinema era uma atividade que atingia as classes populares, em geral, iletradas.

Para este trabalho utilizamos o conceito de estratificação social defendido por Paul Singer em *Dominação e desigualdade: estrutura de classes e repartição de renda no Brasil* (1981). Singer trabalha com a existência de três classes sociais: burguesia, pequena-burguesia e proletariado. A burguesia é a classe que possui elevado nível de renda, domina os meios de produção e de controle social. Pode ser empresarial, quando composta por empresários e empregadores em geral, e gerencial, composta por administradores de empresas, funcionários de alto escalão do setor público e de entidades sem fins lucrativos, como universidades e hospitais. A pequena-burguesia é composta por profissionais autônomos e empregadores não-remunerados (membros não remunerados das famílias dos pequenos empregadores ou autônomos). Enfrenta a concorrência de outros da própria classe e dos grandes produtores burgueses. É parte um

⁷ MULVEY in XAVIER, 1996, p. 128



de setor social mais amplo: a classe média, que dependendo do seu nível de renda aproxima-se da burguesia (classe média alta, ou pequena-burguesia) ou do proletariado (classe média baixa), por isso reclama a concessão de privilégios específicos para garantir a sua sobrevivência. O proletariado é a classe social menos favorecida economicamente, é composto por assalariados, ou empregados, autônomos e não-remunerados (membros das famílias que trabalham com pequenos autônomos ou empregadores).

No caso das chanchadas e das pornochanchadas, as classes mais atingidas foram a classe média e o proletariado. As comédias contemporâneas mudam de público, devido à uma nova configuração social da atividade de ir ao cinema, passando então para a burguesia.

As chanchadas trabalhavam com o escracho, uma vez que as condições financeiras da produção impediam que a cópia dos musicais norte-americanos fosse satisfatória, respeitando a música, com um lugar de grande destaque no início do ciclo e adicionando a malícia, e a sensualidade que o puritanismo do cinema norte-americano não permitia.

A comédia musical e o melodrama passam a ser os gêneros mais populares de cinema em toda a América Latina, com a comédia tirando partido dos diálogos e o som imprimindo mais realismo ao dramalhão. A Argentina, por exemplo, levou o tango e suas letras trágicas para as telas; o dramalhão mexicano surgiu em toda a sua plenitude e a chanchada brasileira floresceu. (DEMASI, 2001, P.23).

Na chanchada o erótico era permitido, desde que mantido no seu devido lugar: dançarinas, rumbeiras, vedetes podiam encurtar as saias, mostrar as pernas e participar de números musicais com piadas e canções de duplo sentido. Já as mocinhas, como principalmente Eliana Macedo, eram tão qual mente lindas, porém bem mais recatadas e acabavam no final casando-se com o galã.

A primeira fase da chanchada, conhecida como o filme carnavalesco ou musicarnavalesco, foi marcada pela precariedade e pela imitação. Imitação, claro precária.

É época de grande euforia e lucros, com a realização de filmes dirigidos ao grande público, mas em contrapartida – é claro – de muita crítica contra o chamado “baixo nível” técnico e cultural desse tipo de comédia. Críticas que só fizeram aumentar; com o passar do tempo. Depois da avalanche do cinema americano que desabaria sobre nós, a partir do final da década de 1940, o nosso cinema passou a ver o Brasil da maneira como Hollywood via o Brasil, com suas baianas e malandros estilizados. Isso tornou a chanchada ainda mais



popular para desespero dos críticos sem senso de humor; que achavam (e ainda acham) tudo aquilo um “achincalhe”, termo que o fã do cinema nacional da época nem mesmo sabia o que significava. (DAMASI, 2001, p.27).

As chanchadas mostravam mulheres que trabalhavam fora e que ocupavam cargos equiparáveis aos dos personagens masculinos, mantendo a hierarquia embora freqüentassem o mesmo espaço: diretor / atriz; empresário/ cantora, etc. Este quadro não refletia a realidade nacional. O mercado de trabalho ainda era pouco ocupado pela mulher, que ficava, quase sempre, com profissões secundárias. Nas chanchadas a personagem feminina divide-se em “mocinhas”, uma mulher que busca não a independência, mas uma realização à mais do que o simples sonho doméstico, mas que guarda seu recato e as sedutoras atrizes / dançarinas / estrangeiras / vilãs, que não tinham compromisso de guardar nenhuma moral e acabam fazendo a ponta da sedução no filme, mas obviamente não participam do final feliz, nem do casamento com o mocinho.

A pornochanchada

As primeiras pornochanchadas encontraram o Brasil em plena ditadura militar, depois da instalação do AI-5 e da intensificação da censura plena de poderes. A censura moral era, na época, muito influente no país, uma vez que as ligas femininas associadas à Igreja Católica formaram um belo apoio ao Golpe Militar, com manifestações tão importantes como as marchas com *Deus pela Família e pela Liberdade*. O Brasil do final dos anos 1960 posicionou-se, então, à direita do moralismo exemplar dos americanos de *Hays*. E a pornochanchada, acusada de pornográfica e deflagradora da má fama do cinema nacional trabalhou na sua primeira fase apenas com a insinuação do sexo e com uma moral quase que castiça.

No final da década de 1960, devido a uma confluência de fatores que acabaram gerando a chamada revolução sexual, o Brasil faz o que o resto do mundo já fazia: adequou-se ao mercado de consumo, explorando a nova vertente do erotismo e da sensualidade. Ou seja, a pornochanchada não fez mais nada do que se ocupar de uma fresta aberta pelo mercado de consumo, produzindo filmes supostamente eróticos, tão pornográficos quanto a grande massa espectadora desejava ver e tão inócuos quanto a censura militar prezava para um país que caminhava rumo ao desenvolvimento.

A pornochanchada, tal qual fez o cinema americano, colocou na exploração da figura feminina sua força maior, utilizando atrizes conhecidas da televisão – que na



década de setenta estava em plena ascensão. Conforme a classificação feita por Mulvey⁸, a mulher é colocada como objeto do olhar; o homem, como dono do olhar e condutor do olhar do espectador.

O olhar masculino conduzia a contemplação do corpo feminino através dos enquadramentos e movimentos feitos pela câmera. As jovens atrizes (ambas falecidas) Leila Diniz e Adriana Prieto foram as estrelas destes filmes. Por exemplo, no filme *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera*, 1967, de Roberto Farias, o principal personagem feminino, interpretado por Adriana, reproduz literalmente personagens criados por Marilyn Monroe em filmes da década de 1950, como *O Pecado Mora ao Lado* (*The Seven Year Itch*, 1955, Billy Wilder). Trata-se da extensão cômica da *femme fatale*: a loira burra, personagem este que aparece nos três ciclos, sempre guardando as devidas características da sua época uma vez que a comédia é sempre, inegavelmente, contemporânea. Extremamente sensual e materialista, esta *persona* buscava, em quase todos os filmes, uma ascensão social ou vantagens de alguma forma. O excesso de sensualidade acabava por encantar as personagens masculinas e levá-los ao desejo e à conquista. No caso da pornochanchada, tal qual nos filmes de Wilder da década de 1950, os finais eram moralmente aceitáveis, ou seja, a mocinha acabava casando-se legalmente com o mocinho, ou alguma coisa neste padrão.

A impossibilidade de trabalhar com o sexo explícito neste primeiro momento fez com que a pornochanchada utilizasse inúmeros artifícios para conquistar o público, sempre acenando com certa dose de sensualidade.

O primeiro destes elementos foi o título. Na fase *soft-core*, antes do aparecimento do sexo-explícito, os títulos soavam parecidos com os filmes, incluindo palavras-chave que causassem curiosidade e despertassem a imaginação do espectador, tais como adultério, paquera, cama, etc. Um recurso utilizado também foi o uso do jogo das palavras, nos títulos, apresentando referências a filmes de sucesso, que se completavam com as frases dos cartazes de propaganda. Como exemplo: *Motel/Um filme de alta rotatividade, Cada um Dá o que Tem/Nunca tantas deram tanto em tão pouco tempo*⁹. Guardando as devidas proporções este recurso também foi utilizado nas chanchadas, porém com palavras que remetessem à graça e à diversão como riso, carnaval e samba, por exemplo.

⁸ Idem.

⁹ AVELLAR in: ANOS 1970, 1979/1980.



Na segunda fase da pornochanchada, depois da entrada do filme de sexo explícito norte-americano no país, não era mais necessário dissimular e os títulos chegaram a exageros tais como *Gozo Alucinante*, 1985, Jean Garret, *No Calor do Buraco*, 1987, Sady Baby, e *Minha Cabrita, Minha Tara*, 1986, José Aduato Cardoso.

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

A pornochanchada também classificou seus personagens e trabalhou com eles como mais um elemento de erotização. A mulher, por exemplo, é para ser contemplada e desejada. Segundo Mulvey¹⁰, numa leitura Freudiana, o espetáculo cinematográfico oferece uma série de prazeres possíveis. No caso das personagens femininas da pornochanchada, associamos ao prazer escopofílico, ou seja, ao prazer de tomar o outro como um objeto, sujeitando-o a um olhar fixo e controlador. O olhar da câmera / realizador controla e conduz o olhar do espectador, enquadrando nos melhores ângulos o objeto de adoração – no caso a personagem feminina.

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

A comédia contemporânea e o caso do filme *Sexo, amor e traição*

¹⁰ Mulvey in XAVIER (1996)



Se nos momentos anteriores a comédia era um gênero que agradava a classe média e a classe média baixa, no cinema da Retomada e no momento subsequente¹¹ isto muda de lugar. As comédias se multiplicaram, mas agora com um requinte próprio para agradar também um público mais exigente e que tem como referência uma produção audiovisual de alta qualidade na televisão.

De caráter heterogêneo e de fácil comunicabilidade, estes filmes tendem ao bom entendimento com o público em todas as janelas de lançamento. Num primeiro momento vão para as salas de exibição, fazendo uma bilheteria ora boa para o período, ora mais comedida. Num segundo momento, e aí numa abrangência maior, os filmes passam para o mercado de aluguel e venda de DVDs, atingindo um número bem maior de espectadores e, por fim, ocupando o espaço (mínimo) reservado nas redes de televisão, pagas e abertas.

O Ciclo da Retomada estabeleceu novamente uma relação com o público que, durante os anos 1980 foi se esvaindo até ficar quase nula no início da década de 90, com o estancamento da produção pela falta de incentivo e regulação por parte do estado. Esta relação, porém é diferente da estabelecida nos períodos anteriores: o mercado mudou, os filmes mudaram e o público mudou.

Do público popular que freqüentava as salas de exibição dos centros das grandes cidades sobrou muito pouco. As grandes cidades praticamente não possuem mais os chamados cinemas de calçada, que foram trocados pelos complexos de exibição situados nos *shopping-centers* e, apesar dos números divulgados pela imprensa e os sites das produtoras comemorarem a boa safra, o público que hoje freqüenta as salas de exibição é bem menor do que em épocas passadas e faz números consideráveis, mas baixos se comparáveis com os momentos anteriores. Conforme o comentário da época:

De acordo com o Secretario Nacional do Minc (Ministério da Cultura), professor José Álvaro Moisés, entre meados dos nos 80 e início dos anos 90 o cinema brasileiro perdeu mercado, chegando a ocupar em 1990/91 – período que o Governo Collor praticamente inviabilizou a produção cinematográfica nacional – menos de 1% das salas de exibição. A partir daí, quando foram introduzidas às leis de incentivo à cultura e sua produção voltou a crescer,

¹¹ Tratamos aqui o período RETOMADA, do final do governo Fernando Collor, quando a produção praticamente parou por falta de incentivo e fomento, até 2002, quando foi lançado o filme CIDADE DE DEUS, de Fernando Meirelles, sucesso de crítica e bilheteria com repercussão representativa no exterior.. Depois disto a produção nacional entrou em um processo regular contando com as benesses do estado na questão do financiamento e do incentivo fiscal. Retomar mesmo, foi o início, quando a produção estancou em quase nada. Nenhum cinema pode estar retomando para sempre. Até que mudem os ventos, o cinema brasileiro navega em águas suportáveis.



houve início de uma recuperação de espaço e de público, sendo que de 1994 a 1998, cerca de 80 filmes foram produzidos no país.

Apesar dos números confirmarem tal recuperação, o otimismo revelado pelo Secretário do Minc no seu artigo deve ser relativizado, pois os números (relativos e absolutos) da ocupação de salas e da frequência do público ainda se mostram incipientes. De fato, entre 1997/98 apenas 5% de salas foram ocupadas e, em 99,8%. Em termos de público, entre 1995/98, o cinema brasileiro foi assistido por mais de 10 milhões de pessoas e, em 1999 – até meados de junho – cerca de 3,7 milhões de espectadores assistiram filmes nacionais, o que é muito pouco considerando-se, dentre outras coisas, que há 30 anos esses filmes eram assistidos por 35% de pessoas que freqüentavam as então 319600 salas de projeção existentes em todo o país. (REIS, 2003)

O Brasil está entre os cinco maiores mercados mundiais de *homevídeo*. Entretanto, a grande maioria dos filmes lançados no Brasil é de produção estrangeira, principalmente americana. Praticamente todos os títulos nacionais que têm algum tipo de parceria com a Globo Filmes e algumas produções independentes conseguem ser lançados em DVD, isso ainda é muito pouco para um mercado como grande potencial de crescimento.

O filme nacional não tem espaço garantido na TV aberta, onde, mais uma vez, a produção norte-americana é predominante. Uma ou duas vezes por ano a Rede Globo realiza o *Festival Nacional*, no qual, em uma ou duas semanas, veicula diariamente filmes nacionais em horário nobre, obtendo bons índices de audiências, alguns alcançam a média de 1940 pontos no IBOPE - Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística. Segundo artigo da Revista Cinética (2006), *O homem que copiava*, Jorge Furtado, 2003, exibido recentemente na TV Globo obteve 41 pontos.

Enquanto isso, cada vez fica mais claro, em todo o mundo, que mercados como o do *homevídeo* (DVD/VHS), TV a cabo e TV aberta aumentam sua importância na difusão e, por que não dizer, nos lucros de um filme. Neste sentido, num país como o Brasil (onde o acesso geral ao *homevídeo* e TV a cabo ainda é insipiente – mesmo que em aumento no primeiro caso) a exibição em TV aberta seria um primeiro e fundamental passo para a divulgação do cinema nacional. *O Homem que Copiava*, por exemplo, teve em recente exibição na Rede Globo uma medição de 41 pontos no Ibope – o que significa um público aproximadamente cinco vezes maior do que aquele que atingiu nos cinemas. No entanto, o espaço dado pela Globo (e outras redes abertas) ao cinema nacional ainda é ínfimo e sazonal dentro de sua grade, amplamente tomada pela sua própria produção – e ousar mencionar qualquer coisa parecida com uma cota de telas na TV, como se sabe, costuma terminar em briga midiática e lobby político. (MACCHI e VALENTE, 2006)

A questão da representação das identidades no cinema brasileiro esteve sempre presente e modificando-se de acordo com a intencionalidade e a ideologia do período ou



do grupo realizador dos filmes. Dos ciclos regionais ao nacionalismo de Humberto Mauro, das chanchadas pueris aos refinados dramas com estética europeia da Vera Cruz, os filmes mudaram e revestiram-se de questões relativas à época em que foram realizados e, principalmente, ao destino que lhes era concebido.

O conceito de identidade do cinema brasileiro aqui é visto conforme Stuart Hall como fragmentado em várias identidades. Não mais um cinema unificado, como nos anos 1960 no movimento conciso do Cinema Novo, mas um cinema multifacetado, “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p.12).

Hall aponta para a identidade fragmentada do sujeito pós-moderno e em constante mutação.

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (idem).

Assim encontra-se o cinema brasileiro contemporâneo, buscando a pluralidade, mesmo que todos os caminhos tenham o mercado como ponto final.

Quase todos estes filmes falam de assuntos cotidianos. Escolhemos como exemplo o filme *Sexo, amor e traição*, de Jorge Fernando, 2004, produzido pela Total Entertainment com co-produção da Globo Filmes e da Titán Producciones, do México. O filme foi distribuído pela multinacional Fox com 154 cópias. Em 30 semanas fez 2.219.423 espectadores, sendo que no mesmo ano *Homem Aranha 2*, com 652 cópias fez 7.737.714 espectadores e *Paixão de Cristo*, com 396 cópias fez 6.883.895.

Sexo, amor e traição é uma refilmagem da película mexicana *Sexo, Pudor e Lágrimas* (Antonio Serrano, 1999). Trata do relacionamento de dois casais em crise (Malu Mader e Murilo Benício e Alessandra Negrini e Caco Ciocler), acirrada pela entrada em cena de novos personagens (Fábio Assumção e Heloísa Perrissé). Uma trama banal, de encontros e desencontros que apela para o humor cotidiano.

Jorge Fernando, diretor do filme, tem origem na televisão, como ator e diretor, e mesmo usando de um humor mais picante e de uma pouco mais de liberdade, mantém o padrão *clean* da televisão sem macular o padrão Globo de Qualidade, estética e tematicamente. Esta formação em televisão e publicidade é visível nos filmes que



apresentam uma estética limpa, uma fotografia clara e sem grandes contrastes e cores homogêneas e harmônicas que formam um universo bonito de grande prazer visual.

Atraindo um público que não tinha intimidade com a produção nacional e competindo com os filmes estrangeiros, a comédia de costumes da Retomada aplica a fórmula das novelas de televisão e trabalha com conflitos açucarados da classe média e da classe alta e com seus agradáveis protagonistas. As personagens burguesas parecem todas saídas de uma trama televisiva.

Todos os tempos são preenchidos com ações que envolvam diálogos ou música. O espectador não perde um minuto sequer. Não se trata de uma história reflexiva, mas de ação constante como se precisasse segurar o espectador para que ele não troque de canal no intervalo.

No filme analisado é marcante a presença de personagens principais pertencentes às classes alta e média alta. Quase a totalidade dos conflitos gira em torno do universo destes personagens, sempre às voltas com belas casas, carros modernos e bem cuidados, roupas da moda e empregos charmosos.

Os fatos que delineiam a vida destes personagens são apresentados como definidos, sem qualquer possibilidade de questionamento. Não é feita uma discussão social, o que prevalece são os dramas e os conflitos internos, mas, pelo que é apresentado nesses filmes, percebe-se que são pessoas providas de alguns bens, como casa própria ou carro, filhos com uma educação adequada, estão empregados ou trabalham como *free-lance*. Ou seja, possuem estabilidade financeira, o que possibilita a realização de certas extravagâncias, ou sonhos, como viagens internacionais.

No caso de casais, o homem tem um emprego mais rentável e de maior status do que o da mulher. A figura do marido/pai, provedor da família também é inquestionável e a esposa ou não trabalha ou tem uma profissão charmosa que lhe agrega mais status. No caso de *Sexo, amor e traição*, Malu Mader é uma fotógrafa, Heloísa Perrissé é uma zoóloga que trabalhou no Quênia e Alessandra Negrini uma modelo que largou as passarelas para casar com um publicitário de sucesso.

Os personagens desses filmes moram em grandes casas ou apartamentos em bairros nobres, dirigem os melhores carros e seus conflitos encontram-se no setor dos relacionamentos.

Os espaços e os universos aonde acontecem os filmes também são restritos e de certa forma inimagináveis no Brasil. O Rio de Janeiro, usual como cidade sede das tramas estudadas não é um fiel retrato de si mesmo.



Esta opção estética e temática adotada pelas comédias da Retomada faz com que estes filmes acabem por aproximar-se mais da televisão do que do próprio cinema brasileiro. Na identificação imediata, o filme não pega o espectador de surpresa e consegue trabalhar num universo conhecido, deslocando para as salas de exibição histórias que poderiam compor novelas, minisséries ou seriados. O público atingido está, por sua vez, familiarizado com este conceito e com um padrão de qualidade estética desenvolvido e mantido pela televisão nacional. Já quando os filmes passam para uma janela posterior de exibição, como as vendas e aluguéis de DVD e depois a entrada na grade de programação das emissoras, o fazem com muita facilidade, por não destoarem do montante da produção.

A questão da sexualidade volta à tona, como aconteceu nos dois ciclos anteriores da comédia, só que agora falando para um público mais refinado e que têm, pelo menos 30 anos de boa televisão como referência.

As personagens femininas são mais ousadas, não é mais necessário manter o recato nem guardar a moral e os bons costumes. As cenas são bem filmadas com um apuro técnico que explora os corpos femininos e masculinos, agora também erotizados e ofertados como objeto de desejo e conquista. Em *sexo amor e traição*, Fábio Assunção, ídolo e *sex-symbol* da televisão aparece na maior parte do tempo sem camisa ou com a camisa aberta, valendo-se de uma grande fatia do público feminino que vai ao cinema buscar uma imagem e semelhança com a televisão.

Além da inclusão do personagem masculino erotizado, a nova comédia continua explorando uma personagem feminina mais moderna e resolvida. São mulheres que tomam à frente no mercado de trabalho e na sua vida sexual. Neste filme, a personagem Ana, vivida por Malu Mader, reclama de seu companheiro pelo pouco interesse sexual e cede, sem nenhuma preocupação ou culpa, às investidas do antigo namorado.

Considerações Finais

Consciente e planejado, cada ciclo agrega às especificidades da comédia de costumes valores morais e sociais da época de sua produção. Isto faz com que estes filmes, muitas vezes variando sobre o mesmo assunto, consigam uma empatia imediata do público.

Os títulos e as insinuações permearam as comédias guardando as significações das devidas épocas. Se para uma chanchada a expressão “cala a boca” (do filme *Calá a boca Etelvina*, de Eurides Ramos, 1958 com Dercy Gonçalves) poderia induzir à uma



situação cômica, nas pornochanchadas o foco era em palavras como *cama, virgens*, enfim, tudo o que remetesse ao sexo. Nas comédias contemporâneas a palavra sexo também volta à tona indicando várias situações, brincando com as palavras amor, traição etc.

As tramas amorosas, encontros e desencontros entre os sexos compõem as histórias recorrentes e junto com isto, algumas brincadeiras como o estereótipo do homossexual e as piadas do baixo corporal. A grande diferença no cenário contemporâneo é que o público também busca filmes que tratem de assuntos polêmicos como a violência e o tráfico (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002; *Tropa de Elite*, José Padilha, 2007 e *Meu nome não é Johnny*, Mauro Lima, 2008), todos com uma roupagem de boa qualidade, referente à estética televisiva e sem abrir mão da sensualidade que há décadas permeia nosso cinema. Afinal, como disse na sua palestra o ator Jece Valadão no Seminário sobre o cinema e a sexualidade *O Império dos Sentidos*, produzido pela Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, RS, em junho de 1999: “O Brasil é um país sexual, o cinema não poderia ser diferente do que o povo é”.

Bibliografia:

1. DEMASI, D. **Chanchadas e dramalhões**. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
2. HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
3. MECCHI, L.; VALENTE, E. **Cinema brasileiro para quem?** *Revista Cinética*. Seção Olhares. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/brasilpraquem2.htm>. Acesso em 07 de julho de 2009.
4. MULVEY, L. Cinema e Sexualidade, in XAVIER, I (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
5. REIS, Ronaldo Rosas. **Cinema brasileiro e público: o que a educação tem a ver com isso?** *Revista Ciberlegenda*, n. 11, 2003. Disponível em www.uff.br/mestcii/ciber11. Acesso em 26 de junho de 2009.
6. ROSSINI, M.S. **O corpo da noção: imagens e imaginários no cinema brasileiro**. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, Brasil, v. 1, n. 34, 2008. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/4579/4299>. Acesso em 26 jun. 2009.
7. SELIGMAN, F. **O Brasil é feito pornôis – O Ciclo da pornochanchada no país dos governos militares**. Tese (Doutorado em Cinema) Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.
8. SINGER, P. **Dominação e desigualdade: estrutura de classes e repartição de renda no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
9. VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.



10. VASCONCELLOS, L. P. **Dicionário de teatro.** Porto Alegre: L&PM, 1987.