
O QUE VEM DEPOIS DA ORGIA? PORNOCHANCHADA, DESEJO E MONTAGEM EM UM ENSAIO AUDIOVISUAL

WHAT ARE YOU DOING AFTER THE ORGY? 'PORNOCHANCHADA', DESIRE AND MONTAGE IN AN AUDIOVISUAL ESSAY

Renato Beaklini

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Vinícios Kabral Ribeiro

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Este estudo de caso analisa a pornochanchada, gênero regozijante do cinema brasileiro, considerando suas características estéticas, temáticas e sociais. O artigo configura-se como um diálogo entre docente e discente no contexto de um curso de pós-graduação, articulando análise fílmica e pesquisa teórica, culminando na criação do videoensaio *Depois da Orgia*. O objetivo é amalgamar o gênero e suas relações com a sociedade brasileira da época: a pornochanchada é abordada como fenômeno cinematográfico marcado pelo corpo e como um arquivo audiovisual cultural e político. A metodologia inclui análise fílmica, levantamento teórico sobre erotismo, pornografia e gênero no cinema, e o relato da criação do curta. *Depois da Orgia* aposta no formato de videoensaio como ferramenta para uma revisão crítica da pornochanchada. O trabalho detalha o processo de criação deste ensaio audiovisual, enfatizando as questões que guiaram sua produção: o pornográfico, a inserção de coreografias sexuais explícitas na pornochanchada e a interpretação do sexo explícito como consequência lógica do gênero. O texto reflete sobre a materialidade do curta-metragem, seu discurso fílmico e a montagem de imagens de arquivo. Conclui-se que a pornochanchada, em sua multiplicidade, convida-nos a examinar suas brechas, subtextos e ambiguidades: temas como liberdade sexual, censura e crítica social. O artigo contribui para uma leitura mais aprofundada do gênero no contexto audiovisual nacional e nas qualidades do ensaio audiovisual para análise do corpo fílmico.

Palavras-chave: pornochanchada; pornografia; ensaio audiovisual; montagem; prazer.

Abstract

This case study analyzes *pornochanchada*, a *jubilant* genre of Brazilian cinema, by considering its aesthetic, thematic, and social characteristics. The article is structured as a dialogue between professor and student within a graduate course, intertwining film analysis and theoretical

research, culminating in the creation of the video essay *Depois da Orgia* (After the Orgy). The objective is to examine the genre and its relationship to the Brazilian society of the time: *pornochanchada* is approached as a cinematic phenomenon marked by its focus on the body, and as a cultural and political audiovisual archive. The methodology includes film analysis, a theoretical survey of eroticism, pornography, and gender in cinema, and an account of the short film's creation process. *Depois da Orgia* utilizes the video essay format as a tool for a critical reassessment of *pornochanchada*. The study details the creation process of this audiovisual essay, emphasizing the questions that guided its production: the pornography, the incorporation of explicit sexual choreography within *pornochanchada*, and the interpretation of explicit sex as a logical consequence of the genre. The text reflects on the short film's materiality, its cinematic discourse, and the use of archival footage. The conclusion highlights that *pornochanchada*, in its multiplicity, invites an examination of its gaps, subtexts, and ambiguities, addressing themes such as sexual freedom, censorship, and social critique. The article contributes to a deeper understanding of the genre within the national audiovisual context and the potential of the audiovisual essay for analyzing the cinematic body.

Keywords: pornochanchada; pornography; video essay; montage; pleasure.

1 PRELIMINARES

Este trabalho emerge de um diálogo colaborativo entre discente e docente, estabelecido no âmbito da disciplina eletiva de pós-graduação *Os Anos Dourados da Sacanagem – prazeres, subversões e riscos na pornochanchada*. A análise da proposta de trabalho final, centrada na elaboração de um videoensaio, constituiu o ponto de partida para o presente estudo de caso. Nos somamos aos esforços de uma metodologia de trabalho que toma as peles dos filmes como matéria de criação, análise e crítica:

Não apenas chegamos a conhecer leituras teóricas, ou quaisquer outros quadros discursivos para nossas visualizações, mas também temos relações experienciais, afetivas e também retroativas conscientes e inconscientes com eles, que se tornam inseparáveis de nossos atos de espectadorialidade e retrospectoriorialidade. Como partes fundamentais disso, a ativação da curiosidade ou o exercício da epistemofilia são também atividades sensuais (não simplesmente cognitivas); há certamente muito prazer queer a ser desfrutado na experiência cinematográfica ou cultural de não saber ao certo. Talvez explorar esses prazeres, e suas pungências anexas, usando os tipos de parâmetros e técnicas videográficas que tenho descrito, possa nos permitir entrar em contato com aspectos importantes da espectadorialidade cinematográfica que parecem ser menos acessíveis ou mesmo inexprimíveis em outras formas (diferentemente constrangidas) de trabalho acadêmico (Grant, 2014, tradução nossa).

Acionamos a montagem e a reedição de um repertório audiovisual da pornochanchada, entendendo e nos guiando, como ensinou Catherine Grant (2014), a

ativarmos a curiosidade, o prazer em remontar estas imagens, o exercício da epistemofilia e o gesto pedagógico sensual para olhar estes prazeres encarnados como ferramentas metodológicas.

A pornochanchada, gênero cinematográfico nacional de relevância inegável, foi o foco do curso. Aqui concordamos com Celestino Deleyto, para quem o gênero, mais que uma determinação, é uma combinação e participação: "porque a história do gênero é parcialmente a história das tais interseções, gêneros individuais não podem nunca serem vistos como majoritariamente autônomos e discretos". Em vez disso, continua Deleyto (2024), os gêneros funcionam como elementos em um complexo sistema de formas, constantemente mutantes e interseccionadas. Para além da análise das características estilísticas e dos imbricamentos da pornochanchada com outros gêneros, bem como as permeabilidades, elipses e lacunas presentes na história do cinema brasileiro que a moldaram, o artigo aponta os desafios que ainda enfrentamos para lidar com estes corpos fílmicos, suas circulações e recepções. Buscamos, assim, somar-nos aos esforços empreendidos academicamente para a compreensão desse importante capítulo da história do cinema brasileiro.

Entre taras, sacanagens e perversões tipicamente nacionais, muitos filmes da época transformaram a crítica ao moralismo e ao conservadorismo em campo de batalha, refletindo um momento cultural ávido por liberdade e experimentação. O duplo sentido, o riso, a malícia e o absurdo tomaram conta das telas, seduzindo plateias ansiosas pelo êxtase das coreografias sexuais e pelo jogo provocativo de um cinema que testava os limites do desejo e da censura.

Embora amplamente popular e lucrativa, a pornochanchada por muitas vezes ocupou uma posição marginal na cinematografia brasileira. No entanto, sob sua superfície irreverente, temas pouco debatidos no tecido social ganhavam visibilidade e reflexão. O curso propôs, então, um desvio dentro do desvio, uma dissidência na própria Boca do Lixo, tendo como chave de leitura as tensões entre prazer e risco, bem como suas diferentes formas de encenação nesses filmes. A disciplina foi oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ e foi ministrada na Cinemateca do MAM Rio (Auditório Cosme Alves Netto). Na lista de filmes que compuseram a programação, estão *A primeira vez do cinema brasileiro* (Bruno Graziano;

Denise Godinho; Hugo Moura, 2012), *A Rainha Diaba* (Antonio Carlos da Fontoura, 1973), *O Sexo dos Anormais* (Alfredo Sternheim, 1985), *Palácio de Vênus* (Ody Fraga, 1980), *A Mulher que Inventou o Amor* (Jean Garrett, 1979), *AIDS, O Furor do Sexo Explícito* (Fauzi Mansur, 1985), *Masculino... Até Certo Ponto* (Wilson Rodrigues, 1987), *Novas Sacanagens do Viciado em C...* (David Cardoso, 1985), *Estou com AIDS* (David Cardoso, 1986), *Momentos de Prazer e Agonia* (Adnor Pitanga, 1983), *A Super Fêmea* (Anibal Massaini Neto, 1973), *Amor Maldito* (Adélia Sampaio, 1984).

Ao longo das aulas cruzamos as fronteiras entre erotismo e pornografia, situando a pornochanchada nos estudos de gênero, sexualidade e relações raciais no audiovisual. Trouxemos para os debates metodologias de análise centradas no corpo e em seus marcadores sociais da diferença, o que nos permitiu uma aproximação crítica das narrativas, com atenção aos gestos, intensidades e políticas do desejo em jogo. Em diálogo com Avtar Brah (2011), tomamos como instrumento analítico a constituição relacional das diferenças sociais. Conforme reitera Brah (2006), as relações de gênero, raça, sexualidade e classe não devem ser tratadas como atributos fixos, mas compreendidas a partir de sua coprodução histórica e da forma como se articulam em interações marcadas por relações desiguais de poder. A partir dessa formulação, voltamo-nos para as imagens exibidas, atentos às formas pelas quais os corpos são organizados por regimes de visibilidade que operam no cruzamento entre norma, desejo e diferença.

Nossa análise focalizou a interrelação dos marcadores sociais, considerando os sistemas que produzem e mantêm diferenciações como práticas regulatórias integradas aos processos históricos. Essa visada permitiu observar como o cinema popular brasileiro dos anos 1970 engendrou visualidades erotizadas mediadas por dinâmicas de classe, gênero, sexualidade e raça, mobilizando figuras recorrentes da feminilidade, da virilidade, da promiscuidade e da transgressão, que refletem formas históricas e institucionais de codificação dos corpos no cinema¹.

¹ Ao abordarem questões de estereótipos, realismos e representações, Shohat e Stam (2006) apontam para o predomínio de abordagens analíticas corretivas, muitas vezes concentradas em apontar falhas ou desvios nas representações cinematográficas, como se a tarefa crítica se resumisse a julgar a conformidade das imagens a modelos normativos ou ideais fixos de identidades. Tal gesto, segundo a autora e o autor, embora bem-intencionado, tende a desconsiderar a complexidade formal e simbólica das obras analisadas. No caso da pornochanchada brasileira, esse viés corretivo pode ser particularmente

A experiência espectral teve um papel central, com exibições de um grupo de filmes em cópias muitas vezes precárias², guiadas por perguntas que nos convocaram a sentir e a interrogar: o que a pornochanchada mobiliza em nossos corpos? Vivian Sobchak afirma que “o espectador pode compartilhar (e, assim, até certo ponto, alterar interpretativamente) a apresentação e a representação da experiência e da produção de sentido de um filme, sempre nele incorporadas e, em si, deslocáveis” (1992, p. 63, tradução nossa). Como as carnalidades vistas na tela poderiam intensificar outras formas de análise fílmica e pensamento teórico? E, por fim, haveria algo cuir ali?

Essas provocações exigiram o tensionamento dos limites habituais da análise fílmica. Ao deslocarmos o foco da representação para as condições materiais de visibilidade, para os gestos que escapam ao enquadramento narrativo e para os circuitos afetivos que interpelam a recepção, formulamos questões que implicam múltiplos regimes de escuta e resposta. A escolha por trazer os marcadores sociais da diferença como chave analítica central, entendida como ferramenta para apreender os modos historicamente situados de produção das dimensões societárias da identidade, da diferença e da diferenciação (Brah, 2011), possibilitou uma leitura atenta às formas pelas quais prazer, violência e normatividade são construídas nas imagens e nos corpos. A pornochanchada, nesse percurso, emergiu como arquivo instável de práticas de desejo e de visualidades organizadas por hierarquias historicamente moduladas. Ao invés de buscar uma resolução para essas ambiguidades, propusemos habitá-las como zonas produtivas para o pensamento.

2 ENTRANDO NUMA BACANAL DE IMAGENS

Ao apostarmos no videoensaio como mecanismo de avaliação, buscou-se articular imagens, remontagens e experimentações entre o corpo textual, fílmico e a possibilidade de deslizar pelas cenas eróticas-pornô da pornochanchada. Em outras

reduzidor. O curso que originou este artigo se posicionou de maneira a observar os jogos de ambiguidade, os movimentos contraditórios e os modos irônicos com que essas produções articulam questões de excesso, classe, gênero, raça e sexualidade. Reconhecer tais ambivalências exige um deslocamento crítico que vá além do juízo moral ou da denúncia, em direção a uma leitura mais atenta às estratégias estéticas e discursivas mobilizadas pelo próprio gênero.

² Exemplo pode ser encontrado à frente, na Figura 6: na parte superior dos dois últimos fotogramas, há uma legenda: “This video was uploa[ded to TubePornClassic.com]”. Foi somente no site pornográfico que pudemos encontrar uma cópia — em baixa resolução — de *Novas Sacanagens do Viciado em C.*

palavras, mergulhar em “experiências audiovisuais entre-narrativas”, como propõe Grant (2014).

Este artigo se concentra no processo de criação do videoensaio *Depois da Orgia*, que propõe uma leitura sensível e crítica sobre a presença do sexo explícito na pornochanchada. A escolha desse trabalho, entre os apresentados, deve-se ao fato de ir além de um estudo formal: trata-se de uma experiência pessoal e reflexiva, em que o autor se coloca como guia, compartilhando escolhas e inquietações surgidas ao longo da pesquisa, da montagem e de seu diálogo com o docente.

Frequentemente lembrada como um gênero controverso e marginal na história do cinema brasileiro, a pornochanchada é abordada aqui em sua dimensão de fenômeno cinematográfico e como documento vivo das tensões sociais, culturais e políticas de sua época. Em vez de reafirmar a visão convencional de que a introdução do sexo explícito levou ao seu declínio, buscamos nuances e contaminações que questionam essa premissa reducionista. Afinal, teria sido a inserção de coreografias pornográficas a responsável pelo esgotamento de suas produções?

O título do videoensaio, escolhido pelo discente, faz referência à provocação: “*What are you doing after the orgy?*”. A frase se desdobra como eixo de reflexão sobre os limites entre erotismo e pornografia no cinema, tensionando diferentes perspectivas teóricas — da visão hiperbólica de Jean Baudrillard às abordagens críticas de Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz. A montagem torna-se, então, um espaço de experimentação, onde a seleção de filmes, a edição das cenas e o desenho sonoro são acionados para trazer aos nossos corpos os fragmentos da pornochanchada.

Essas espiadas pontuais, dentre as centenas de filmes produzidos entre as décadas de 1970 e 1980, evidenciam a abundância narrativa e temática do gênero, para além dos clichês que o reduzem ao obsceno, à comicidade rasa ou à ingenuidade. Ao organizar os trechos que compõem o videoensaio, o autor se deparou com uma multiplicidade de temas, tons e abordagens, revelando como esse cinema dialogava com seu tempo e seus espectadores. Marcas da censura, tensões entre desejo e moralidade e a própria noção do que pode ser visto e dito no cinema atravessam *Depois da Orgia*, em um jogo constante com reflexões teóricas.

Mais do que um oferecer um produto final, a montagem permanece aberta, convidando-nos a novas provocações: o que significa levar o cinema "a sério"? E, talvez mais importante, quem define o que merece ser levado a sério? Com seus risos, sussurros e carga histórica, a pornochanchada resiste como um marco incontornável na historiografia do cinema brasileiro, longe de ser apenas um espelho distorcido das contradições do país. O convite às leitoras e aos leitores é claro: olhar novamente, recombina e remixar essas imagens, pois esse cinema ainda tem muito a nos dizer.

3 COM A BOCA ABERTA

O nome *Boca do Lixo* era atrelado à presença de prostituição e à ação policial. A Boca do centro paulistano, no entanto, ficou conhecida por motivos de cunho cinematográfico. Entre os gêneros produzidos em seus domínios, melodramas políticos, aventuras de cangaço, adaptações literárias, dramas existenciais... e a pornochanchada. Onde, entre outros, foram rodados *Novas Sacanagens do Viciado em C*³, *Palácio de Vênus* e *Sexo dos Anormais*, trabalhados em *Depois da Orgia*.

Considerada bode expiatório das mazelas culturais brasileiras e posta em oposição a uma cultura "cult", como avaliou Jean-Claude Bernardet (2014), a pornochanchada foi abalizada pela mescla entre conservadorismo, questionamento de costumes e erotismo. Foi sucesso de público, mas não de crítica. Hoje, contudo, há em curso uma espécie de reavaliação do gênero. Como argumenta Tiago José Lemos Monteiro (2019, p. 365-366), os rótulos de cinema "apelativo", "de baixa qualidade", "ideologicamente conservador" e "formalmente irrelevante" se mostram tão equivocados, histórica e esteticamente, quanto a celebração eufórica do que foi produzido à época.

"Qual o lugar reservado aos filmes relacionados à chamada pornochanchada quando se trata da história e da memória do audiovisual brasileiro?" (Silva, 2022, p. 88). O ponto de partida do discente, ao se debruçar sobre a pornochanchada para a produção do videoensaio utilizado como trabalho final para a disciplina, foi a tentativa de trilhar um meio-termo teórico. O ponto nevrálgico se deu na abordagem desses

³A partir de agora, referido como "*Novas Sacanagens*".

filmes como “documentos de sua época, atravessados por todas as ambiguidades que caracterizam a cultura midiática” (Monteiro, 2019, p. 366).

Tomemos como exemplo uma reflexão, na película, dos desígnios capitalistas, imperativos e contraditórios, sobre a Boca do Lixo: as falas de Dr. Pontes, entre 36min34s e 42min15s de *Palácio de Vênus*. Dr. Pontes é pai da família autointitulada burguesa que vai ao bordel. Já no quarto privativo, o pai de família ordena o despimento de ambos os filhos, assim como a entrada dos *trabalhadores* do bordel, um homem e duas mulheres. Irritada com a demora para receber sua “liberação”, no entanto, sua esposa se rebela e vai à cama sem autorização para integrar a orgia em curso, o que gera irritação no marido: “*eu não lhe dei instrução nenhuma!*”. “*Dane-se!*”, responde a esposa. A mulher e os filhos de Dr. Pontes fazem sexo diante dele: tudo não passa de uma ilusão de controle – mas ele se masturba diante da cena, de qualquer forma, até chegar ao gozo, ao som de *Also sprach Zarathustra* (Figura 1).

Figura 1 – Dr. Pontes e família vão ao *Palácio de Vênus*



Fonte: *Palácio de Vênus* (Ody Fraga, 1980).

“Garra! Eficiência! Técnica! Produção!”, brada Dr. Pontes diante da cena. A presença da figura paterna no *Palácio* não promove novos tipos de relações dentro da família tradicional burguesa, fragmentando-a, repensando-a, pelo contrário: trata-se de uma forma de reforçar sua posição masculina de autoridade. Um ente pornográfico, contudo, embora não explícito, aparece como incontrolável e transgressor: a performance social masculina de preeminência, conservadora, mantém-se, assim como suas palavras de *ordem*, mas diante dela e desse olhar concomitantemente voyeurístico e controlador, diferentes articulações de sexualidades são dispostas. Dr. Pontes goza por causa ou apesar de estar de fora da orgia? Sua família se diverte diante dele, de toda forma, e apesar de qualquer voz de comando.

A pornochanchada “teve a inconsciente coragem de ressaltar, relatar e delatar o que em muitos outros produtos [...] aparece apenas de forma velada, mais dourada e finamente perfumada” (Sales Filho, 1995, p. 70). Melhor, portanto, “afirmar claramente o propósito de fazer filmes que mostrem traseiros do que mostrar traseiros em filmes de forma velada, que esconde uma vergonha reprimida por fazê-lo” (Bernardet, 2014, p. 212). Lembremos o diálogo entre o professor que visita o *Palácio* e sua *colegial*, Maria da Graça, entre 22min14s e 22min28s de filme. “O que mais lhe interessa na história?”, pergunta o educador. “As sacanagens...”, responde a jovem prostituta.

O erótico, o pornográfico, enfim, na qualidade de ente estético entranhado pelo poder, nele embrenhando. Não enquanto uma redução ontológica da imagem, como veremos, mas um leque de possibilidades estéticas. Possibilidades que permitem tanto reproduções hegemônicas de relações sexuais quanto performances sexuais disruptivas, minoritárias, enfim, críticas. Foi a partir dessa linha de raciocínio que o discente realizou a ligação entre os dois blocos temáticos do videoensaio: o primeiro aposta nas referências teóricas e no debate acerca da pornochanchada, e o segundo aposta no ente propriamente orgiástico do gênero.

4 BOTANDO A MÃO NA MASSA

O mote da produção do videoensaio foi uma piada anglófona recuperada por Jean Baudrillard: “o homem murmura ao ouvido da mulher durante uma bacanal: *what*

are you doing after the orgy?” (2004, p. 29). Baudrillard recupera o chiste em uma análise de *A Vida Sexual de Catherine M.*, obra que retrata as confissões sexuais da crítica de arte Catherine Millet. Para o filósofo, a pergunta da piada “é inútil, já que para ela [a mulher na orgia] não existe o além da bacanal” (p. 29). Baudrillard caracteriza o estado social contemporâneo como pós-orgiástico: a orgia surge como “o momento explosivo da modernidade, o da liberação em todos os domínios” (1996).

A pornografia surge como sintoma dessa sociedade pós-orgiástica, embora dela não exclusiva. Baudrillard (2004) não categoriza a sociedade contemporânea como voyeurista, ou limitada, mas como uma sociedade que pressente, diante do explícito, que não há nada mais a ver. E, diante dessa nulidade, um reforço positivo à sedução – que leva, por outro lado, ao ente erótico. Baudrillard assegura que a “parede do obscuro” não é ultrapassável: “paradoxalmente essa busca perdida faz ressurgir ainda mais a regra do jogo fundamental: a do sublime, do segredo, da sedução, essa mesma que se persegue até à morte na sucessão dos véus rasgados” (p. 32).

Fiquemos com a piada. *What are you doing after the orgy?* Como sequer incitar o pós diante de uma situação que supõe um fim em si mesma? O que está em jogo é que a entrega física e carnal que a bacanal pressupõe fora substituída, na situação-piada, por um pensamento que vai além do prazer sexual, razão de ser do sexo em uma ocasião como a referida. Ao ir além desse prazer-fim, o próprio objetivo da orgia é esvaziado, e o que resta é uma busca que escapa da materialidade da questão.

Invertamos o pensamento de Baudrillard contra o próprio: não seria esse o mesmo problema da maior parte das análises estéticas de coreografias sexuais explícitas, ao ignorarem a configuração cênica e dramática do ato sexual, em busca de uma ontologia, talvez de uma pureza e castidade cinematográficas, enfocadas na impossibilidade da representação do sexo? Nossas indagações não objetivam esvaziar essas críticas, ou defender a mera representação de sexo explícito no cinema, mas, particularmente, reposicionar o ponto de partida dessa análise formal.

A piada surgiu, no início da feitura do videoensaio, como um contraponto do pensamento de que o ente pornô-erótico no cinema é, mais que acessório, condenável. Tributário, historicamente, dos escritos do teórico do cinema André Bazin, o pensamento encontra eco naquele que retoma a piada que comentamos. Sobre a mera

implicação de uma relação sexual no cinema, sucessão de *vésus rasgados* a que Baudrillard posteriormente se refere, Bazin discorre:

Se me mostram na tela um homem e uma mulher em trajes e posturas tais que seja inverossímil que no mínimo as primícias da consumação sexual não tenham acompanhado a ação, tenho o direito de exigir, num filme policial, que se mate a vítima de verdade ou que pelo menos a firam com maior ou menor gravidade. Ora, essa hipótese não é nada absurda, já que não faz tanto tempo assim que o assassinato deixou de ser um espetáculo (2008, p. 292).

Bazin continua: “a morte é aqui o equivalente negativo do gozo sexual, que não é por menos qualificado de *petite mort* [pequena morte]” (2018, p. 292). Todavia, o teórico do cinema defende que “do cinema pois, e só dele, é que se pode dizer que o erotismo aparece como um projeto e um conteúdo fundamental” (p. 287). Em suma: sugerir, seduzir, mesmo recalcar, já que o teórico trabalha com o termo “censura” (p. 289), em analogia ao sonho, são palavras que pertencem ao campo semântico cinematográfico. Dele um *projeto* e um *conteúdo fundamental*. Mostrar, explicitar, no entanto, é ultrapassar o que deve ou pode ser visto: no campo ontológico, o pornográfico perde de partida.

O entendimento de Baudrillard é semelhante, esteticamente, ao colocar “o excesso de segredo contra o excesso de despudor” (2004, p. 31). O quanto essa linha de pensamento, ela mesma, não é uma forma de recalcar, de antemão, um determinado tipo de representação? Antes, um certo tipo de apresentação, banal em sua realidade, mas repudiado quando transposto à tela? Como perguntar, diante de uma cena que conta com coreografia sexual explícita, *o que vem depois da orgia?*

Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz argumentam, sobre o pornográfico, que se trata do “discurso por excelência veiculador do obsceno: daquilo que se mostra e deveria ser escondido. A exibição do indesejável: o sexo fora de lugar. Espaço do proibido, do não-dizível, do censurado. Daquilo que não deveria ser, mas é” (1984, p. 9). Para as pesquisadoras, o sentido do pornográfico é encontrado em uma espécie de jogo de esconde-esconde. Como nas ilusões de ótica, a pornografia aparece mais como um ponto de vista do que como um ponto fixo. Sua constante é que “o lugar da fala que diz a pornografia é o lugar da sua ausência. Por isso mesmo, falar de pornografia é falar de sua contrapartida, oposta e inseparável, a censura” (Moraes; Lapeiz, 1984, p. 12).

A censura reaparece: mas como um ente constitutivo da imagem pornográfica, e não um imperativo cinematográfico, como sugere Bazin (2018). Moraes e Lapeiz (1984) concordam com Baudrillard (2004) no que se refere à diferenciação entre erotismo e pornografia: enquanto o primeiro se define como segredo, o segundo é uma tentativa de desvendá-lo. Os três pensadores parecem admitir que a verdade mesma do erotismo está no enigma, na sedução, na mentira.

No entanto, se Baudrillard (2004) parece repudiar a imagem pornográfica, ao colocá-la como sintoma de um mal-estar social generalizado, Moraes e Lapeiz buscam, mais ceticamente, categorizar a pornografia como uma “forma organizada de transgressão” (1984, p. 59), um anúncio ao erotismo que lhe escapa. A pornografia aparece, então, como um “trailer que anuncia o erotismo. Uma caricatura da verdade, da verdade inexorável do erotismo: o êxtase, a vertigem, o excesso. O transbordamento do ser que se avizinha com a morte” (Moraes; Lapeiz, 1984, p. 56). *La petite mort*.

Moraes e Lapeiz desenvolvem o que a pornografia tem de divertido, a partir de uma analogia com os jogos eletrônicos: “os sentidos marcadamente embriagados, com luzes que os olhos registram, ruídos que os ouvidos captam, a sensibilidade tátil adormecida pelo vaivém dos dedos nas teclas” (1984, p. 13). Nessa linha, o pornográfico é entendido como ato mediado, efêmero e viciante. De acordo com a dupla de pesquisadoras, “toda vez que a gente apertar a tecla ON estará concomitantemente apertando a invisível tecla OFF para a ordem imediata do mundo” (1984, p. 13).

A partir dessas indagações, o curta-metragem *Depois da Orgia* foi realizado. A essas perguntas, outras foram acrescentadas, no enquadramento da disciplina a que o videoensaio foi submetido como trabalho final. Tratava-se de enquadrar essa questão do pornográfico na pornochanchada. O procedimento que o discente adotou foi o de se debruçar sobre essa noção de orgia, aplicada ao pornográfico, como aquilo que parece contaminar, sujar, acabar com tudo com que entra em contato. A partir dessa aproximação como método, tratou-se de entrar em contato com o ente orgiástico da pornochanchada, sem, no entanto, perder de vista a discussão e o diálogo que travou, cinematograficamente, com outros autores, pesquisadores e cineastas.

What are you doing after the orgy? Tratava-se, então, de mergulhar no que Moraes e Lapeiz caracterizam como a produção pornográfica: “total sexualização da

realidade, isto é, a erotização de toda e qualquer percepção que o sujeito tem no mundo, como se esse fosse um teatro dos seus desejos” (1984, p. 57). Para romper forçadamente, a partir da montagem, a *aparentemente* eterna disputa cinematográfica entre erotismo e pornográfico, no qual o primeiro costuma ser declarado o vencedor.

Mostrar, assim, a contiguidade entre ambos, entendê-los como um ente estético não necessariamente harmonioso, mas em encadeamento – e não em oposição. Tratava-se de construir um lugar outro para as imagens de sexo explícito, desestigmatizá-las, mostrar que são, enfim, só algumas entre tantas outras categorias de imagens cinematográficas no contexto da pornochanchada.

5 PARA ALÉM DA PIADA

A partir do interesse no estabelecimento audiovisual dessa discussão, o discente decidiu que o ensaio audiovisual se estruturaria a partir de imagens de arquivo de alguns dos filmes exibidos ao longo da disciplina, juntamente com intervenções escritas que colocariam as questões teóricas no trabalho. A redação de um argumento organizou a parte prática de edição, mas sabíamos de antemão da influência que a experimentação na mesa de montagem teria no resultado do projeto.

Após a redação do enxuto argumento de *Depois da Orgia*, o que parecia mais evidente era o final: uma sequência de trechos de coreografias sexuais explícitas, ao som da *Danse Espagnole* do *Lago dos Cisnes* de Tchaikovski. O argumento dessa sequência não passava pela ironia, mas, pelo contrário, pela potencialização do efeito pretendido pelas cenas: exaltação, excitação e gozo. A escolha da música, que em um primeiro momento poderia denotar certo distanciamento, uma armadilha para as imagens, foi feita com base nos próprios filmes trabalhados, especialmente *Sexo dos Anormais* e *Palácio de Vênus*. Ambos os longas-metragens contam com música clássica em sua trilha sonora, mas, notadamente, nas cenas com coreografias sexuais⁴. *Novas sacanagens*, por outro lado, conta com um repertório que vai de músicas regionais, afeitas ao campo, onde a narrativa se passa, a baladas de música disco.

⁴ A escolha por *Man Machine*, do Kraftwerk, ao longo dos minutos iniciais de *Depois da Orgia*, seguiu a mesma lógica. A inspiração, todavia, foi *Masculino... até certo ponto*, longa-metragem exibido na disciplina, que utiliza integralmente o álbum *Trans-Europe Express*, também do Kraftwerk.

Masquerade Suite, de Aram Khachaturian, *Carmen Suite*, de René Lebowitz, e *Shag Bag, Hounds & Harvey*, de Quincy Jones, são algumas das músicas utilizadas como trilha sonora para as cenas explícitas em *Sexo dos Anormais*⁵. *Ayesha's Dance*, também de Khachaturian, *Jalousie*, de Jacob Gade, *Also sprach Zarathustra*, de Richard Strauss, além de canções de canto gregoriano, estão presentes em *Palácio de Vênus*. Em ambos os filmes, a música clássica, de concerto, ou somente orquestrada denota aproximação emocional com o que está sendo mostrado.

Destacamos dois exemplos sintomáticos, de emoções opostas (Figura 2). Primeiro, o regozijo de noiva e noivo, Juliana e Hans, que, ao se reencontrarem, fazem sexo anal ao som de *Also sprach Zarathustra*, entre 46min09s e 46min43s de *Palácio de Vênus* (primeira linha da Figura 2). Imediatamente antes, Juliana, prostituta do *Palácio*, nua na cama com Hans, diz que “primeiro, o que é só nosso, o que eu só dou para você...” (*Palácio de Vênus*, 1984), virando-se de bruços. Por outro lado, a ambiguidade e a melancolia da travesti Jéssica ao lembrar, diante do psiquiatra, de seus dias de prostituição ao som de *Shag Bag, Hounds & Harvey*, entre 42min52s e 43min50s de *Sexo dos Anormais* (segunda linha da Figura 2).

Figura 2 – Música orquestrada e coreografias sexuais: êxtase/melancolia

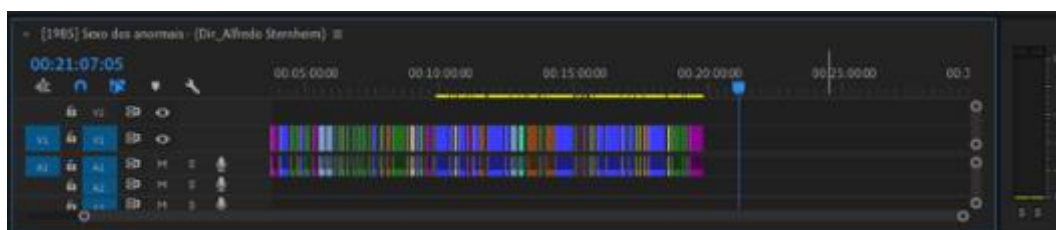


Fonte: *Palácio de Vênus* (Ody Fraga, 1980); *Sexo dos Anormais* (Alfredo Sternheim, 1986).

⁵ *Shag Bag, Hounds & Harvey* não é exemplo de música clássica, contudo, a composição conta com uma levada incômoda em arranjo orquestrado.

O primeiro passo do trabalho na mesa de edição foi recortar, em *Sexo dos Anormais* e *Novas Sacanagens*, trechos que apresentassem coreografias sexuais explícitas. O amontoado dessas cenas contava com quase 20 minutos de duração (Figura 3). Antes do recorte efetuado às cenas selecionadas, no entanto, o discente distinguiu em “rótulos”, na nomenclatura do software de edição de vídeo, os diferentes tipos de atividade sexual: penetração peniana-vaginal, sexo anal, cunilíngua, anilíngua, felação, ejaculação⁶... Foi a partir desses 20 minutos que a sequência sexual continha que foi delimitado o *corpus* de trabalho. Em função da duração do trecho, o discente optou por fechar a seleção nos três filmes anteriormente citados.

Figura 3 – Linha do tempo (coreografias sexuais explícitas pré-edição)



Fonte: captura de tela da linha do tempo de projeto no software Adobe Premiere Pro.

Após a disposição dos rótulos, *Lago dos Cisnes* foi adicionado à linha do tempo: começava a montagem da sequência orgiástica. Buscou-se construir uma relação sexual média, denotada pelos próprios filmes com os quais trabalhamos. Tratava-se de começar pelas preliminares, passar para a penetração e terminar com a ejaculação. O que guiou o discente, prioritariamente, foi a levada da música, que dava o ritmo dos cortes secos. A curta duração do clímax do *Lago dos Cisnes* obrigou certa rigidez com o material: sobravam poucos segundos de cada cena de sexo, e o que importava era a continuidade narrativa entre uma e outra, e não delas, individualmente⁷. A intenção, em termos de composição, foi focar em primeiros planos da atividade sexual.

Em *Depois da Orgia*, algumas das exceções à lógica incompaciente foram as cenas de *Novas Sacanagens* em que as travestis Esmeralda e Tina brigam pelo pênis de

⁶ O exercício de distinguir as diferentes formas de atividade sexual em uma pornochanchada se configura como um bom ponto de partida para uma pesquisa futura. No caso dos dois filmes explícitos trabalhados em *Depois da Orgia*, nota-se a primazia da felação (na Figura 3, cor azul escura).

⁷ Foi nessa perspectiva que não foi incluída, no corte final de *Depois da Orgia*, qualquer cena explícita externa (caso das coreografias nos campos onde se passa *Novas Sacanagens*).

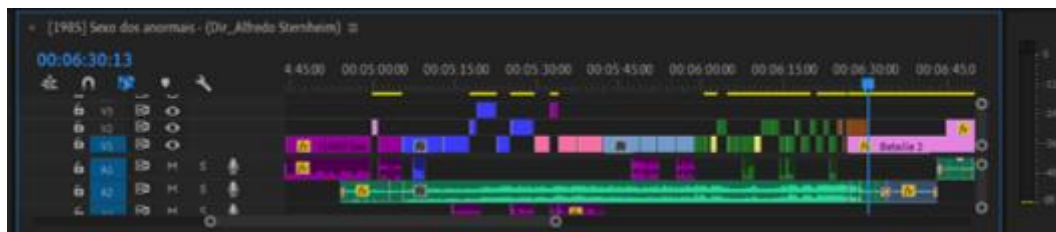
José Carlos durante a felação, entre 5min18s e 5min19s, e posteriormente entre 5min26s e 5min29s, e uma cena de *Sexo dos Anormais* na qual, em uma orgia, uma mulher dá pancadas de mão aberta no parceiro enquanto ele a penetra (Figura 4), entre 6min08s e 6min10s. Espécies de *gags* pornográficas, em que a carga humorística fornece breves respiros no turbilhão sexual da edição, os planos selecionados se tornam evidências de que o pornográfico não pode ser reduzido a uma categoria indistinta de imagens. O resultado dos recortes, enfim, foi uma relação sexual de mero 1min30s de duração (Figura 5)⁸.

Figura 4 – *Gags* pornográficas



Fonte: *Depois da Orgia* (2024).

Figura 5 – Linha do tempo (coreografias sexuais explícitas pós-edição)



Fonte: captura de tela da linha do tempo de projeto no software Adobe Premiere Pro.

⁸ A sequência está visível do primeiro bloco de vídeo azul até o último bloco de vídeo marrom – onde se encontra, inclusive, o cursor do software de edição de vídeo.

Encerrada a montagem da sequência-mote, era hora de estruturar o restante do ensaio audiovisual. Todavia, o efeito de proximidade com as coreografias sexuais explícitas no momento da edição acabou por dessensibilizar o discente, um resultado contrário do esperado. Um tanto distanciado dos trechos, após tanto revê-los, questionou seu projeto e argumento. Era isso pornochanchada? Esse 1min30s de sexo explícito? Qual era a diferença disso para a pornografia, se é que havia alguma? Nesse círculo (im)perfeito, voltávamos à discussão que mobilizou o nosso projeto, entre erótico e pornográfico, no cerne da pornochanchada.

6 NA ORGIA

Império dos Sentidos (Nagisa Oshima, 1976) e *Calígula* (Tinto Brass, 1979) representaram um marco legal e cinematográfico: com coreografias sexuais explícitas, só puderam ser lançados no Brasil por meio de liminares. Ambos se traduziram em sucesso de público. Alfredo Sternheim (2005) argumenta que, nesse contexto, o sexo explícito foi demandado pelos produtores aos diretores de pornochanchadas. Na visão do realizador (2005), o problema não foi a chacoalhada estética que sexo explícito, enquanto categoria imagética supostamente dotada de certa ontologia, trouxe ao país. A questão foi o esvaziamento de qualquer tipo de narrativa, de articulação entre os elementos fílmicos, para que só sobrasse, então, o sexo, na qualidade de estímulo puro, esvaziado de qualquer noção social, narrativa e dramática – o que não era o caso de *Calígula* e, especialmente, *Império dos Sentidos* (Sternheim, 2005).

Esse também não é o caso de *Novas Sacanagens*, *Palácio de Vênus* e *Sexo dos Anormais*, e foi justamente no contexto da pornochanchada que a realização desses filmes foi possível. Contexto em que as coreografias sexuais foram demandadas, mas em que, nos casos destacados, os diretores configuraram uma arquitetura estética para a inclusão dessas cenas explícitas.

“Se existem filmes pornográficos, não são eles que distorcem a sexualidade, eles existem justamente em função de uma sexualidade já distorcida [em relação aos moldes hegemônicos]” (Sales Filho, 1995, p. 69). Isso fica evidente nos exemplos fílmicos trabalhados em *Depois da Orgia*: “mais realista em se tratando da fauna sexual do mundo concreto, [a pornochanchada] não era hipócrita negando o trânsito dos homens

pela sexualidade com outros homens, como se isso fosse coisa muito rara e específica” (Freitas, 2004, p. 6). O mesmo ocorria com a bissexualidade feminina no gênero, embora esta tenha permanecido nos filmes heterossexuais atuais, diferentemente de relações homossexuais masculinas (Freitas, 2006).

Dos filmes utilizados em *Depois da Orgia*, aqueles que melhor exemplificam esses argumentos são *Sexo dos Anormais* e *Novas Sacanagens*, ambos com coreografias sexuais explícitas. Em *Sexo dos Anormais*, três mulheres encontram, em uma clínica psiquiátrica, ambiente de pretenso controle e censura, pelo contrário, uma possibilidade de guinada que “costura a seguinte tríade: *aceitação de seu prazer = libertação = felicidade individual*” (Baltar, 2024, p. 61, grifo do autor). As mulheres são Miriam, uma suposta ninfomaniaca, Tônia, interessada em fetiches e BDSM, e Jéssica, traumatizada após um encontro sexual violento.

Em *Novas Sacanagens*, José Carlos e Esmeralda enfrentam represálias dos moradores de sua cidade em função do anúncio de seu casamento, posto que Esmeralda é uma travesti. Em uma cena, passada entre 19min24s e 20min10s (Figura 6), enquanto José Carlos ejacula nas nádegas de Esmeralda, em um descampado, ouve-se um badalar de sinos. Após o ato sexual, o casal conversa. “Esmeralda, os sinos tocaram outra vez... Só com você que eles tocam. Quero me casar agora!”. Ela responde: “você sabe que não podemos casar...”. “Foda-se, eu quero casar assim mesmo!”, interrompe José Carlos. Esmeralda explica que a lei não permite tal união, que os *outros* jamais permitiriam. “Eles vão ter que nos engolir... Vamos balançar as estruturas. É o início de uma nova era!”, diz ele. “Vamos acabar é na cadeia... Enfim, estou com você e não largo”, finaliza Esmeralda, no que os dois se beijam e abraçam.

Figura 6 – É o início de uma nova era



Fonte: *Novas Sacanagens do Viciado em C* (David Cardoso, 1985).

A fala de Esmeralda é profética: o casal é preso em determinado momento da trama, após uma série de armações e conspirações do padre, da polícia e dos locais⁹. O advogado da protagonista, no entanto, surge na delegacia, afirmando que “dar a bunda não é crime” e consegue a liberação dos dois. A assistente do advogado, Tina, fica na cidade. *Novas Sacanagens* termina com uma orgia entre ela, o casal de protagonistas e um amigo de José Carlos. No fim, a bacanal é interrompida pelos moradores da cidade, que perseguem enfurecidos o grupo de *dissidentes*. Estes terminam fugindo juntos, de mãos dadas. Como argumenta Annelize Pires, o casal principal não perde “o humor nem a disposição de se mostrarem apaixonados e, em resposta à sentença coletiva, decidem regressar ao ambiente metropolitano para então casarem-se” (2016, p. 268).

Palácio de Vênus apresenta outro tipo de desvio na representação, que não deixa de corroborar o argumento que traçamos. Trata-se da centralidade feminina, que também se mostra presente nos dois outros filmes trabalhados. Em *Palácio de Vênus* é a coletividade feminina formada pelo meretrício de Carlota que persevera. Embora a

⁹ José Carlos chega a consultar um padre sobre o casamento. O pároco reage agressivamente, dirigindo-se a um botequim para comentar com os presentes o que considera um disparate herético. Um morador enfurecido chega a dizer que prefere ser “*bucetista*” a ser “*cumunista*”. Posteriormente, na delegacia, Esmeralda confirma filiação ao PC (segundo ela, o “*Partido do Cu*”).

greve das trabalhadoras, arquitetada a partir de determinado momento do filme, prove-se frustrada, o que abre caminho para o final trágico da narrativa, não deixa de haver no longa-metragem uma negação da utopia na exploração.

A crítica a formas convencionais de relação trabalhista se conjuga uma crítica específica, ilustrada pela personagem de Débora. Devota incorrigível, ela vira seu Santo Antônio de costas antes de iniciar uma relação sexual ou, simplesmente, quando quer ficar nua em seu quarto. Ao fundo, a trilha é um canto gregoriano (Figura 7).

Figura 7 – Erotismo como ritual



Fonte: *Palácio de Vênus* (Ody Fraga, 1980).

O pornográfico, enfim, é – ou, ao menos, pode ser – muito mais complexo do que sua natureza explícita. Nos três filmes, mas, especialmente, em *Novas Sacanagens* e *Sexo dos Anormais*, o que poderia ser considerado pornografia é indissociável do comentário social que essas obras almejam costurar. O mesmo ocorre com o ente erótico de *Palácio de Vênus*. Nesses filmes, o erotismo e, sobretudo, o sexo – o gozo –, são caminhos para outras possibilidades de vivência. Não seria esse o cerne da pornochanchada? Esse ente pornô-erótico, que surge descolado da ontologia que o cânone baziniano, que passa ainda por pensadores tão díspares quanto Baudrillard, pretende pregar na imagem pornográfica.

Como diz um personagem de *Sexo dos Anormais* (entre 31min53s e 31min59s), quando questionado por Jéssica se não deveriam se conhecer melhor antes de irem para *um lugarzinho sossegado*, “a melhor verdade sempre surge na cama. Lá não há mentiras: é tudo explícito”. A tese do homem é comprovada negativamente: ele não escuta a parceira durante o ato sexual, sendo violento sem o consentimento dela. Jéssica, então, morde o pênis do agressor durante a felação, atinge-o na cabeça e sai (Figura 8).

Figura 8 – Composição pornô-emocional negativa



Fonte: *Sexo dos Anormais* (Alfredo Sternheim, 1986).

Uma cena que representa uma relação sexual *apresenta* uma relação sexual. No contexto da pornochanchada, na qualidade de gênero que se estende para além dos limites que são a ele imputados, essa cena pode apresentar ainda outros elementos, exteriores ao sexo, mas a eles absolutamente coligados no que se refere à sua *mise-en-scène*. Não é apesar do pornográfico que essas questões são trabalhadas, mas *através* dele. No caso de Jéssica, o explícito surge negativamente, veículo para uma emoção repulsiva em um momento que deveria ser de prazer.

“O erotismo não era um defeito, uma imoralidade. Apenas uma fórmula para satisfazer o gosto popular” (Sternheim, 2005, p. 32). Sternheim continua: “se o forte do cinema de Hollywood eram as armas, as perseguições de carros, o nosso era a sexualidade, algo que já vinha desde a época do teatro de revista, nos anos 40” (2005,

p. 32). O realizador e crítico acredita, no entanto, que a entrada do sexo explícito foi o início do declínio para a produção cinematográfica da Boca do Lixo. Não em função do explícito em si, mas por causa do mercado dos mandados de segurança, que provocou uma invasão de filmes pornográficos estrangeiros no universo de exibição brasileiro. A frequência às salas de cinema também havia caído, devido à expansão do vídeo, a queda generalizada do poder aquisitivo do cidadão médio e a falta de segurança nos grandes centros urbanos. “Por isso é forçoso reconhecer que, na realidade, o próprio cinema brasileiro definhava, não apenas o da Boca” (Sternheim, 2005, p. 41).

Sternheim foi um dos poucos cineastas da Boca do Lixo a não utilizar pseudônimo durante a “fase explícita” da pornochanchada. Seu nome consta nos créditos de *Sexo dos anormais*. Não foi o caso de David Cardoso, por exemplo, que assinou *Novas Sacanagens* como “Roberto Fedegoso”. Ody Fraga também fez filmes explícitos. Assim como Sternheim, sem utilizar pseudônimos. Em meados da década de 1980, os três realizadores foram estigmatizados e tiveram financiamento dificultado pela participação pregressa em *fitas* pornográficas.

Como na feitura de *Depois da Orgia*, não buscamos uma conclusão propriamente dita, mas o delineamento de novas bases para uma discussão. Por isso, e para não repetir o trabalho de montagem do ensaio audiovisual, vamos por outro caminho, delineando o encerramento com uma pergunta de Ozualdo Candeias: “estes caras, ou melhor, alguns destes caras [que trabalhavam na Boca do Lixo], falam de cinema sério. O que seria ser sério em cinema? Quem é ou quem tem sido sério no nosso cinema?” (*Uma rua chamada Triumpho 1969/70*, 1971, entre 10min21s e 10min40s).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pornochanchada ocupa um espaço singular na história do cinema brasileiro, navegando pelas águas da irreverência e da ousadia, desnudando as contradições e desejos de uma sociedade em transformação. Revisitar criticamente esse gênero significa ir além dos rótulos simplistas e reconhecer suas nuances, tensões e complexidades.

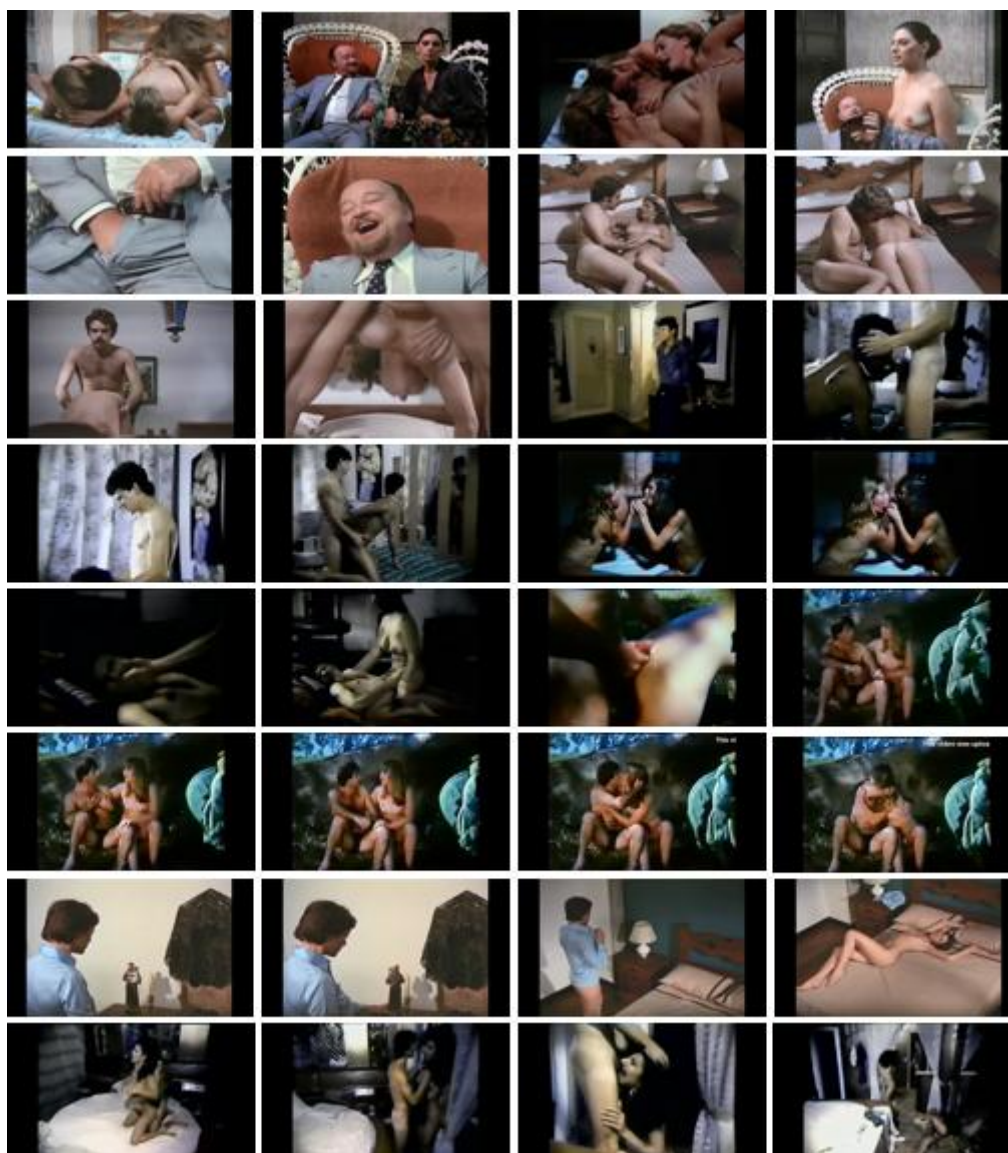
Ao analisá-la como um retrato parcial de sua época, permeado por ambiguidades e tensões sociais, e utilizá-la na criação de um ensaio audiovisual, dentro de um contexto

educacional, foi possível olhar com mais atenção para a multiplicidade estética e temática da produção da Boca do Lixo. Se, por um lado, a pornochanchada reflete a repressão ditatorial e o conservadorismo da época, por outro, encarna em suas coreografias sexuais a alegria, o gozo e fissuras em tabus e conceitos pré-estabelecidos, usando o humor como ferramenta para seus comentários sociais.

A exibição, análise e posterior justaposição de imagens de filmes como *Novas Sacanagens*, *Palácio de Vênus* e *Sexo dos Anormais* demonstram que, mesmo em suas cenas mais explícitas, a pornochanchada estava sintonizada com as efervescências sociais e políticas, movendo-se em múltiplas direções e gradações, desde a subversão de normas e convenções até a reiteração de imagens e comportamentos. A presença de personagens trans, com desejos e desfechos felizes, e o protagonismo feminino em narrativas nos convocam a pensar de forma nuançada, superando binarismos e apriorismos conceituais, para um corpo a corpo com suas profusões de imagens e a abundância desse cinema, muitas vezes subestimado e deixado no quarto escuro da historiografia do cinema brasileiro.

A experiência com o videoensaio *Depois da Orgia* mostrou-se pertinente para sublinhar o potencial pedagógico desse movimento cinematográfico e para uma análise crítica e sensível da pornochanchada. Ao articular imagens, sons e reflexões teóricas, o trabalho convidou o público a olhar novamente para esses corpos fílmicos, esmaecendo o estereótipo de que as "sacanagens" desse cinema não são chaves de leitura importantes para o contemporâneo. Diante das imagens que mobilizam e compõem *Depois da Orgia* (Figura 9), a complexidade das possibilidades e articulações estéticas da pornochanchada como gênero se escancaram.

Figura 9 – Constelação orgiástica



Fonte: *Palácio de Vênus* (Ody Fraga, 1980), *Sexo dos Anormais* (Alfredo Sternheim, 1986), *Novas Sacanagens do Viciado em C* (David Cardoso, 1985).

A montagem do ensaio *Depois da Orgia* seguiu um argumento traçado, que partiu das imagens e retornou a elas como forma de pensamento. A seleção e organização dos fragmentos buscou construir aproximações entre filmes, corpos e situações que, colocados lado a lado, intensificam seus excessos, ruídos, desvios e ambivalências. Essa constelação¹⁰ orgiástica se equilibrou entre o gesto lúdico de

¹⁰ Walter Benjamin diz que “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (2011, p. 22). Quando se refere à utilização da montagem literária, o filósofo alemão esclarece que não

embaralhar a linearidade narrativa, pelos cortes secos, repetições e ritmos que permitiram observar os detalhes, as quebras, os gestos e os silêncios com outra atenção. Cada imagem foi tratada como material vivo, intensificada por tensões políticas, afetivas e sociais, e a justaposição entre elas possibilitou leituras que escapam às categorias ortodoxas. O que elas ainda podem nos confessar? O ensaio audiovisual, nesse processo, mobilizou-se para além de um suporte ilustrativo, mergulhando num campo de experimentação pedagógica.

A pornochanchada segue como um capítulo provocador do cinema brasileiro, capaz de gerar debates e reflexões sobre nossa cultura e sociedade. A proposta de revisita e reinterpretação desse cinema continua aberta, desafiando o cânone e as definições convencionais do que se entende por "cinema sério". Além disso, olhar para sua fortuna crítica e seus arcontes pode ser relevante para analisarmos como uma densa e notável produção cinematográfica brasileira contemporânea incorpora em suas narrativas coreografias sexuais e humor.

Retomando as questões centrais do artigo, apostamos na pornochanchada como um gênero (ou participante de variados gêneros) e no videoensaio tanto como ferramenta de avaliação quanto como produção analítica e crítica para escavarmos suas dimensões estéticas, temáticas e sociais. O processo dialógico da pesquisa e escrita corroborou a hipótese de que ela fica apertada nos claustros da marginalização e do estigma, sendo fresca, estimulante e incontornável para entendermos nosso mundo de imagens e sons.

Por um lado, retrabalhar e remontar as imagens dos filmes respondeu a um dos problemas de pesquisa que moveu a criação do curso, permitindo-nos transitar pela pornochanchada nos corpos do erotismo, do excesso e das questões profundas da sociedade brasileira, buscando suas brechas, silêncios e não ditos. Por outro, também constatamos a ausência de investigações e pesquisas sobre a recepção do gênero pelo público e suas reverberações nas cinematografias posteriores.

As hipóteses se confirmaram: mesmo envolta em controvérsias, a pornochanchada contribuiu para a construção de um espaço alternativo, mas muito

tem nada a dizer, mas a mostrar: “não quero inventariá-los [os farrapos e resíduos], e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (2009, p. 502).

popular, de produção e exibição cinematográficas no país, ao desafiar moralismos e expor temas muitas vezes silenciados. O estudo reforçou a importância de compreendê-la como um fenômeno cultural complexo, amalgamado por questões de gênero, sexualidade, política e estética.

Ao fim e ao cabo, mais do que um gênero cinematográfico ingênuo e de baixo orçamento, a pornochanchada (e seu circuito de produção, circulação e consumo) se colocou como um espaço de experimentação, circulação de saberes, cumplicidade e transgressão, que demanda uma espectralidade e um engajamento do olhar para seus melindres. Seu legado, e seus gemidos, longe de se esgotarem no passado, seguem frenéticos no nosso cotidiano. Sua pele fílmica segue quente, em um emaranhado de corpos, júbilos e risos que nos lembra que "o cinema brasileiro se despiu cedo" (Parga, 2008, p. 90).

REFERÊNCIAS

- BALTAR, Mariana. Pornô e romance: ou o que pode a matriz do melodrama e da telenovela na exaltação de prazeres e corpos. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 51-69, 2024.
- BAUDRILLARD, Jean. Após a orgia. Machine Deleuze, 2017. In: **A Transparência do Mal** – Ensaio sobre os fenômenos extremos. 3 ed. Campinas: Papirus, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. **Telemorfose**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**. Campinas, SP, n. 26, p. 329–376, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/B33FqnvYyTPDGwK8SxCPmhy/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 8 jul. 2025.

BRAH, Avtar. **Cartografías de la diáspora**: Identidades en cuestión. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.

DELEYTO, Celestino; AMARAL, Carolina. Gêneros fílmicos na encruzilhada: O que os gêneros fazem a si próprios. **A Barca**, v. 2, n. 1, 9 set. 2024.

FREITAS, Marcel de Almeida. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. **Revista Intento**, Porto Alegre, v.1, n. 10, p. 1-26, 2004.

GRANT, Catherine. 'The Remix That Knew Too Much? On Rebecca, Retrospectatorship and the Making of Rites of Passage', **The Cine-Files: A Scholarly Journal of Cinema Studies**, Issue 7, 2014. Disponível em: <http://www.thecine-files.com/grant/>. Acesso: 06 fev. 2025.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. A noiva estava de vermelho: horror e sexualidade em “A mulher que inventou o amor”. **Revista Ícone**, Recife, v. 17, n. 3, p. 365–379, 2019.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

NOVAS Sacanagens do Viciado em C. Direção: Roberto Fedegoso [David Cardoso]. Produção: Dacar Produções Cinematográficas. Brasil, 1985. (73min.), son., color.

PALÁCIO de Vênus. Direção: Ody Fraga. Produção: Maspe Filmes. Brasil, 1980. (84min.), son., color.

PARGA, Eduardo Antonio Lucas. **A imagem da nação**: cinema e identidade cultural no Brasil (1960-1990). Orientação: Orlando de Barros. 2008. 328 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/13023>. Acesso em: 20 fev 2025.

PIRES, Annelize. A representação da travesti na pornochanchada: “Novas sacanagens do ‘o viciado em c’”. In: BERTOLLI FILHO, Claudio; Amaral, Muriel Emídio Pessoa do (Orgs.). **Pornochanchando**: em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, p. 259-271.

SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. **Revista Comunicação e Educação**. São Paulo, v. 1, n. 3, p. 67-70, 1995.

SEXO dos Anormais. Direção: Alfredo Sternheim. Produção: Galápagos Produções Cinematográficas. Brasil Internacional Cinematográfica: Brasil, 1984. (81min.), son., color.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Jean Carillo de Souza. Histórias que o cinema documentário conta: novos lugares de memória para a Pornochanchada na história da ditadura militar brasileira.

Domínios da Imagem, Londrina, v. 16, n. 31, p. 87-115, 2022.

SOBCHAK, Vivian. **The Address of the Eye**: A phenomenology of film experience.

Princeton: Princeton University Press, 1992.

STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca**: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

UMA RUA chamada Triumpho 969/70. Direção: Ozualdo Candeias. Produção:

Cinegeneral; Longfilm. Brasil, 1971. (11min.), son., p&b.

SOBRE O(A) AUTOR(A)

Renato Beaklini

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGF/UFRJ), na linha de pesquisa de Estética. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da mesma Universidade (PPGCOM/UFRJ). Foi bolsista de Iniciação Científica de 2018 a 2020 na ECO/UFRJ, com projeto vinculado ao Grupo de Pesquisa Fotografia, Imagem e Pensamento (FIP/UFRJ), em parceria da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage. Seus interesses em pesquisa abarcam estudos comparados, filosofia da arte e estéticas de montagem. Rio de Janeiro (RJ).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1158461064717687>.

Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-7457-402X>

E-mail: renatobeaklini@gmail.com

Vinícios Kabral Ribeiro

Professor Associado da Escola de Comunicação da UFRJ e do PPGCine/UFRJ, onde pesquisa as relações entre cinema, fotografia e cultura visual contemporânea, com atenção às políticas dos corpos e aos marcadores sociais da diferença. Na UFRJ, chefia o Departamento de Expressão e Linguagens. Doutor pela ECO/UFRJ e mestre em Cultura Visual pela UFG, lidera o grupo de pesquisa Formas de Habitar o Presente e participou da rede emergente FAPERJ Gênero, Raça e Identidade. Integra a diretoria da SOCINE (2025/27), onde coordenou o Seminário Temático Tenda Cuir (23/25). Realizou estágios de pós-doutorados na UFRJ e na UFF e atua como avaliador do INEP.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3808463346007921>.

Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-1006-4379>

E-mail: vinicios.ribeiro@eco.ufrj.br

COMO CITAR ESTE ARTIGO

BEAKLINI, Renato; KABRAL RIBEIRO, Vinícios. O que vem depois da orgia? Pornochanchada, desejo e montagem em um ensaio audiovisual. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. 2 especial, p. e96502, 2026

RECEBIDO EM: 26/02/2026

ACEITO EM: 26/02/2026

PUBLICADO EM: 10/09/2026



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional