

passagens

v. 16 n. 2 especial (2025)

Dossiê

Gêneros cinematográficos e audiovisuais:
processos de criação no Brasil

Editores convidados

Eduardo Tulio Baggio

Universidade Estadual do Paraná (Unespar)

Marcelo Dídimo Souza Vieira

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Thalita Cruz Bastos

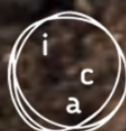
Universidade Anhembi Morumbi (UAM)

Capa

Tremor lê (2019) Direção Elena Meirelles, Lívia de Paiva



programa de
pós-graduação em
comunicação



instituto
de cultura
e arte



UFC

EXPEDIENTE

EDITORIAL BOARD

EDITOR-CHEFE

Aluísio Ferreira de Lima,
Universidade Federal do Ceará, Brasil

EDITORES CONVIDADOS

Eduardo Tulio Baggio
Universidade Estadual do Paraná, Brasil

Marcelo Dídimo Souza Vieira
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Thalita Cruz Bastos
Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

ASSISTENTES EDITORIAIS

Aline Rebouças Azevedo Soares
Universidade Federal do Ceará, Brasil

José Lemos Monteiro Filho
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Meire Silva de Lima
Universidade Federal Do Ceará, Brasil

Moema Mesquita da Silva Braga
Universidade Federal Do Ceará, Brasil

Thiago Henrique de Jesus-Silva
Universidade Federal Do Ceará, Brasil

Thiago Henrique Gonçalves Alves
Universidade Federal do Ceará, Brasil

CAPA

Filme *Tremor Iê* (2019)
Dir. Elena Meirelles, Lívia De Paiva

SUPORTE PORTAL DE PERIÓDICOS DA UFC (PPUFC)

Juliana Lima
Universidade Federal do Ceará, Sistema de Bibliotecas da UFC (Sibi-UFC),
Coordenação Do Portal De Periódicos da UFC (PPUFC), Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Albino Rubim
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Ângela Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Bruno Fuser
Universidade Federal De Juiz de Fora, Brasil

Fábio De Castro
Universidade Federal do Pará, Brasil

Gaetan Tremblay
Université Du Québec, Canadá

Gilmar De Carvalho (*In Memoriam*)
Universidade Federal do Ceará, Brasil

João Massarollo
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Maria Luisa Mendonça



Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFC

ISSN 2179-9938

Universidade Federal de Goiás, Brasil

Milton Guran

Universidade Cândido Mendes, Brasil

Muniz Sodré

Universidade Federal do Rio De Janeiro, Brasil

Nilda Jacks

Universidade Federal do Rio Grande Do Sul, Brasil

Norval Baitello Junior

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Olga Guedes Bailey

Nottingham Trent University, Reino Unido

Raquel Paiva

Universidade Federal do Rio De Janeiro, Brasil

Thaiane Moreira De Oliveira

Universidade Federal Fluminense, Brasil

SUMÁRIO

SUMMARY

**APRESENTAÇÃO DOSSIÊ "GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS E
AUDIOVISUAIS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO BRASIL" /
PRESENTATION OF THE DOSSIER 'CINEMATOGRAPHIC AND
AUDIOVISUAL GENRES: CREATIVE PROCESSES IN BRAZIL'**

Eduardo Tulio Baggio, Marcelo Dídimo Souza Vieira, Thalita Cruz
Bastos

p. 1-6

**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, Vinícios Kabral Ribeiro

p. 7-36

**CINEBIOGRAFIAS DE "HERÓIS BRASILEIROS": UM GÊNERO "GLOBAL"
/ BIOPICS OF "BRAZILIAN HEROES": A "GLOBAL" GENRE**

David Terao

p. 37-60

YES, NÓS TEMOS JUSTICEIROS: EU MATEI LÚCIO FLÁVIO (1979) E O VIGILANTISMO NO CINEMA POLICIAL BRASILEIRO / YES, WE HAVE VIGILANTES: EU MATEI LÚCIO FLÁVIO (1979) AND THE VIGILANTISM IN BRAZILIAN CRIME FILM

Bernardo Demaria Ignácio Brum

p. 61-80

O MELODRAMA COMO FERRAMENTA DE ADAPTAÇÃO: O CASO A VIDA INVISÍVEL / MELODRAMA AS AN ADAPTATION TOOL: THE CASE OF THE INVISIBLE LIFE OF EURÍDICE GUSMÃO

Flávia Cesarino Costa, Lais Torres

p. 81-104

CARRO REI: EM CORPO E TERRITÓRIO / KING CAR: IN BODY AND TERRITORY

Heverton Guedes, Maria Lúcia Duarte de Oliveira

p. 105-123

A EVOLUÇÃO E IMPACTO DA DUBLAGEM NO BRASIL: UM ESTUDO DE CASO DE O ILUMINADO DE STANLEY KUBRICK / THE EVOLUTION AND IMPACT OF DUBBING IN BRAZIL: A CASE STUDY OF STANLEY KUBRICK'S THE SHINING

Marcio Dantas de Andrade

p. 124-138

APRESENTAÇÃO DOSSIÊ “GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS E AUDIOVISUAIS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO BRASIL”

PRESENTATION OF THE DOSSIER ‘CINEMATOGRAPHIC AND AUDIOVISUAL GENRES: CREATIVE PROCESSES IN BRAZIL’

Eduardo Tulio Baggio

Universidade Estadual do Paraná

Marcelo Dídimio Souza Vieira

Universidade Federal do Ceará

Thalita Cruz Bastos

Universidade Anhembi Morumbi

Ainda que distante de seu auge, ocorrido nas décadas de 1960 e 1970, os gêneros cinematográficos ocupam espaço destacado na cinematográfica contemporânea brasileira (Cánepa, 2016, p. 123), especialmente pela presença do drama e da comédia, mas não apenas (ANCINE, 2018). Tal presença se relaciona também com condição verificada em cinematografias de outros países, caracterizando uma situação global de forte presença de produções cinematográficas e audiovisuais nas perspectivas do que se conceituou enquanto gênero no cinema e na televisão.

Na qualidade de um dos conjuntos de concepções teóricas de base para o dossiê *Gêneros cinematográficos e audiovisuais: processos de criação no Brasil*, temos o princípio de que cada gênero cinematográfico ou audiovisual é definido por sistemas de expectativas, categorias, nomenclaturas e convenções próprias (Vieira, 2016, p. 294). É justamente pela presença dessas especificidades que os gêneros são considerados como tal, além dos diálogos, não exclusivos, que estabelecem com o classicismo cinematográfico. Temos em conta também que, contemporaneamente, já não é mais possível restringir a definição de gênero cinematográfico “em categorias, modelos e

padrões preestabelecidos, os quais não condizem com tendências contemporâneas fluídas, intertextuais e transartísticas, que convocam múltiplas formas em cada novo produto audiovisual.” (Bessa; Lusvarghi; Oliveira, 2022, p. 8)

Em outro conjunto de concepções fundantes deste dossiê, tomamos vertentes teóricas diversas, entretanto significativamente convergentes, sobre os estudos de processos de criação artísticos, notadamente nos campos do cinema e do audiovisual. Interessam, principalmente, abordagens que voltam-se para as pesquisas sobre o fazer artístico, tais como a Poética (Valery, 2018), a Crítica de Processo (Salles, 2011; 2017), e a Teoria de Cineastas (Baggio; Graça; Penafria, 2015; 2020)

Desta forma, este dossiê traz artigos que versam sobre processos de criação de obras cinematográficas e audiovisuais de gênero no Brasil. Neste sentido, alguns caminhos são percebidos no conjunto de artigos aqui apresentados, seja como a abordagem de gêneros clássicos como o melodrama, o policial, a cinebiografia e a ficção científica, sempre com foco no cinema brasileiro; seja com um olhar mais específico para um gênero nitidamente nacional, como a pornochanchada e o cinema futurista brasileiros; ou ainda o gênero tomado de formas não tão recorrentes, como via a concepção de imaginário ou a recontextualização de um filme de gênero a partir de marcas próprias da dublagem do mesmo feita para as exibições no Brasil.

O artigo *O que vem depois da orgia? Pornochanchada, desejo e montagem em um ensaio audiovisual* traça um percurso que envolve a dimensão pedagógica da relação construtiva entre docente e discente para explicitar o processo criativo do videoensaio *Depois da Orgia*, que serve de matéria base para as reflexões presentes no texto. Para tal, os autores buscam entrelaçar olhares sobre a pornochanchada enquanto gênero cinematográfico e perspectivas de estudos de gênero, sexualidade e de relações raciais. Desta maneira, são apresentadas relações analíticas que versam sobre a criação do videoensaio e atos de montagem envolvidos nesse processo em busca da explicitação de diferenças sociais e políticas e como estas são articuladas enquanto relações de poder nas cenas dos filmes montados no ensaio audiovisual.

Ao abordar o gênero da cinebiografia (biopic) no texto *Cinebiografias de “heróis brasileiros”*: um gênero “global”, a autora aborda as co-produções e promoções de filmes feitas pela Globo Filmes para obras desse gênero, um dos mais recorrentemente

acionados pela empresa, ao lado das comédias. Partindo da conceituação e da difusão hollywoodiana das cinebiografias, o artigo passa pela concepção do gênero no Brasil em especial com a relação entre a Rede Globo de Televisão e a Globo Filmes, até chegar na análise de filmes do gênero em que o foco fundamental é uma noção de heroísmo.

Em *Yes, nós temos justiceiros: Eu Matei Lúcio Flávio (1979) e o vigilantismo no cinema policial brasileiro o gênero policial*, como o título indica, é abordado em busca do entendimento da criação de um perfil de personagem específico de certos filmes de ação policial que refletem anseio da sociedade por repressão à violência cotidiana em um contexto de exacerbação da violência pelo próprio estado brasileiro. Destaca-se a análise de uma noção de justiça e sua inserção em uma conjuntura própria do Brasil, surgida durante a ditadura militar e mantida ou expandida nos últimos anos, bem como a relação do conceito do gênero de ação policial e a criação de personagens vigilantes no cinema brasileiro tendo como exemplo chave o filme *Eu Matei Lúcio Flávio* (dir. Antônio Calmon 1979).

A criação enquanto ato de adaptação é a base para a análise desenvolvida em *O melodrama como ferramenta de adaptação: o caso A Vida Invisível*. A reconfiguração da compreensão do conceito de melodrama no cinema e sua inserção na América Latina e no Brasil com assunções próprias na contemporaneidade são parte do fundamento teórico acionado no artigo, juntamente com as variáveis conceituais possíveis para definir e estudar a adaptação de uma obra literária para o campo cinematográfico. O caso específico da adaptação do livro *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha, para o filme *A Vida Invisível*, dirigido por Karim Aïnouz, é analisado em um escrutínio que coteja, de maneira pendular, livro e filme.

A distopia pode ser encarada como um gênero cinematográfico ou é um subgênero da ficção científica? Ou, mais especificamente, podemos tomar a distopia para abordar questões políticas contemporâneas? O artigo *Carro Rei: em corpo e território* apresenta uma aproximação entre os dois conceitos presentes no subtítulo para pensar o filme *Carro Rei* (dir. Renata Pinheiro, 2022) e seu ponto de partida de gênero *sci-fi* para chegar em sua condição de propositor de reflexões no campo do imaginário e de tensões políticas. Espacialidade e corporeidade são colocadas como vetores de um recorte do cinema brasileiro contemporâneo que ganhou força e

notoriedade e que com o filme objeto de análise encontra tensionamentos propostos pelo autor diante de dicotomias apontadas e questionadas no percurso argumentativo.

Por fim, encerra a sequência de artigos desse dossiê o trabalho *A evolução e impacto da dublagem no Brasil: um estudo de caso de O Iluminado de Stanley Kubrick*, texto que articula a condição de criação artística brasileira do processo de dublagem do famoso filme do diretor estadunidense enquanto um exemplo diante de um contexto mais amplo. Tomar a dublagem como adaptação e criação que, simultaneamente, exige compromisso artístico com o filme de origem é o ponto de base da exposição analítica desenvolvida no texto. Para isso são acionados passos relativos ao sentido histórico evolutivo do trabalho de dublagem no Brasil até chegar ao caso de *O Iluminado*, desde os contatos entre diretor do filme e diretor de dublagem, seleção de elenco de dubladores e trabalhos técnicos, até chegar na repercussão que o trabalho teve.

As intenções da proposição desse dossiê passam, de um lado, pelo crescente interesse de público, de crítica e de estudos acadêmicos pelo cinema e pelo audiovisual de gênero, de outro lado, pelas potencialidades das pesquisas que envolvem processos de criação artísticos e sua consolidação no campo cinematográfico e de outras formas audiovisuais. Desta forma, consideramos de grande valia que esse conjunto de textos aponte para diversas possibilidades de enquadramento desses dois pontos chave para que pensemos mais profundamente e dedicadamente sobre os fazeres audiovisuais brasileiros e seus resultados que trazem nosso país para o debate em imagem e som.

REFERÊNCIAS

ANCINE. Gêneros Cinematográficos dos Filmes Lançados entre 2009 e 2017 em Salas de Exibição. 2018. Disponível em: https://public.tableau.com/views/PainelGnerosCinematogrificosdosFilmesLanadosentre2009e2017emSalasdeExibio_0/DadosGerais?:embed=y&:showVizHome=no&:host_url=https%3A%2F%2Fpublic.tableau.com%2F&:embed_code_version=3&:tabs=null&:toolbar=yes&:animate_transition=yes&:display_static_image=no&:display_spinner=no&:display_overlay=yes&:display_count=yes&:scrolling=no&:publish=yes&:loadOrderID=7. Acesso em: 12 ago. 2024.

BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica / FAP**, v. 12 (jan./jul., 2015). - Curitiba: FAP, 2015.

BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para o estudo do cinema. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 7, n. 2, p. 67-71, 2020.

BESSA, Karla, LUSVARGHI, Luiza & OLIVEIRA, Jusciele. Apresentação do Dossiê Cinema e Feminismos: (Des)construindo gêneros no cinema e no audiovisual. **Revista Zanzalá** | v. 9, n. 1, 2022, p. 7-9.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações. In: CARDOSO, João Batista Freitas; SANTOS, Roberto Elísio dos (org.). **Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo**. São Caetano do Sul: USCS, 2016, p. 121-144.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecilia Almeida. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

VALÉRY, Paul. **Lições de poética**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Editora Âyiné (coleção Das Andere #5), 1ª Edição, 2018.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. A invenção do cangaço sob a égide do Western. **Revista Contemporânea**. V.14, n.03, pp. 293-317, set-dez 2016.

SOBRE O(A) AUTOR(A)

Eduardo Tulio Baggio

Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar. É pós-doutor pelo PPGCOM da UFC e doutor pelo PPGCOS da PUC-SP. É integrante do GP Cineciare e da rede Teoria de Cineastas, conselheiro do MIS-PR e do Conselho Municipal de Cultura de Curitiba. Tem textos publicados em diversos livros e revistas, além de ser um dos organizadores dos livros *Teoria dos Cineastas*, Vol.1, Vol.2 e Vol. 3, *Cineastas do Paraná: Primeiros Tempos e Filmmakers on Film: Global Perspectives*. É também autor do livro *Documentário: Filmes para Salas de Cinema com Janelas* e atua ainda como cineasta documentarista.

Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8887788540106433>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6597-5552>

E-mail: eduardo.baggio@unespar.edu.br

Marcelo Dídimo Souza Vieira

Possui Mestrado (2001) e Doutorado (2007) em Multimeios/Cinema pela Universidade Estadual de Campinas, onde pesquisou *O Cangaço no Cinema Brasileiro*, livro de sua autoria que foi publicado em 2010. Entre 2013 e 2014, realizou Estágio Pós-Doutoral na Columbia University, New York, onde pesquisou as influências e aproximações entre o Western e o Cangaço. Atualmente é Professor Titular do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará.

Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3854747435598002>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1711-5181>

E-mail: mdidimo@ufc.br

Thalita Cruz Bastos

Possui Doutorado em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2016). Mestre em Comunicação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2011). É professora do programa de Pós-Graduação em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM) e do curso de Cinema e Audiovisual. Coordena do Grupo de pesquisa Afetos e Corporiedades no Audiovisual Contemporâneo (DGP-CNPq).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8778222822394147>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0062-7842>

E-mail: thalita.bastos@ulife.com.br

COMO CITAR ESTE ARTIGO

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza; BAGGIO, Eduardo Tulio; BASTOS, Thalita Cruz. Apresentação dossiê "Gêneros cinematográficos e audiovisuais: processos de criação no Brasil". **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. 2 especial, p. e101721, 2026.

RECEBIDO EM: 09/09/2026

ACEITO EM: 09/09/2026

PUBLICADO EM: 10/10/2026



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

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 espetatorialidade e retrospectorialidade. 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 espetatorialidade 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 obsceno” 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.

Invertemos 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 *véus 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 des pudor” (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.

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...”

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.

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

(*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

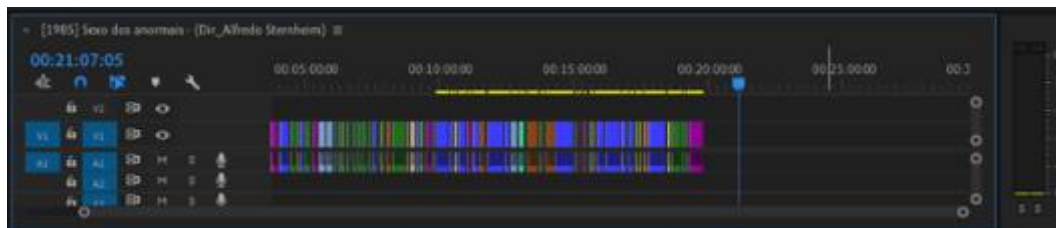


Fonte: *Palácio de Vênus* (Ody Fraga, 1980); *Sexo dos Anormais* (Alfredo Sternheim, 1986).

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)

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).



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 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

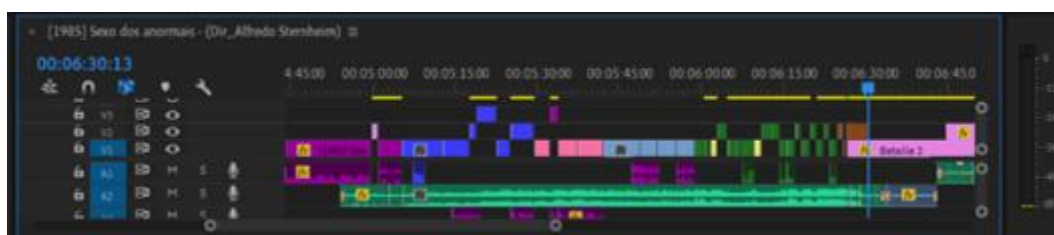
⁷ Foi nessa perspectiva que não foi incluída, no corte final de *Depois da Orgia*, qualquer cena explícita externa (caso das coreografias nos campos onde se passa *Novas Sacanagens*).

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.



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.

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 ninfomaníaca, 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

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*”).

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 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 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.

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 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).

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

CINEBIOGRAFIAS DE “HERÓIS BRASILEIROS”: UM GÊNERO “GLOBAL”

BIOPICS OF “BRAZILIAN HEROES”: A “GLOBAL” GENRE

David Terao

Universidade Estadual de Campinas

Resumo

A cinebiografia (*biopic*) é um dos principais gêneros de Hollywood desde a era de ouro dos estúdios até hoje. Os filmes do gênero têm base na fama e no talento fortuitamente atribuídos a indivíduos extraordinários, cujas trajetórias são fortemente codificadas em convenções narrativas que elogiam suas enormes contribuições para a sociedade ao mesmo tempo em que trazem um sentido conservador que espelha a ideologia norte-americana de inovação sem alterações nas estruturas sociais. No cinema brasileiro, por sua vez, as biopics se consolidaram como uma fórmula de sucesso a partir de co-produções da Globo Filmes, produtora que tem na cinebiografia seu maior gênero ao lado das comédias. Por meio de narrativas de brasileiros heróicos, fortemente marcadas pelo melodrama, as cinebiografias serviram como um meio de conectar os princípios de mercado e o projeto de integração nacional da Rede Globo ao mesmo tempo em que se constituíram como um fator influente para construir a percepção pública sobre a história do Brasil.

Palavras-chave: Cinebiografias; Gêneros cinematográficos; Globo Filmes.

Abstract

The biopic has been one of Hollywood's main genres since the golden age of the studios until today. Films in this genre are based on the fame and talent fortuitously attributed to extraordinary individuals, whose trajectories are strongly codified in narrative conventions that praise their enormous contributions to society while at the same time convey a conservative sense that reflects the North American ideology of innovation without altering social structures. In Brazilian cinema, in turn, biopics have consolidated themselves as a successful formula through co-productions by Globo Filmes, a production company that has biopics as its largest genre alongside comedies. Through narratives of heroic Brazilians, strongly marked by melodrama, biopics served as a means of connecting Rede Globo's market principles and national integration project while also constituting an influential factor in shaping public perception of Brazilian history.

Keywords: Biopics; Film genres; Globo Filmes.

1 INTRODUÇÃO

Observar gêneros cinematográficos no cinema brasileiro é uma tarefa especialmente espinhosa levando em conta que a produção de filmes nesses termos é esparsa, com exceção das diferentes formas de comédia, gênero primordial no Brasil desde o período das chanchadas dos estúdios das décadas de 1930 a 1950 e que até hoje reúne os principais sucessos de bilheteria do país (Schvarzman, 2018, 546-547). Afinal, os gêneros enquanto uma categoria de padronização industrial é formados a partir de ciclos de filmes desenvolvidos pelos estúdios para dar identidade à produção vigente e desenvolver assim novas categorias de classificação para os produtos de sucesso (Altman, 1999, p. 60-62). Um gênero cinematográfico é formado e replicado através de uma dinâmica de padronização e inovação, garantindo a celeridade e a rentabilidade da produção, de modo que novos filmes renovem a fórmula fílmica estabelecida pelo modelo criado através das convenções narrativas (Moine, 2008, p. 63-65). Dado o histórico de desindustrialização do cinema brasileiro e a consequente inconstância de um modelo de produção ao longo das décadas, os referidos ciclos de produção que se pode estudar no Brasil são o já referido das chanchadas e o das pornochanchadas nas décadas de 1970 e 1980, enquanto que estudos sobre gêneros modelados segundo Hollywood, tais como o horror e a ficção científica, se dão através de mapeamentos de produções esparsas ao longo de toda a história de nosso cinema, demonstrando uma desconcentração na produção de filmes segundo tais convenções.

Contudo, o caso das cinebiografias (*biopics*) revela um ciclo muito mais claro a partir dos anos 2000, formando um gênero cinematográfico facilmente identificado tanto pelo público quanto por pesquisadores, uma vez que se tornou frequente entre os lançamentos nacionais ano após ano. Se até então obras como *Tico tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952) e *Estrada da vida* (Nelson Pereira dos Santos, 1979) eram casos isolados nos seus respectivos períodos, a partir da década de 1990 o período da Retomada viu ressurgir, em meio a diversas reconstituições históricas, a reconstituição da vida de personalidades brasileiras em *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *Cruz e Souza - o poeta do desterro* (Sylvio Back, 1998), *Mauá - o imperador e o rei* (Sérgio Rezende,

1999) e *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002). Mas a consolidação da estrutura de produção que tornou a cinebiografia um gênero cinematográfico amplamente reconhecido se deu através da participação direta da Globo Filmes na co-produção ou na promoção do filme através de *cross media*.

A partir de meados dos anos 2000, uma profusão de histórias de brasileiros e brasileiras reais ganha as telas de cinema ao lado das comédias como o gênero mais constante na filmografia brasileira, consolidando ao mesmo tempo um modelo no retrato de celebridades, artistas e políticos como figuras de consenso e moralização do público, apresentando a história e a cultura do Brasil através de narrativas individuais de sucesso que corroboram ideologicamente com valores de meritocracia e superação das dificuldades, recortando a vida dessas personalidades por uma lente doméstica, familiar e fortemente apolítica.

Para compreender como isso se dá, o presente artigo abordará os principais sentidos da cinebiografia no cinema brasileiro enquanto um gênero que modela figuras políticas e artistas célebres enquanto heróis nacionais a partir da intervenção “global” no processo criativo. Primeiramente revisitaremos como as *biopics* se estabeleceram como gênero cinematográfico em Hollywood e quais seus principais elementos narrativos e formais. Depois, compreenderemos o papel da Globo Filmes no cinema brasileiro e como ela molda produções para o cinema segundo o padrão de qualidade já presente em seus produtos televisivos. Por fim, analisaremos alguns momentos de algumas cinebiografias brasileiras para analisar como suas narrativas são construídas especificamente através de características do romance de formação e do melodrama de modo a espelhar certa ideologia liberal que se estabeleceu no cinema brasileiro a partir da Retomada.

2 BIOPICS HOLLYWOODIANAS: BREVE HISTÓRICO DO GÊNERO

“Um filme biográfico é aquele que retrata a vida de uma pessoa histórica, do passado ou do presente¹” (Custen, 1992, p. 5, tradução minha). Partindo desta definição, George F. Custen (1992) observa que a expressão biográfica é encontrada

¹ a biographical film is one that depicts the life of a historical person, past or present

desde os primórdios do cinema nas recriações de eventos reais como *The execution of Mary Queen of Scots* (Alfred Clark, 1895) ou *The Battle of Manila Bay* (J. Stuart Blackton, 1898), nos primeiros registros de vidas célebres como *Molière* (Léonce Perret, 1909) e *Queen Elizabeth* (Louis Mercanton, Henri Desfontaines, 1912) e posteriormente em obras como *Danton* (Dimitri Buchowetski, 1920) e *Napoleão* (Abel Gance, 1927). Contudo, foi na década de 1930 que a Warner Bros criou o primeiro grande ciclo de cinebiografias nos estúdios de Hollywood, denominado por Custen como “o ciclo do homem grandioso²” (Custen, 1992, p. 2, tradução minha). Para Custen, as narrativas destas figuras célebres são pensadas a partir da própria construção de Hollywood para o público, espelhando “a história como a indústria cinematográfica, homens grandiosos como o *star system*³” (ibid, p. 18, tradução minha).

Tendo como tema central “uma noção pública mutável de fama⁴” (ibid, p. 7, tradução minha), a *biopic* constrói, a nível de narrativa, a vida de uma pessoa famosa através de uma série de estratégias específicas. A primeira delas trata-se de localizar o tempo da narração *in medias res*, ou seja, no meio dos acontecimentos da vida adulta, caracterizando uma vida auto-inventada, refletindo o ideal do “self-made man” norte-americano (ibid, p. 150-152). Esta afirmação do indivíduo sobre a comunidade torna o papel da família algo consideravelmente pequeno nas *biopics*, (ibid, p. 152-158) de modo que o contato humano vem da imposição narrativa da amizade e do romance heterossexual, em relações assimétricas em que o protagonista famoso recebe dos seus, mas pouco dá em retorno., uma vez que estas pessoas próximas servem mais como motivadoras ou como representação das reações do público às atitudes da pessoa retratada (ibid, p. 158-165). A fama e o sucesso são justificados através de causalidades atribuídas a algum fator individualizante como uma dádiva divina, uma herança familiar ou o resultado de trabalho duro e uma atmosfera social favorável, com o filme atribuindo uma motivação clara para que o personagem se transforme em alguém de enorme fama. No caso de biografias de figuras ligadas ao entretenimento, a personalidade delas é apresentada como uma dissonância entre as ações da vida real e

² great man cycle

³ history as he film industry, great men as the star system

⁴ a shifting public notion of fame

as apresentações de palco, isolando a dualidade presente em todas as pessoas a uma condição anormal dificilmente assimilada ao cotidiano, o que permite que o espectador comum entre em contato com o talento dos famosos representados como um “duplo” que não pode ser reproduzido fora da esfera do espetáculo (Custen, 1992 p. 165-169). As biografias de figuras do entretenimento em específico apresentam três movimentos principais: uma cena reveladora do talento do artista como um grande golpe do destino, a demonstração da resistência do público à novidade e o desafio de vencê-la pela apresentação da inovação ao longo da narrativa (*ibid*, p. 206-211).

A encenação do filme, por sua vez, é marcada por certos clichês descritivos da vida da pessoa retratada, como a introdução através de títulos de abertura que descrevem o contexto em que a pessoa famosa ganhou notoriedade, de modo que o filme se torna uma reencenação de fatos apresentados com certeza e credibilidade (*ibid*, p. 165-168). Há também o uso tanto dos flashbacks quanto da montagem acelerada de acontecimentos para criar um sentido próprio de tempo na biografia, ora retomando dados históricos anteriores à fama, ora abreviando sequências de fatos que levaram ao sucesso dos personagens (*ibid*, p. 182-186). Por fim, o fundamental para a garantia do sucesso de uma *biopic* é a incorporação da figura histórica pela estrela de cinema, que completa a criação de uma persona histórica em um filme, de modo a mascarar os traços poucos atraentes destes famosos com a imagem celebrada dos atores e atrizes (*ibid*, p. 193).

Todas essas características são amarradas pelos valores comuns de democracia e romance, validando a ideia de entretenimento popular representado pelos filmes em si, ao mesmo tempo que sugere o benefício de ter famosos nas comunidades por indicarem cidadãos comuns o caminho correto para a ciência e para as artes (*ibid*, p. 175-176). Embora os antagonistas da pessoa famosa, representem um poder social hostil, abusivo e reacionário, há pouco aprofundamento em algum tipo de crítica do *status quo*, reforçando o conservadorismo de Hollywood, de modo que é sugerido que os males da sociedade podem ser curados por certa mudança social, mas sem abalar o poder dominante (*ibid*, p. 186-190).

Através desta estrutura base, as *biopics* se tornaram um gênero replicado por Hollywood ao longo de toda sua história, mantendo sempre a função de viver uma

história para o espectador, introduzindo o assunto da biografia no panteão da mitologia cultural, demonstrando o porquê de seu pertencimento a essa esfera, conforme aponta Dennis Bingham (2010, p. 10). Em uma tentativa de sistematização dos estágios de desenvolvimento das *biopics*, Bingham atribui o período clássico e o momento de refinamento do gênero às produções localizadas entre as décadas de 1930 e 1950, tendo um momento de arrefecimento nas décadas de 1960 e 1970, e a partir da década de 1980 um *revival* devido à transição da cinebiografia de um gênero de produtores para um meio de expressão de cineastas autores em filmes como *Touro indomável* (Raging Bull, Martin Scorsese, 1980), *O último imperador* (The last emperor, Bernardo Bertolucci, 1987) e *Malcolm X* (Spike Lee, 1992). Em meio à maturação do gênero ao longo do Século XX, houve fases de paródia e autorreflexividade que se reinventaram em diferentes períodos, e cuja desconstrução foi reincorporada no período neoclássico dos anos 2000 juntamente com os elementos celebratórios e realistas que marcaram a era de ouro das *biopics* (Bingham, p. 17-20). Se, como observa Bingham, inicialmente o termo *biopic* foi utilizado de forma pejorativa, havendo casos em que cineastas se recusavam a chamar seus filmes sobre figuras históricas de *biopics* e outros em que críticos utilizavam o termo com condescendência, se recusando a reconhecê-lo como um gênero cinematográfico com convenções e desenvolvimento histórico próprios, a partir de 2004 passa a haver uma mudança de atitude em relação às *biopics*, que passam a ser promovidas como tal sem meias-palavras, em resposta aos triunfos de bilheteria de *Erin Brockovich - Uma mulher de talento* (Erin Brockovich, Steven Soderbergh, 2000), *Uma mente brilhante* (A brilliant mind, Ron Howard, 2001) e *Prenda-me se for capaz* (Catch me if you can, Steven Spielberg, 2003) (*ibid*, p. 11-14).

Assim, Hollywood tem nas *biopics* um meio profícuo de se auto-validar pela narrativa de personagens históricos, da mesma forma que se apropria das vidas de personagens históricos para moldá-las em narrativas de consenso que geram entretenimento pela através da admiração por percursos notáveis ao mesmo tempo que sugerem que é possível “mudar o mundo” sem alterar radicalmente a ordem das coisas. Salvo exceções em que vidas revolucionárias são retratadas como tal para demonstrar a importância de transformações sociais e culturais para mulheres, pessoas LGBTQIAPN+ e comunidades racializadas, as cinebiografias formam um gênero

conservador, que espelha a fama como o destino de alguns poucos extraordinários que merecem um lugar acima dos demais, embora o drama das narrativas os torne para o público “alguém assim como nós”.

A validação crítica trazida à força pelo prestígio acumulado de tais em premiações ao longo das décadas, com óscares laureando tanto produtores e cineastas quanto atores e atrizes, se refletiu em uma reprodução da cinebiografia como modelo de filme de sucesso no cinema mundial, de modo que o Brasil passou a ter também a partir do ano de 2004 a incorporação das convenções das *biopics* em uma série de filmes de grande sucesso, devido sobretudo à força da Globo Filmes na concepção dos projetos e na promoção das obras nas salas de cinema. É necessário, antes de adentrar as particularidades da cinebiografia brasileira, compreender o contexto de atuação da Globo Filmes no cinema nacional assim como a ideologia que circunda suas produções.

3 CONTEXTO BRASILEIRO DE FORMAÇÃO DO GÊNERO: O “PADRÃO GLOBO” DE QUALIDADE E O NACIONAL-MERCADOLÓGICO

A percepção sobre o ideário artístico e mercadológico que deve pautar o cinema brasileiro, bem como a noção de “nacional” que o acompanha a partir da década de 1990 é resultado direto das políticas implementadas durante o período da chamada “retomada do cinema brasileiro”, contexto que retoma o volume de produção cinematográfica após o fechamento da Embrafilmes e demais mecanismos estatais de fomento por Fernando Collor e no qual surge a Globo Filmes. A partir do governo Fernando Henrique Cardoso na presidência, substitui-se o esvaziamento do papel do estado na cultura trazido por Collor por um equilíbrio entre mercado e Estado, aproveitando a euforia da redemocratização e da recém conquistada estabilidade inflacionária para ressignificar abertura comercial e privatizações em um discurso de reforma institucional, criando uma política estatal de intermediação entre a produção cultural e as empresas privadas, conforme observa Marcelo Ikeda (2022, p. 63-66).

Assim, criava-se um projeto de cinema que, tal como o Estado-nação, deveria ser integrada nos rumos da economia mundial, de modo que “o ‘cinema da retomada’ privilegiava obras que inserissem o cinema brasileiro no mercado internacional, num contexto de trocas transnacionais, ou ainda, como parte de um *world cinema*,

sintetizado na fórmula ‘tema nacional, estética universal’” (Ikeda, 2022, p. 66-67). Nisso, passou-se a pautar no Brasil o fomento a partir de políticas de leis de incentivo indireto, através do investimento de empresas em vez de órgãos estatais, bem como uma nova imagem de qualidade que se distanciasse do estereótipo vulgar associado ao nosso cinema pela Boca do Lixo e à pornochanchada (*ibid*, p. 31-32).

A Rede Globo de Televisão, mesmo antes da fundação da Globo Filmes, já trazia a influência do padrão televisivo sobre o cinema pela agilidade de produção e a importação do *star system* conhecido das telenovelas e seriados, como observa Pedro Butcher (2006, p. 64-66). A partir de 1998, no entanto, o braço da emissora na produção cinematográfica surge como um projeto inicialmente pensado para as funções de coprodutora e distribuidora de longas-metragens nacionais, mas depois voltado unicamente para a produção e coprodução de filmes, em três modalidades distintas: a transformação de minisséries em longas-metragens; o desenvolvimento de veículos cinematográficos para as estrelas da emissora; ou a participação em “filmes de qualidade” com potencial comercial vindos de outros produtores (Butcher, 2006, p. 71). A modalidade de associação com produtores de fora se mostrou aquela de mais sucesso dentro da produtora. Ela funciona não a partir do aporte direto de recursos e sim da disponibilização de um espaço de mídia para o momento do lançamento, um “capital virtual” na forma da chamada *cross media* (citação e promoção nos programas da emissora), bem como de uma parceria de desenvolvimento dos projetos na fase do roteiro, visando aplicar uma visão comercial que alinhe os produtos ao “padrão Globo de qualidade” (*ibid*, p. 75-77).

Tal padrão reflete uma reconfiguração ideológica do conceito de “nacional” que possibilitou a Rede Globo se firmar como o grupo hegemônico de telecomunicação no Brasil a partir da década de 1960. O “nacional” enquanto uma categoria que orientava a prática política da esquerda difundida junto a todo o povo brasileiro se converteu na defesa da ideia de “nacional” como uma categoria de consumo, no qual a televisão teve um papel fundamental. O Estado autoritário militar, com sua política de “integração nacional”, investiu na tecnologia necessária para que a televisão fosse efetivamente desenvolvida, realizando assim uma ponte entre os interesses empresariais dos grandes grupos de comunicação e aqueles do regime (Ortiz, 1995, p. 118).

Com a consolidação de um mercado de bens culturais, também a noção de nacional se transforma. Vimos que a consolidação da televisão no Brasil se associava à ideia de seu desenvolvimento como veículo de integração nacional; vinculava-se desta forma, a proposta de construção da moderna sociedade ao crescimento e à unificação dos mercados locais. A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a ideia de “nação integrada” passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura-mercado-consumo (*ibid*, p. 164-165)

Assim, tal como a Rede Globo de Televisão é o canal de televisão que visa integrar todos os telespectadores do Brasil, a Globo Filmes é a empresa produtora/distribuidora que visa criar filmes amplamente aceitos pelo território brasileiro, espelhando sua hegemonia televisiva consolidada há 60 anos, propondo um cinema “nacional” de valores universais, alinhados a uma democratização que reforçava a ideia de uma identidade comum a todos os brasileiros através de produtos consumidos em rede. Tal garantia de qualidade só pode ser alcançada através do que Ikeda denomina o “equilíbrio conciliatório” prescrito na Retomada entre a discussão de questões sociais relevantes e o alto potencial de público (Ikeda, 2022, p. 88).

Se as produções da Globo Filmes no início dos anos 2000 se basearam na “reciclagem” do material das séries de comédia produzidas pelo canal de televisão, como foi o caso de *O auto da compadecida* (Guel Arraes, 2000), *Os Normais* (José Alvarenga Júnior, 2003) e *Casseta e Planeta - a taça do mundo é nossa* (Lula Buarque, 2003) e depois no desenvolvimento da comédia como o gênero dominante no cinema brasileiro até o auge no ano de 2009, como lembra Sheila Schvarzman (2018, p. 548-551), o que garante a relevância social e artística em seu catálogo são as cinebiografias que a produtora modela como referência de sucesso a partir de 2004. Em 20 anos, de 2004 a 2024⁵, temos 39 lançamentos de filmes do gênero, dos quais apenas 11 não

⁵ Para referência, foi usada a “Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição 1995 a 2024”, disponível em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2024r.pdf>

possuem participação da produtora, sendo 27 lançamentos envolvendo o grupo Globo, conforme discriminado na tabela a seguir⁶:

Cinebiografias lançadas no Brasil entre 2004 e 2024	
Filme, diretor e ano	Participação da Globo Filmes na co-produção ou no lançamento?
Cazuza - O tempo não para (Sandra Werneck, Walter Carvalho, 2004)	Sim
Olga (Jayme Monjardim, 2004)	Sim
2 Filhos De Francisco: A História De Zezé Di Camargo E Luciano (Breno Silveira, 2005)	Sim
Garrincha, Estrela Solitária (Milton Alencar Jr, 2005)	Não
Zuzu Angel (Sérgio Rezende, 2006)	Sim
Noel - Poeta Da Vila (Ricardo Van Steen, 2007)	Sim
Meu Nome Não é Johnny (Mauro Lima, 2008)	Sim
Jean Charles (Henrique Goldman, 2009)	Sim
Chico Xavier (Daniel Filho, 2010)	Sim
Lula, O Filho Do Brasil (Fábio Barreto, 2010)	Sim
VIPs (Toniko Melo, 2011)	Sim
Gonzaga - De Pai Para Filho (Breno Silveira, 2012)	Sim
Heleno (José Henrique Fonseca, 2012)	Sim
Getúlio (João Jardim, 2014)	Sim
Irmã Dulce (Vicente Amorim, 2014)	Sim

⁶ Para filtrar as cinebiografias, considerou-se apenas os filmes centrados no percurso de vidas individuais e na construção de sua carreira e legado nacional, de modo que filmes sobre acontecimentos históricos que trazem à tona personagens reais, mas não sejam uma narrativa em torno de sua trajetória de vida, como *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2006), *Xingu* (Cao Hamburger, 2012) ou *Angela* (Hugo Prata, 2023) não foram considerados.

Cinebiografias lançadas no Brasil entre 2004 e 2024	
Não Pare na Pista - A Melhor História de Paulo Coelho (Daniel Augusto, 2014)	Sim
Tim Maia (Mauro Lima, 2014)	Sim
Chatô - O Rei do Brasil (Guilherme Fontes, 2015)	Não
Mais Forte Que o Mundo: A História de José Aldo (Afonso Poyart, 2016)	Sim
Elis (Hugo Prata, 2016)	Sim
Nise - O Coração da Loucura (Roberto Berliner, 2016)	Não
Bingo - O Rei Das Manhãs (Daniel Rezende, 2017)	Sim
João, o Maestro (Mauro Lima, 2017)	Sim
Joaquim (Marcelo Gomes, 2017)	Não
Legalize Já - Amizade Nunca Morre (Johnny Araújo, Gustavo Bonafé, 2018)	Não
O Paciente, O Caso Tancredo Neves (Sérgio Rezende, 2018)	Sim
Hebe - A Estrela Do Brasil (Maurício Farias, 2019)	Sim
Minha Fama de Mau (Lui Farias, 2019)	Sim
Simonal (Leonardo Domingues, 2019)	Sim
Marighella (Wagner Moura, 2021)	Sim
Pixinguinha, Um Homem Carinhoso (Denise Nunes Saraceni, 2021)	Sim
Elke - Tudo ou Nada (Dida Andrade, Andradina Azevedo, 2022)	Não
Porfírio Do Amaral - A Verdade Sobre O Samba (Caio Rubens, 2022)	Não

Cinebiografias lançadas no Brasil entre 2004 e 2024	
Mamonas Assassinas (Edson Spinello, 2023)	Não
Meu Nome é Gal (Dandara Ferreira, Lô Politi, 2023)	Sim
Mussum, o filmis (Sílvio de Miranda Guindane, 2023)	Sim
Nosso Sonho (Eduardo Leonel Albergaria, 2023)	Sim
Meu Sangue Ferve Por Você (Paulo Machline, 2024)	Não
Sílvio (Marcelo Antunez, 2024)	Não

O sentido que a Globo Filmes impõe a esses filmes é a ressignificação de trajetórias de ascensão social e política pela neutralização do aprofundamento narrativo nas questões estruturais que envolvem as dificuldades socioeconômicas vivenciada pelos personagens, bem como de sua ideologia quando associada à esquerda radical, como veremos mais detalhadamente a seguir. Tal como na *biopic* hollywoodiana, as vidas célebres de brasileiros servem como objeto de consenso ao atenuar nelas quaisquer contradições à lógica de mercado em que apenas poucos excepcionais podem (e “merecem”) um lugar ao sol em uma sociedade desigual. Tal excepcionalidade exemplar de indivíduos que guiam o país à excelência por seu dom “natural” de vencer os problemas sociais e se destacar na multidão é especialmente motivado pelo alinhamento ao ideal de redemocratização pela abertura econômica que pauta a política brasileira a partir dos anos 1990 e tem nestes “nobres brasileiros” um emblema de sua ideologia. Para compreender esta relação, é preciso ler a cinebiografia como um gênero que narra mais do que a vida de brasileiros famosos: trata-se de um catálogo de histórias de heróis brasileiros, no sentido mais romântico e despolitizado que o termo carrega.

3 HISTÓRIAS DE HERÓIS BRASILEIROS

Custen comenta que as *biopics* tiveram uma enorme importância para a construção de uma “história pública” para o público norte-americano, uma vez que a fonte histórica a respeito do passado dos Estados Unidos para boa parte do país foi formada pelas narrativas de mídia massiva como o cinema (Custen, 1992, p. 12). Da mesma forma, buscou-se, a partir das cinebiografias brasileiras, construir em torno de certas vidas célebres a imagem do artista ou figura política como herói nacional. Afinal, como observa José Murilo de Carvalho (1998) ao analisar a construção mítica de Tiradentes como grande herói da causa republicana:

Heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva. São, por isso, instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos. Não há regime que não promova o culto de seus heróis e não possua seu panteão cívico. (...) Herói que se preze tem de ter, de algum modo, a cara da nação (Carvalho, 1998, p. 55).

A diferenciação entre a *biopic* hollywoodiana e aquela construída pela Globo Filmes é que enquanto o gênero norte-americano aborda a “fama”, o brasileiro aborda um heroísmo diante de cenários políticos repressores em diferentes períodos históricos, notadamente a ditadura militar, e da desigualdade social no Brasil, destacando nos indivíduos representados um caráter virtuoso por sua capacidade de se sobressair (e de sofrer imensamente no processo) às dificuldades, como numa reprodução da máxima “brasileiro não desiste nunca” em emblemas de figuras históricas. Este heroísmo é marcado pela exibição de uma enorme eloquência capaz de inspirar as massas, pelo grande talento artístico, pelo apreço pelos ideais políticos, mas sobretudo pela articulação do *pathos* pelo discurso fílmico, sobretudo na relação dos personagens com seus familiares, de modo que, ao contrário da *biopic* hollywoodiana, a centralidade da relação familiar é fundamental para as narrativas das cinebiografias brasileiras.

Narrativamente, a trajetória destes heróis brasileiros é marcada pela apropriação tanto de elementos do melodrama quanto do romance de formação, modos narrativos apresentados isoladamente nos dois primeiros lançamentos de cinebiografias com participação da Globo Filmes, ambos de 2004: *Olga* (Jayme Monjardim) e *Cazuza, o tempo não para* (Sandra Werneck, Walter Carvalho).

No melodrama, a forte polarização moral entre bem e mal surge acompanhada de uma investigação sobre as ideias ou pressupostos morais que, em conflito, geral sofrimento entre as pessoas (Zarzosa, 2010, p. 245-247), em uma dramatização que se vale de estratégias narrativas que têm como ponto comum a ideia de “excesso”, ou seja, aquilo que gera a mobilização de reações sensoriais e sentimentais da plateia (Baltar, 2012, p.129). Para Mariana Baltar (2019), as três estratégias narrativas que mobilizam o “excesso” no melodrama são a obviedade - o olhar claro sob a superfície das relações apresentadas na trama, à semelhança de um olhar público para um ambiente privado - (Baltar, 2019, p. 124), a simbolização exacerbada, a elevação de um elemento visual como um símbolo que gera reconhecimento moral (*ibid*, 2019, p. 133) e a antecipação, ou seja, a suspensão do tempo narrativo que faz com que o espectador saiba de antemão que algum grande evento dramático vai acontecer, de modo que quando ele ocorre diante do personagem, gera-se uma sensação de ter chegado “tarde demais”, ativando um *pathos* que gera enorme comoção no público (*ibid*, 2019, p. 126-127).

A partir de *Olga*, vemos como o heroísmo se concentra na figura de uma figura de vítima conforme convencionada pelo melodrama através dos séculos. Inicialmente apresentando Olga Benário (Camila Morgado) como a dissidente comunista de uma família judia alemã burguesa, o filme logo muda o tom da representação de sua protagonista a partir de seu encontro com Luís Carlos Prestes (Caco Ciocler), que se torna seu companheiro romântico e de luta contra o Estado Novo. Olga, mais que militante, é uma mulher que personifica a devoção romântica a um homem e que, embora seja ligada à luta armada, é enquadrada como figura de inocência enquanto mãe separada de sua filha no campo de concentração nazista para o qual Getúlio Vargas (Osmar Prado), aqui figura de trejeitos vilanescos, a envia como “um presente para Hitler”. Nesse sentido, é possível inscrever *Olga* no chamado “filme melodramático de Holocausto”, uma vez que se vale de certo exibicionismo do sofrimento do corpo torturado de mulheres vítimas da barbárie nazista (Kerner, 2011, p. 130). A imagem de Benário careca andando sob a neve para enfrentar seu trágico destino nas câmaras de gás a enquadra como mártir da luta contra a repressão no Brasil, embora anacronicamente essa repressão seja aquela vivida entre 1937 e 1945 sob Vargas, ao

mesmo tempo em que alinha o filme a uma tendência mundial de filmes com a temática do martírio dos judeus no nazismo como *A lista de Schindler* (The Schindler's list, Steven Spielberg, 1993) e *O pianista* (The Pianist, Roman Polanski, 2002).

As características do romance de formação, que teve dentre suas principais obras “Os sofrimentos do Jovem Werther” de Goethe e “David Copperfield” de Dickens, por sua vez, vem à tona a partir da evolução de um protagonista que impõe sua personalidade individual, marcada por um comportamento heróico que desafia as convenções de seu tempo, levando o mundo a evoluir junto com ele:

Em um plano teleológico, tal protagonista aprenderia, por fases bem definidas, a conviver com os segredos e problemas da existência intraindividual e interindividual, tornando-se apta a realizar suas experiências integrativas e produtivas, de acordo com o que seria uma inabalável integridade de espírito e de caráter conseguida no término da formação (Santana, 2003, p. 36)

Em *Cazuza*, é narrado como a vida do jovem Agenor (Daniel de Oliveira), em meio a episódios despreocupados de curtição, faz parte da construção do fenômeno musical do Barão Vermelho e depois se torna ela mesmo objeto de fama estrondosa no Brasil inteiro. Menos preocupado com a relação do artista com seus pais João (Reginaldo Faria) e Lucinha Araújo (Marieta Severo), cuja presença no filme serve mais para aterrar o gênio boêmio na vida real, o filme explora principalmente a personalidade inflamada de Cazuza, em festas de sexo, shows de rock ou declamações de poesia que chegam a incomodar um casal de burgueses num restaurante chique, de modo a estabelecer a imagem do artista como aquela de alguém inconformado com seu próprio lugar de origem, embora este seja aquele da elite carioca. Mesmo em seus momentos finais, quando padece da AIDS, o melodrama é contido, de modo que o sofrimento de Cazuza é atenuado pela sua verve teimosa e seu enorme desejo de seguir gravando mesmo fortemente debilitado, mostrando até o fim sua vida como um exemplo de juventude criativa e indomável.

Pode-se, através dessas duas cinebiografias lançadas no mesmo ano, perceber a diferença de dois tipos de heróis narrados dentro deste gênero: há por um lado um heroísmo determinado pela virtude melodramática que se dá em oposição a um mundo

repleto de vilania que castiga o protagonismo com inúmeras provações e até mesmo com a morte, mas também há um heroísmo marcado pela criatividade e pela impetuosidade de jovens que desafiam as convenções sociais de seu tempo. Respectivamente, tais heroísmos correspondem com maior frequência respectivamente à narrativas de mulheres e homens, conforme demonstrado nas vidas de Olga Benário e Cazuya, uma vez que a construção das *biopics* se deu pelo essencialismo das experiências de gênero:

Filmes sobre homens passaram de celebratórios para retratos “com todos os defeitos”, depois para investigativos, depois para pós-modernos e paródicos. Biografias de mulheres, por outro lado, são sobrecarregadas por mitos de sofrimento, vitimização e fracasso perpetuados por uma cultura cujos filmes revelam um medo agudo de mulheres no domínio público. Biografias femininas podem ser tornadas empoderadoras apenas por uma aplicação consciente e deliberada de um ponto de vista feminista⁷ (Bingham, 2010, p. 10, tradução minha)

Apesar dessa fixidez inicial dos heroísmos distintos que cabem a homens e mulheres, pode-se dizer que a cinebiografia é um gênero melodramático. Para além de *Cazuya*, que pode ser visto como uma exceção ao caráter melodramático do gênero, as cinebiografias que isolam características do herói do romance de formação sem uma presença forte do modo melodramático são aquelas que se voltam para anti-heróis brasileiros, no caso das cinebiografias de criminosos *Meu nome não é Johnny* (Mauro Lima, 2008) e *Vips* (Toniko Melo, 2011), que tratam respectivamente de João Guilherme Estrella, jovem de classe média alta que ganha projeção no tráfico de drogas no Rio de Janeiro e Marcelo Nascimento da Rocha, estelionatário que teve fama por se passar pelo filho do dono da rede de aviação Gol. Para nos aprofundarmos nas dinâmicas melodramáticas com que as cinebiografias brasileiras heroizam famosos, observemos as cenas de alguns filmes.

Em *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), a protagonista-título, estilista da alta sociedade, adere à militância contra a repressão da Ditadura Militar após a busca por seu filho desaparecido, um militante de esquerda, revelar que ele foi assassinado pelo

⁷ Films about men have gone from celebratory to warts-and-all to investigatory to postmodern and parodic. Biopics of women, on the other hand, are weighted down by myths of suffering, victimization, and failure perpetuated by a culture whose films reveal an acute fear of women in the public realm. Female biopics can be made empowering only by a conscious and deliberate application of a feminist point of view (Bingham, 2010, p. 10)

regime e enterrado em vala comum. O ultraje maior se dá no julgamento de seu filho morto em um tribunal militar. Após obter finalmente o veredito de inocente para seu filho Stuart, Zuzu (Patrícia Pillar) vai com sua amiga Elke Maravilha (Luana Piovani) assistir um show numa casa noturna. A atmosfera de espetáculo de cabaré tão comum no melodrama cinematográfico dos filmes de Rainer Werner Fassbinder aos de Pedro Almodóvar dá lugar a uma apresentação da própria Elke Maravilha, que entoia a canção alemã *In den Kasernen*, celebradamente interpretada por Marlene Dietrich no período da Segunda Guerra, cujo texto relata em tom melancólico o cotidiano de soldados que abandonam “mulheres bonitas” para partirem em combate e matarem “irmãos de pessoas”. A canção ganha outro significado dentro do contexto de repressão do regime militar e é ressignificada na cena seguinte, trazida em uma versão instrumental como a trilha de um desfile de moda apresenta que uma nova coleção da marca Zuzu Angel com estampas de soldados, canhões e pássaros engaiolados diante de uma alta sociedade emudecida. Após todas as modelos atravessarem a passarela, Zuzu surge em um vestido e véu pretos, que remetem à iconografia católica das Virgem Maria, trazendo em mãos o retrato de Stuart, cuja cópia é distribuída ao público como a imagem de um “santinho” de missa. Assim, a moda de alta costura ganha contornos de protesto e a imagem da mãe do militante socialista de esquerda é santificada pelo luto, invadindo irreversivelmente o imaginário do público (Figuras 1-4).

Figuras 1-4: o protesto pela moda e a santificação da mãe em luto



Fonte: Zuzu Angel

2 Filhos de Francisco: a história de Zezé di Camargo & Luciano (Breno Silveira, 2005), traz uma melodramatização da vida de Zezé di Camargo e Luciano pelo *melos* no qual baseia sua encenação: a canção-motivo “No dia em que saí de casa”:

Com diferentes arranjos e momentos, a música tem quatro execuções. Embora o título mencione o nome do pai, a canção mais tocada frisa o amor da prole pela mãe. O espírito dominante do tempo, porém, tende a resumir Helena a atividades domésticas e Francisco às externas, o que no caso reflete o apoio in loco aos filhos (Afonso Guimarães, 2023, p. 58)

Assim, a estrutura comum de um “melodrama maternal” é reconfigurada na roupagem de um “melodrama paternal”, uma vez que o eixo narrativo do filme, bem como sua figura heróica referem-se ao pai Francisco (Ângelo Antônio) que com muita determinação e crença no talento de seus filhos Mirosmar (Dáblcio Moreira) e Emival (Marcos Henrique) impulsiona os garotos a explorarem seu dom natural em direção não só ao sucesso, mas à ascensão social, tão improvável para a enorme parcela dos brasileiros, sobretudo no espaço entre as décadas de 1960 e 1980, período em que o filme é ambientado. A esse heroísmo paterno e à pureza das crianças, opõe-se a vilania que Leandro Afonso Guimarães (2023) observa em diferentes instâncias: inicialmente na própria Ditadura Militar, associada à “tirania” das forças armadas na canção que eles cantam na rádio sem aviso; depois na figura de Miranda (José Dumont), o empresário explorador das crianças, cuja falta de cuidado leva à morte de Emival, posteriormente

substituído por Wilsinho (Thiago Mendonça), que adota o nome artístico de Luciano; e por fim o produtor musical não identificado, que veste a “máscara do mal” e impõe o último obstáculo a ser superado pela dupla: ter uma canção de sucesso na rádio, condição imposta para que seu disco seja lançado (Afonso Guimarães, 2023, p. 57-61).

A letra da canção que dá a moldura melodramática ao filme é traduzida dramaticamente em duas cenas de alto impacto emocional. A primeira delas é o momento em que a mãe “deixada chorando a abençoar” os filhos que saíram de casa para o mundo recebe Mirosmar sendo trazido no banco do carona por Francisco e Emival morto num caixão dentro do porta-malas do carro, um reencontro trágico traduzido por um plano choroso que fixa o abraço da família em um plano-*tableau* diante do luto que encerrou suas esperanças por um bom tempo. O outro momento é o encerramento do filme, em que, após cartelas anunciarem que o esforço de Francisco juntamente com seus colegas de trabalho resultou no primeiro sucesso da dupla com a canção “É o amor”, vemos a representação ficcional terminar, dando lugar ao palco de um show de Zezé di Camargo e Luciano, os dois às lágrimas junto aos seus pais e ao público que canta cada palavra de “No dia em que saí de casa”, num final feliz que encerra o ciclo de provações vividos pela família (Figuras 5-6).

Figuras 5-6: os abraços da família Camargo ficcional e real, do luto familiar ao final feliz em



Fonte: *Dois filhos de Francisco*

Em *Lula, o filho do Brasil* (Fábio Barreto, 2010), buscando cristalizar ainda mais no imaginário popular a imagem do líder progressista como batalhador contra a miséria que acometeu sua própria família e contra a repressão da Ditadura Militar na sua

atuação como líder sindical, o filme recorre constantemente à imagem de Dona Zilu (Glória Pires), mãe de Lula, a quem o presidente dedicou a posse de seu primeiro mandato em 2003. Em todos os grandes momentos da biografia do estadista, a sua mãe batalhadora, emblema da força da mulher e das camadas mais pobres da população em superar as adversidades que o tecido social lhe impõe, de modo que o filme recorre, tal como os outros, à figura materna como aquela que melhor representa a virtude moral diante da maldade do mundo.

É o caso do momento em que Lula (Rui Ricardo Dias), recém-eleito presidente do sindicato de metalúrgicos do ABC, discursa para seus companheiros em uma fala que aponta para a total despolitização de sua figura no filme: após dizer que “o trabalhador não é de esquerda nem de direita”, ele diz que “ninguém aqui tá contra patrão, afinal são eles que pagam nosso salário”. O esvaziamento político do momento mais combativo de sua trajetória serve para dar centralidade ao elemento que estrutura verdadeiramente a narrativa melodramática: a presença de sua mãe, que, após Lula ser cumprimentado por seus colegas, o aconselha a ir com calma e recebe um beijo na testa do filho.

Figura 7: Dona Zilu ganha destaque entre os sindicalistas do ABC



Fonte: *Lula, o filho do Brasil*

Como desdobramentos do gênero no Brasil, houve outras replicações do melodrama sob o viés masculino em *Gonzaga de pai para filho* (Breno Silveira, 2012) e *Bingo - o rei das manhãs* (Daniel Rezende, 2017), trabalhando outros embates de ideias que geram sofrimento entre homens e suas famílias, seja no âmbito da política como no embate frontal das posições pró e contra a ditadura de Luis Gonzaga e Gonzaguinha,

seja na luta do palhaço televisivo contra o vício em drogas, do qual é resgatado pela religião evangélica. Também houve uma repaginação nas biografias de mulheres de modo a não se valer apenas de seu sofrimento como mães ou esposas, mas apresentando sua trajetória sobretudo como a de figuras empoderadas e dotadas de agência como nas biografias de Elis Regina, Gal Costa e Hebe Camargo. A partir de 2019, histórias de grandes artistas negros começam a aparecer com mais frequência em *Simonal* (Leonardo Domingues, 2019), *Pixinguinha, Um Homem Carinhoso* (Denise Nunes Saraceni, 2021), *Porfírio Do Amaral - A Verdade Sobre O Samba* (Caio Rubens, 2022), *Mussum, o filmis* (Sílvio de Miranda Guindane, 2023) e *Nosso Sonho* (Eduardo Leonel Albergaria, 2023). Por fim, embora seja praticamente exceção, abre-se na cinebiografia de figuras políticas do Século XIX uma possibilidade de desconstrução em *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017), que reconsidera o mito em torno de Tiradentes.

Apesar de todas essas variações, o que se convencionou nas cinebiografias brasileiras foi o mesmo sentido de heroísmo e nobreza: honrar a imagem da família e sempre espelhar nas figuras de pais, mães, filhos e filhas, irmãos e irmãs os valores de virtude que se deseja demonstrar através da espetacularização das vidas célebres de nosso país. No país em que se reúne a família para assistir televisão, a Globo reúne nós, brasileiros comuns, aos extraordinários, de modo que possamos nos sentir pertencentes a uma grande família, que esteja devidamente integrada nacionalmente e perfeitamente alinhada aos valores vigentes.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As cinebiografias canonizam políticos, militantes e artistas com um objetivo civilizacional: tal como uma estátua no centro de uma praça, um filme sobre um herói brasileiro serve de marco para todos que passam por ele para atestar uma grandeza atemporal e acima de qualquer contestação. Pela cristalização de trajetórias individuais, reforça-se o ideal de meritocracia que estrutura o esforço da esfera privada diante do suporte dado pelo estado, concretizando um projeto de cinema gestado desde os anos 90 no imaginário do PAÍS.

Tal como nas cinebiografias hollywoodianas, com a devida diferenciação já apresentada sobre o grande tema do gênero nos EUA e no Brasil (lá a fama, aqui o heroísmo), há a replicação da mesma visão de mundo: algumas pessoas são tão extraordinárias que podem fazer com que o mundo nunca mais seja o mesmo. Contudo, a ordem social não pode ser perturbada, já que é natural e imutável, restando ao espectador sair da sala de cinema ao mesmo tempo inspirado e conformado.

Assim, dentro dessas narrativas de consenso, balizadas pela linguagem hegemônica das telecomunicações e validadas pelo espetáculo cinematográfico, cumpre-se na cinebiografia a prática de um cinema “equilibrado” e “de qualidade” que espelha a excelência de seu próprio meio de produção, a Globo, criando meios de grande sensibilização de público, ao mesmo tempo que garante com que seus agentes sejam protagonistas na construção de uma história pública do Brasil.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

AFONSO GUIMARÃES, Leandro. "Los dos hijos de Francisco" (Breno Silveira, 2005): a maioria de um clássico melodrama latino-americano: . **Imagofagia**, [S. l.], n. 27, p. 52–69, 2023. Disponível em:

<<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/869>> 7 abr. 2025.

ALTMAN, Rick. **Film/genre**. British Film Institute, 1999

BALTAR, Mariana. “**Tessituras do excesso**: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão”. Significação: revista de cultura audiovisual, v. 39, n. 38, julho-diciembre, 2012, p.124-146. Disponível em <https://revistas.usp.br/significacao/pt_BR/article/view/71141>. Acessado em 7 abr. 2025

BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa**: o melodramático no documentário. Niterói, RJ: EDUFF - Editora da Universidade Federal Fluminense, 2019.

BINGHAM, Dennis. **Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre**. Piscataway, NJ: Rutgers University Press, 2010.

BUTCHER, Pedro. A dona da história: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro. 2006. **Dissertação** (Mestrado em Comunicação), Escola de

Comunicação, UFRJ, 2006. Disponível em: <

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=36633>. Acesso em: 7 abr. 2025.

CUSTEN, George F. **Bio/Pics: How Hollywood Constructed History**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1992.

IKEDA, Marcelo. **Revisão crítica do cinema da retomada**. Porto Alegre: Sulina, 2022

KERNER, Aaron. **Films and the Holocaust: new perspectives on dramas, documentaries and experimental films**. New York, NY: Continuum, 2011.

MOINE, Raphaëlle. **Cinema Genre**. Blackwell Publishing, 2008.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1995

SANTANA, J. A. Romance de formação e o caso do Künstlerroman. *Signótica*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 35–51, 2008. DOI: 10.5216/sig.v15i1.3764. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/3764>. Acesso em: 7 abr. 2025.

SCHVARZMAN, Sheila. Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000-2016) *In* RAMOS, Fernão; SHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições SESC SP, 2018. 2 v, p. 514-565

ZARZOSA, Agustin. “Melodrama and the Modes of the World”. **Discourse**, Spring 2010, Vol. 32, No. 2. Disponível em> <https://muse.jhu.edu/article/426892/summary>. Acesso em: 3 dez. 2024.

Filmografia

OLGA. Direção: Jayme Monjardim. Intérpretes: Caco Ciocler, Camila Morgado, José Dumont, Fernanda Montenegro et al. Nexus Cinema, Globo Filmes, Europa, Lumière, 2004. 1 vídeo (141 min.) Acesso pelo serviço de streaming GloboPlay.

CAZUZA - O tempo não para. Direção: Sandra Werneck e Walter Carvalho. Intérpretes: Daniel de Oliveira, Reginaldo Faria, Marieta Severo, Emílio de Melo et al. Globo Filmes, Lereby Produções, Cineluz Produções, Columbia Tristar, 2004. 1 vídeo (98 min.) Acesso pelo serviço de streaming Amazon Prime Video.

2 FILHOS DE FRANCISCO - A história de Zezé di Camargo & Luciano. Direção: Breno Silveira. Intérpretes: Ângelo Antônio, Dira Paes, Marcio Kieling, Thiago Mendonça et al. Globo Filmes, Conspiração Filmes, ZCL Produções Artísticas, Columbia Tristar, 2005. 1 vídeo (110 min.) Acesso pelo serviço de streaming Amazon Prime Video.

ZUZU ANGEL. Direção: Sérgio Rezende. Intérpretes: Patrícia Pillar, Daniel de Oliveira, Luana Piovani, Alexandre Borges, Leandra Leal et al. Warner Bros. Pictures, Globo Filmes, Toscana Audiovisual., 2006. 1 vídeo (110 min.) Acesso pelo serviço de streaming Amazon Prime Video.

LULA - O filho do Brasil. Direção: Fábio Barreto. Intérpretes: Rui Ricardo Diaz, Glória Pires, Cléo Pires, Juliana Baroni et al. Globo Filmes, LC Barreto e Filmes do Equador, Intervídeo Digital, 2010. 1 vídeo (120 min.) Acesso pelo serviço de streaming GloboPlay.

SOBRE O(A) AUTOR(A)

David Terao

É doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), tendo desenvolvido, com bolsa FAPESP, pesquisa sobre a articulação entre lutas por reconhecimento e melodrama no cinema contemporâneo brasileiro. É mestre na mesma instituição com pesquisa sobre o melodrama no cinema de Christian Petzold e graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará. Realizou os curtas metragens “Passos Tortos” (2014) e “Casa do Barão” (2015). Foi curador de mostras de audiovisual como a Mostra de Cinema de Gostoso e a Mostra Universitária de Curtas da UFC. Possui diversos textos e artigos publicados em periódicos e livros, dentre eles “Campinas, 100 anos de cinema”.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2270735724739011>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1636-1658>

E-mail: davidterao@gmail.com

COMO CITAR ESTE ARTIGO

TERAO, David. Cinebiografias de “heróis brasileiros”: Um gênero "global". **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. 2 especial, p. e95433, 2026

RECEBIDO EM: 08/04/2025

ACEITO EM: 08/04/2025

PUBLICADO EM: 01/09/2026



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

YES, NÓS TEMOS JUSTICEIROS: EU MATEI LÚCIO FLÁVIO (1979) E O VIGILANTISMO NO CINEMA POLICIAL BRASILEIRO

YES, WE HAVE VIGILANTES: EU MATEI LÚCIO FLÁVIO (1979) AND THE VIGILANTISM IN BRAZILIAN CRIME FILM

Bernardo Demaria Ignácio Brum
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: O artigo investiga a representação do vigilantismo no cinema policial brasileiro, tendo como objeto de estudo o filme *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), dirigido por Antônio Calmon. A pesquisa contextualiza a obra no cenário da ditadura militar, analisando sua relação com a ascensão dos Esquadrões da Morte e a retórica da justiça com as próprias mãos, por meio de conceitos como necropolítica e soberania. Além disso, examina como a influência do cinema policial internacional chega ao Brasil como uma tendência importada e se reconfigura de acordo com a realidade nacional. Através de uma análise narrativa, busca-se compreender como o gênero policial é percebido no país, de que forma sua adaptação refletiu o contexto sociopolítico da época e como o filme de Calmon constrói o arquétipo do policial justiceiro, reforçando discursos de violência e controle social. Em última instância, o estudo pretende responder por que *Eu Matei Lúcio Flávio* se tornou um marco na consolidação do imaginário do vigilante no cinema nacional, influenciando debates sobre segurança pública e cultura popular até os dias atuais.

Palavras-chave: filmes de ação; cinema policial; esquadrão da morte; vigilantismo

Abstract: The article investigates the representation of vigilantism in Brazilian crime cinema, focusing on the film *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), directed by Antônio Calmon. The research contextualizes the film within the military dictatorship era, analyzing its connection to the rise of Death Squads and the rhetoric of vigilante justice through concepts such as necropolitics and sovereignty. Furthermore, it examines how the influence of international crime films reached Brazil as an imported trend and was reconfigured to fit the national reality. Through an narrative analysis, the study seeks to understand how the crime genre is perceived in Brazil, how its adaptation reflected the sociopolitical context of the time, and how Calmon's film constructs the archetype of the vigilante cop, reinforcing discourses of violence and social control. Ultimately, the study aims to answer why *Eu Matei Lúcio Flávio* became a landmark in shaping the vigilante figure in Brazilian cinema, influencing public security debates and popular culture to this day.

Keywords: action movie; crime film; death squad; vigilantism

1 INTRODUÇÃO

Um elemento marcante da sociedade brasileira na década de 1970, sobretudo em sua percepção midiática, é a eclosão da violência em diversas frentes. No âmbito institucional, a assinatura do Ato Institucional Número 5 (AI-5), em 1968, deu início ao período mais repressivo da ditadura militar brasileira, durante o governo do General Emílio Garrastazu Médici (1968-1974), conhecido como os "Anos de Chumbo". Sob o pretexto de combater grupos radicais de esquerda, o AI-5 serviu de base para uma série de decisões autoritárias, como o fechamento do Congresso, a cassação de parlamentares, a suspensão de direitos e a intensificação das prisões políticas.

Paralelamente, desde a década de 1960, houve uma ampla cobertura midiática sobre criminosos notórios, como Manoel Moreira, o "Cara de Cavalo", José Miranda Rosa, o "Mineirinho", e Lúcio Flávio Vilar Lírio. Em resposta à atuação desses assaltantes e suas gangues, surgiram as organizações paramilitares conhecidas como Esquadrões da Morte, sendo a mais famosa a Scuderie Detetive Le Cocq, criada para vingar a morte do detetive carioca Milton Le Cocq d'Oliveira em um confronto com Cara de Cavalo.

Apesar de operarem à margem da lei, esses grupos gozavam do apoio de setores da sociedade sob a retórica de "limpar a cidade", expressa em cartazes deixados ao lado das vítimas. Como todo fenômeno cultural, os Esquadrões da Morte despertaram o interesse da indústria cinematográfica, sendo esse o recorte de análise do presente estudo. A proximidade da temática com os filmes policiais e de ação nos leva a investigar *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979, dir. Antônio Calmon) como uma obra que dialoga tanto com a tradição do cinema policial quanto com a nascente indústria dos filmes de ação, que se tornaria uma das principais referências do cinema comercial brasileiro.

O filme, realizado em resposta a *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977, dir. Hector Babenco), reflete a polarização entre a abordagem garantista e a punitivista do crime, evocando a iconografia popular dos policiais dos filmes internacionais. Além disso, retrata o apelo da figura de Jece Valadão como Mariel Mariscot, um policial da vida real e um dos "Homens de Ouro" da Scuderie Le Cocq. Pretende-se, assim, realizar uma análise estética e narrativa do filme, investigando como as tradições

cinematográficas internacionais foram relidas no Brasil. Parte-se da hipótese de que os elementos que compõem uma obra podem adquirir novos significados conforme o contexto, neste caso, surgindo como uma resposta ao anseio social por repressão à violência cotidiana.

O percurso metodológico adotado neste estudo se desenvolve em três etapas. Primeiro, busca-se compreender o discurso do vigilantismo como resposta à violência urbana e sua influência na percepção social da criminalidade. Em seguida, define-se o conceito de *thriller* de ação policial, analisando sua estrutura formal e sua capacidade de adaptação a diferentes contextos, além de levantar um corpus de outras produções cinematográficas que dialogam com o tema, observando pontos de convergência e divergência com o objeto principal deste artigo. Por fim, realiza-se uma análise da obra *Eu Matei Lúcio Flávio*, considerando o conceito de performance na construção do anti-herói protagonista, bem como a representação da violência no filme. Espera-se, assim, compreender de que forma o cinema reflete os debates e anseios do contexto sociopolítico brasileiro.

2 A RETÓRICA DA JUSTIÇA COM AS PRÓPRIAS MÃOS

O Esquadrão da Morte era, indubitavelmente, um fenômeno midiático. Antonio (2018) observa que o jornal de grande circulação *Última Hora* publicou 121 edições entre 1968 e 1969 abordando o grupo sob diferentes perspectivas, incluindo entrevistas tanto com seus críticos (como psicanalistas e promotores) quanto com apoiadores (como leigos e policiais). A maioria dessas matérias foi publicada após o AI-5. Um levantamento dessa ampla cobertura revela uma mudança no discurso do jornal: embora em fevereiro de 1969 o grupo tenha sido referido como uma “organização maldita”, em setembro de 1968 o periódico já havia publicado o quadro “Breve história do incrível EM”, no qual o Esquadrão da Morte era exaltado, com destaque para suas rotinas, treinamentos, atuação profissional e até mesmo a nomeação de alguns membros (Antonio, 2018, p. 186).

Outro indício de sua popularidade, como aponta Rocha (2021), foi a participação de Jece Valadão no programa *Os Trapalhões* (1974-1995), onde o ator apareceu caracterizado como um policial carioca inspirado no biografado Mariel Mariscott,

personagem que interpretou em *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979, dir. Antônio Calmon). No episódio, o cartaz do filme é exibido ao fundo, evidenciando como o ideário do vigilantismo estava presente na cultura popular da época. A divulgação dessa temática, seja como propaganda ou mera referência bem-humorada do cotidiano, era recorrente, chegando até mesmo a programas infantojuvenis.

Considerando a ampla repercussão midiática do tema, buscamos aqui nos atentar à matriz discursiva que orienta os grupos que inspiram essas obras, bem como ao *ethos* que motiva os personagens representados. Ainda no período da redemocratização, o delegado José Guilherme Godinho Sivuca Ferreira, conhecido como Delegado Sivuca — um dos “Homens de Ouro” responsáveis pela morte de Cara de Cavalo — foi eleito deputado em 1986 com o slogan “Bandido bom é bandido morto”. Esse bordão foi replicado décadas depois por figuras da direita brasileira, como o apresentador Luís Carlos Alborghetti e o ex-presidente Jair Messias Bolsonaro¹. A polêmica frase, que sintetiza de forma simplificada um modelo de pensamento sobre segurança pública, chama a atenção à luz das discussões de Giorgio Agamben (2010), Michel Foucault (1976) e Achille Mbembe (2011).

É importante notar que a construção desse discurso se baseia na lógica da exceção, a mesma que popularizou frases como “direitos humanos para humanos direitos”. Esse raciocínio remete ao conceito de *homo sacer*, elaborado por Agamben (2010), que resgata do direito penal romano a ideia de uma figura consagrada aos deuses íferos — ou seja, alguém que não pode ser sacrificado, mas cuja eliminação também não é punida. Trata-se, portanto, de vidas que são consideradas descartáveis, cuja morte não acarreta qualquer condenação².

¹ Uma hipótese levantada ao pesquisar sobre o slogan atribui à construção da frase uma influência supremacista: o livro *Enterrem Meu Coração na Curva do Rio*, publicado em 1970 por Dee Brown, dezesseis anos antes da eleição de Sivuca, relata que o general estadunidense Philip Sheridan, ao interagir com um líder indígena que se apresentou como “Tosawi, índio bom”, teria respondido “*The only good Indians I ever saw were dead*” (Os únicos índios bons que eu vi estavam mortos, em tradução livre), transformando no aforismo “O único índio bom é um índio morto”.

² De acordo com Festus, gramática romana do século II: “*homo sacer is est quem populus iudicavit ob maleficio; neque fas est eum immolari, sed qui occidit parricidi non damnatur*” (Um homem santo é aquele a quem o povo julgou pelo mal; nem é certo que ele seja sacrificado, mas quem mata um parricida não está condenado, em tradução livre).

Disponível em: <https://chs.harvard.edu/book/benveniste-emile-indo-european-language-and-society/>. Acesso em 29 novembro 2024.

A confusão semântica gerada pelo uso positivo do termo “sacro” pode levar a ambiguidades. Como explica Agamben, “Na vida dos conceitos, há um momento em que eles perdem sua inteligibilidade e, como todo termo vazio, podem carregar-se de sentidos contraditórios” (Agamben, 2010, p. 88). De fato, a história humana está repleta de exemplos de indivíduos apartados da sociedade, seja de maneira temporária (como mulheres após o parto) ou permanente (como os coveiros e açougueiros no Japão, conhecidos como *Burakumin*). O sagrado e o profano, nesse sentido, não se enquadram no ordenamento político-jurídico tradicional; isso dialoga com Sigmund Freud, que ofereceu uma leitura psicanalítica dessa questão em *Totem e Tabu* (1913), reinterpretando a leitura etnográfica do animismo e inserindo-a no contexto do ideário judaico-cristão ocidental. Na modernidade, uma das principais preocupações de Agamben (2010, p. 128) é a maneira como o poder se legitima através do surgimento de “zonas de indeterminação” entre democracia e totalitarismo, espaços que emergem a partir de lacunas no sistema jurídico e político:

No sistema do Estado-nação, os ditos direitos sagrados e inalienáveis do homem mostram-se desprovidos de qualquer tutela e de qualquer realidade no mesmo instante em que não seja possível configurá-los como direitos de um cidadão e de um estado. (Agamben, 2010, p. 133)

Com o surgimento do Estado-nação, ocorre “a passagem da soberania régia de origem divina à soberania nacional”. Nesse contexto, podemos lembrar de casos como o nazifascismo, no qual “a vida natural torna-se o lugar por excelência da decisão soberana” (Agamben, 2010, p. 135). Ou seja, com a transição da República de Weimar para a Alemanha Nazista, minorias tornaram-se politicamente vulneráveis, enquanto seus perseguidores passaram a ser amparados pela proteção legal do Estado. Assim, emerge nesse cenário uma das formas fundamentais de governabilidade contemporânea: o biopoder.

Michel Foucault introduziu esse conceito no primeiro volume de *História da Sexualidade* (1976), definindo-o como uma nova forma de soberania, um “poder que gere a vida e se ordena em função dos seus reclames” (Foucault, 1976a, p. 148), produzindo corpos dóceis e economicamente produtivos. Como podemos deduzir, o Estado que regula a vida também regula a morte.

Essa lógica se intensifica no que Foucault considera o papel do racismo dentro do Estado soberano, integrando-se ao biopoder, conforme discutido em *Em Defesa da Sociedade* (1976b). Se antes o racismo já existia, ele passa agora a operar como um mecanismo estatal de fragmentação social, no qual diferentes grupos são hierarquizados e tratados segundo uma lógica de “pureza racial”:

De uma parte, de fato, o racismo vai permitir estabelecer, entre a minha vida e a morte do outro, uma relação que não é uma relação militar e guerreira de enfrentamento, mas uma relação do tipo biológico (...) A morte do outro não é simplesmente a minha vida, na medida em que seria minha segurança pessoal; a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura. (Foucault, 1976B, p. 305)

Assim, esse racismo está ligado à uma lógica de normalização social, lida pelo autor como “condição de aceitabilidade de tirar a vida” (idem, p. 306): “A função assassina do Estado só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo (Ibidem). Esse aspecto do biopoder é aprofundado por Achille Mbembe (2018) como necropoder, onde a soberania é entendida como “a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é” (p. 41), se afirmando através da normalização dessas vidas nuas a que nos referimos, “continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e à noção ficcional de inimigo” (p. 16).

Ainda de acordo com o autor, o Nazismo surge como mais completo exemplo do Estado exercendo o direito de matar, extrapolando biologicamente o tema do inimigo político (p. 17); porém, como também observa, suas premissas materiais se encontram desde o imperialismo colonial; isto é, é possibilitado discursivamente o massacre de vidas tidas como “matáveis” através do que chama de “racismo de classe”, que “traduziu os conflitos sociais do mundo industrial em termos racistas” (p. 19). Os *homo sacer* do mundo industrial contemporâneo surgem como uma nova versão dos “selvagens” do mundo colonial.

No caso do contexto brasileiro, especificamente no Rio de Janeiro, onde se ambientam os filmes do nosso *corpus*, tal discurso é parte ativa do processo que Michel Misse (1999) chama de acumulação social da violência, que tem por intenção denotar

não uma linha contínua de piora nos índices de crimes, mas sim de um ciclo não quebrado que se metamorfoseia através dos anos. Essa metamorfose é atestada através da matriz discursiva que muda a maneira como o criminoso é percebido ao longo dos anos:

(...) na virada do século, o vadio não era apenas indolente mas malandro, isto é, buscava ganhos por fora do *ethos* do trabalho e na década de 50/60, a oposição passa a ser entre trabalhador e marginal (no sentido criminal), isto é, entre a maioria que aderiu ao mundo do trabalho assalariado, ainda em condições de subemprego e marginalização sócio-econômica, e uma minoria que insistia em buscar ganhos por fora do mundo do trabalho. Não é surpreendente, assim, que a oposição trabalhador honesto vs. bandido, característica emergente dos anos 70- 80, não faça senão evidenciar uma continuidade na oposição básica, que atravessa as diferentes transformações na representação social da pobreza urbana: a rejeição ao trabalho assalariado precário, mal pago e sob condições hierárquicas inadmissíveis para muitos. (Misse, 1999, p. 178)

O autor (p. 179) vê nessa mudança entre o vadio (ou malandro), o marginal e o bandido uma expressão clara do que entende como o conceito marxista de luta de classes, já que o fantasma social de “classes perigosas” para a sociedade tende, invariavelmente, a criar uma conexão frequentemente equivocada entre pobreza e marginalidade, mesmo em discursos pretensamente positivos tais como “sou pobre, porém honesto” (p. 180). Há o que chama de “criminalização da marginalidade” (ibidem), ou seja, normalizar o que é periférico como perigoso.

Entende-se, então, essa lógica operativa do Estado soberano: a organização de corpos produtivos e a eliminação de corpos indesejados através de uma construção da segunda categoria como “inimigos”, através de categorias arbitrárias que os dispam de qualquer categoria legal. Para Agamben (2010, p. 16-17), a figura do *homo sacer* como corpos matáveis representa justamente o estado de exceção da modernidade, que escapa ao ordenamento jurídico sobre o qual repousa todo o sistema político contemporâneo.

Assim, a ambição dos projetos políticos modernos não foi capaz de expurgar o totalitarismo, mas antes deu-lhe materialidade e condições. A condição do indivíduo sujeito ao poder soberano é possibilitada, se pensarmos no antagonismo entre classes, entre os que negam o projeto do sistema (ideologicamente ou criminosamente) e os que estão no comando da burocracia de seu aparato repressor ou colaboram com esse

controle. A figura contemporânea desse repressor, como veremos, atua em um jogo duplo: ao mesmo tempo, ele tem um discurso antissistema que acusa o *establishment* político de ser conivente ou mesmo a favor da marginalidade. Apesar de ser contra esse sistema, porém, seu desejo não é de destruir o mesmo, mas de ocupar seus postos, prometendo acabar com o ambiente corrupto, os elementos desejáveis e restaurar o cenário da violência letal como mantenedora da segurança.

Por conta disso, o mote “bandido bom é bandido morto” possui perenidade na sociedade brasileira. O ideário poderia ser encontrado em variados momentos. Antonio (2018) lembra da afirmação do relações-públicas do Esquadrão da Morte conhecido como Rosa Vermelha:

– O nosso protesto é traduzido por rajadas de metralhadoras nos marginais – afirmou teatralmente. – Se o Governo não os quer ver mortos, se não quer ver uma imagem brutal do País traduzida no exterior, que providencie uma penitenciária na selva amazônica para os chamados delinqüentes irreversíveis (ÚLTIMA HORA, 11/10/1968).

O discurso persiste anos depois, quando em 2003, o então deputado Jair Bolsonaro, capitão do Exército que viria a ser eleito presidente em 2018, defendeu a ação de grupos de extermínio:

Enquanto o Estado não tiver coragem de adotar a pena de morte, o crime de extermínio, no meu entender, será muito bem-vindo. Se não houver espaço para ele na Bahia, pode ir para o Rio de Janeiro. Se depender de mim, terão todo o meu apoio, porque no meu Estado só as pessoas inocentes são dizimadas (INTERCEPT BRASIL, 22/01/2019).³

A defesa de legitimidade para eliminar o indesejável é o que Butler (2021) chama de “performativos soberanos”, isso é, uma noção que os produtores dos discursos de ódio, ressentimento e violência encontram através da convivência legal (idem, p. 140). Para a autora, acima de tudo, há a necessidade de performar, já que estabelece “a

³ As ligações dos Bolsonaro com a milícia. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2019/01/22/bolsonaros-milicias/> Acesso em 17 dez 2024

linguagem como um lugar deslocado da política e especificando que esse deslocamento é impulsionado por um desejo de retornar a uma configuração de poder mais simples e tranquilizadora” (p. 134).

A soberania, nesse caso, se aproxima da perspectiva de necropoder de Mbembe (2018) entre decidir quem vive e quem morre. Logo, soberania performática como poder é o poder fazer, “poder de agência, de performatividade e transitividade absolutas e efetivas” (BUTLER, 2021, p. 133), tornando o discurso de ódio soberano quando é acusado de violar a lei ao mesmo tempo que está sancionado pelo Estado (idem, p. 140), uma vez que a intolerância não é punida.

Há, então, uma profunda relação entre o discurso excludente como regulador, que vê certas formas de vida como matáveis (especialmente as mais pobres), onde sua morte atua não como tragédia ou sacrifício, mas como uma medida necessária para a segurança do país; uma lógica de extermínio tornada possível desde que amparado pela máscara de legalidade do Estado. Essa preocupação de mostrar o policial que mata como herói frequentemente minimiza o ato de tirar vidas de forma jocosa; podemos lembrar, por exemplo, de como o apresentador de programa policial vespertino Sikêra Jr. se refere a marginais como tendo o “CPF cancelado”.

Entendemos, então, que há uma lógica de guerra operando; de forças dicotômicas que disputam espaço ainda que muitas vezes confundindo-se. Uma narrativa catártica construída a partir de um conflito desenhado com cores fortes. Gostaríamos de nos atentar, então, à influência que a temática tem sobre o filme policial brasileiro à época da Ditadura Militar, evidenciando seus diálogos com filões internacionais como o cinema de ação.

3 A FIGURA DO VIGILANTE NO CINEMA POLICIAL BRASILEIRO

Falamos do gênero policial e do cinema de ação como duas tradições cinematográficas que muitas vezes convergem. Um gênero é entendido de acordo com Mikhail Bakhtin (2016, p. 12) como uma forma padrão baseada em conteúdo temático, estilo e construção. Isso é, um certo conteúdo típico de um gênero (como o combate ao crime, no caso do filme policial) é abordado com certas repetições formais, mas que servem de base a uma construção individual. Isso é, nem toda obra terá todos os traços

possíveis do que é arquetípico do gênero. Isso se deve, de acordo com Bakhtin (idem, p. 20-21) devido ao fato que o estilo reflete um convívio cultural complexo, conectando em sua leitura a história da sociedade à história da linguagem.

O autor russo, assim, reflete em como as relações culturais moldam e são moldadas pelas mudanças culturais. O filme policial pode ser mais sombrio ou solar, mais contraído ou mais violento de acordo com a época em que é encenado, as políticas públicas em vigor, a região onde é realizado etc. Nesse sentido, é interessante pensar na abordagem de Rick Altman (1984, p. 12-13) do gênero cinematográfico como tendo uma dupla percepção possível entre a sintaxe (as relações formais de um discurso) e a semântica (os significados compreendidos da interpretação da linguagem). Para o autor estadunidense, é um arranjo semântico desenvolvido através experimentação formal ou uma forma existente que adquire novos significados semânticos.

Pensamos, por exemplo em como o filme *O Grande Roubo do Trem* (1903, dir. Edwin S. Porter), com bandidos e agentes da lei e elementos formais como montagem paralela, planos gerais e o famoso *close-up* do tiro contra a câmera, padronizou a gramática de um gênero. No outro extremo, a violência do faroeste adquire um outro significado em obras como *O Estranho Sem Nome* (1973) e *Os Imperdoáveis* (1992), ambos de Clint Eastwood, onde os códigos reconhecíveis recebem uma carga reflexiva em obras moralmente cinzentas. Claramente, falamos aí de uma função de reafirmação na relação bakhtiana entre forma e cultura:

As estruturas do cinema de Hollywood, como os da mitologia popular americana como um todo, servem para mascarar a própria distinção entre funções rituais e ideológicas. Hollywood não se limita a dar voz aos desejos do público, nem simplesmente manipular o público. Pelo contrário, a maioria dos gêneros passa por um período de acomodação durante o qual os desejos do público são adaptados às prioridades de Hollywood (e vice-versa). Porque o público não quer saber que está sendo manipulado, o "ajuste" ritual/ideológico bem-sucedido é quase sempre um que disfarça o potencial de manipulação de Hollywood enquanto aproveitando sua capacidade de entretenimento. (Altman, 1984, p. 14)

Essa afirmação da ideologia da indústria através do ritual (isso, é uma sintaxe e sua semântica) está enraizado no cinema policial. Como Freire (2011, p. 178; 180)

detalha, o termo entendido como cinema “policial” surge na década de 30 como uma aceção mais abrangente dos filmes de mistério e que também possui uma ligação com certos elementos frequentes como perseguições, brigas e tiroteios. Além disso, torna-se notório no período do *film noir* o retrato de uma decadência urbana carregada de tintas expressionistas, refletida nos cenários e nos seus personagens como parte do seu arranjo semântico. No *film noir*, “O tema central é o elemento do crime, entendido pelos comentadores como campo simbólico para a problematização do mal-estar americano no pós-guerra” (Mascarello, 2006, p. 177).

Por conta desse *ethos* surgido durante o auge do *film noir*, o filme policial é muito identificado com o *thriller*, termo em inglês que designa justamente essas narrativas excitantes que entendemos como filmes de suspense ou de ação, uma categoria que rotula filmes como *O Profissional* (1994, dir. Luc Besson) ou *Busca Implacável* (2008, dir. Pierre Morel). Isso é, narrativas de perseguição e violência ambientadas em um mundo hostil, perigoso e sombrio. Nesse sentido, O’Brien (2012, p. 32-33; 44) entende o *thriller* de ação justamente como parte integrante da história dos filmes policiais: são histórias de narrativa continuada, visualmente capazes de serem entendidas com facilidade, mas que, ao longo do tempo, como defende Altman (1984), desenvolveu sequências cada vez mais complexas do ponto de vista de produção, criando um catálogo formal.

Este catálogo formal anda acompanhado do seu conteúdo temático fez muito de sua fama retratando um caos urbano, onde os foras-da-lei atuam como predadores de uma selva de pedra e o policial ou o vigilante é a figura de vingança e catarse. O policial “Dirty” Harry Callahan de *Perseguidor Implacável* (1971, dir. Don Siegel) e o justiceiro Paul Kersey de *Desejo de Matar* (1974, dir. Michael Winner) encarnam os exemplos primordiais mais famosos dessa fantasia de poder; podemos notar uma aproximação temática do *noir* quando O’Brien (2012, p. 20) destaca que, estilisticamente, o filme de Winner é menos documental e mais um “labirinto expressionista de becos torcidos cheios de perigos à espreita refletindo a fantasia paranóica de Kersey”.

O filme de vigilante brasileiro surge em um momento em que esses filmes estadunidenses alcançaram grande sucesso; *Perseguidor Implacável* e *Desejo de Matar* tiveram quatro sequências cada um entre as décadas de setenta e noventa. Na Itália, há a eclosão de um gênero que viria a ser conhecido como *Poliziotteschi*, com títulos

sugestivos como *A Polícia Incrimina... A Lei Absolve* (1973, dir. Enzo G. Castellari) e *O Que Eles Fizeram às Suas Filhas* (1974, dir. Massimo Dallamano) com policiais heroicos, criminosos perversos e vítimas sendo alvo de grande violência.

Porém, é curioso notar que, no Brasil, essas narrativas de policiais glorificados costumam ser representadas pelas figuras do Esquadrão da Morte e da *Scuderie Le Cocq*. Podemos atribuir ao que Freire (2011, p. 25) chama de “ciclo”, de uma temática (ou forma) explorada dentro de um espaço de tempo por modismo e tendência, muitas vezes a partir de um sucesso comercial específico, e que logo some. O ciclo é identificável aqui por conta de ser produzido na esteira das obras estreladas por Clint Eastwood e Charles Bronson, porém, adaptado à realidade do país. A mídia nacional e internacional dada aos esquadrões da morte à época é tanta, inclusive, que os antagonistas do segundo filme da saga *Dirty Harry*, *Magnum 44* (1973, dir. Ted Post), são justamente um grupo de policiais que se unem para eliminar o que entendem como a “corja” da cidade, com Harry citando caso parecido no Brasil:

Não é difícil entender como isso pode acontecer, do jeito que as coisas estão. Por mais incrível que pareça, pode haver um sub-organização dentro da força policial. Uma espécie de esquadrão da morte, como havia no Brasil há alguns anos. (...) Algumas noites eu acordo, me pergunto aonde diabos o mundo está indo. Eu quero que você se cuide, entendeu? (Harry Callahan em *Magnum 44*, 1973).

Rocha (2021) lista como representantes da temática os filmes *Esquadrão da Morte* as obras *Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte* (1973, dir. Miguel Borges), *O Esquadrão da Morte* (1975, dir. Carlos Imperial), *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977, dir. Hector Babenco), *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979, dir. Antonio Calmon) e *República dos Assassinos* (1979, dir. Miguel Faria Jr.)⁴. As obras, como nota o autor (p. 107), possuem múltiplos pontos de vista: no filme de Borges, o protagonista é Perpétuo de Freitas, um policial honesto que discorda das atitudes violentas do Esquadrão da Morte; assaltantes de banco e automóveis como o famoso Lúcio Flávio Vilar Lírio que se tornam alvo dos esquadrões nos filmes de Babenco e Imperial; já no filme de Calmon e

⁴ O autor também inclui o documentário *Você também pode dar um presunto legal* (1971, dir. Sergio Muniz), porém, escolhemos nos focar apenas nas obras ficcionais para nos focar especificamente em como o cinema policial dialoga com a temática dos esquadrões da morte.

de Faria, o policial vigilante à moda de Dirty Harry é quem rouba os holofotes para si. No caso de filmes de vigilantes brasileiros não ligados à polícia aos moldes de *Desejo de Matar*, podemos citar *Ódio* (1977, dir. Carlo Mossy) e *Horas Fatais - Cabeças Trocadas* (1987, dir. Clery Cunha e Francisco Cavalcanti). Como podemos perceber na ideia de ciclo, as obras se estendem durante pouco mais de uma década, tendo a maior parte de suas produções durante a segunda metade da década de 1970.

A figura notória do policial Mariel Mariscot, integrante da Scuderie Le Cocq e um dos que tinham a personalidade mais chamativa, é largamente representada, ainda que nem sempre de maneira direta. Em *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, Mauro Moretti, o policial corrupto que trabalha com o bandido Lúcio Flávio, é inspirado em Mariel, assim como é o caso de Mateus Romeiro em *República dos Assassinos*, onde é integrante dos Homens de Aço (análogo ficcional aos Homens de Ouro da polícia carioca). Apenas em *Eu Matei Lúcio Flávio* Jece Valadão representa uma contraparte ficcional assumida, criando um embate desde o título com Lúcio Flávio, que se tornara à época o “rosto para odiar” da criminalidade carioca, assassinado com crueldade na prisão pouco após expor a corrupção de policiais.

Por conta disso, trataremos na terceira e última sessão do artigo, em como *Eu Matei Lúcio Flávio* é uma obra do gênero entendido como policial, com suas inscrições ideológicas advindas de um determinado contexto e exibindo em sua narrativa justamente a reflexão da força violenta como um ritual de poder.

4 EU MATEI LÚCIO FLÁVIO: A EPÍTOME DO VIGILANTE BRASILEIRO

É curioso notar como *Eu Matei Lúcio Flávio* tem um título bastante similar a *Eu Matei Jesse James* (1949, dir. Samuel Fuller), faroeste revisionista de moral cinzenta onde o criminoso Robert Ford mata o líder da sua gangue, esperando receber perdão e recompensa das autoridades, mas passa a ser tratado socialmente como um pária por conta de ser um traidor de uma das figuras mais famosas do mítico Velho Oeste. Não é uma suposição completamente infundada, já que o cinema de Calmon parte de uma “bricolagem de referências a outras mídias que são postas para dialogar em seus filmes” (Brum, 2023, p. 100).

Pode-se dizer que o filme de Calmon não possui muitas semelhanças com o de Fuller além do título. Na narrativa, Mariel é um anti-herói que combate violência extrema com violência extrema, o que o coloca atrás do criminoso mais famoso da época. Mesmo quatro anos após sua morte, Lúcio Flávio era um nome tão forte no imaginário brasileiro que a obra autobiográfica de Mariel não cita o policial heroico, mas sim a luta contra o bandido. Além disso, pode-se interpretar que a oração em primeira pessoa força uma aproximação de quem assiste à visão de mundo do policial. Um traço importante para um filme provocador e de retórica abrasiva.

Após ser descoberto por Milton LeCocq trabalhando como leão de chácara em boate, Mariel é mentorado pelo famoso policial e torna-se um dos Homens de Ouro da polícia carioca, o que torna o personagem em sua iconografia mais conhecida: o policial violento, porém galanteador. Isso não deixa de ter um pé na realidade - o Mariel da vida real era figura marcante na noite carioca, foi casado com a atriz Elza de Castro e namorou personalidades famosas como Darlene Castro, Rose di Primo e Rogéria. O estilo de figurino usado por Jece Valadão, colorido e vistoso, bem como seu estilo de vida, sempre à volta com belas mulheres, interpretadas por musas da época como Vera Gimenez e Monique Lafond contracenam com Jece e as muitas cenas de sexo e nudez o conectam com o cinema erótico da época, referenciado como *pornochanchada*, gênero de comédia erótica brasileiro para qual o diretor Antônio Calmon contribuiu com as obras *Gente Fina é Outra Coisa* (1977), *O Bom Marido* (1978) e *Nos embalos de Ipanema* (1978).

O aspecto relativo à vida sexual do personagem nos serve para lembrar como caracterização e performance são um dos grandes pontos focais em adição à violência em *Eu Matei Lúcio Flávio*. Mariel é retratado como uma figura masculina idealizada, o arquetípico pistoleiro durão dos thrillers policiais. Lembremos de Butler (2021) aqui, onde Mariel exerce uma figura do homem dominador em um ambiente ameaçado; é um “performativo soberano”, que detém o monopólio do sexo e da violência, força criativa e destrutiva; é o galã e o homem a ser temido no filme. Um traço ambíguo, porém, é que ao mesmo tempo em que Mariel é retratado como um agente da lei incorruptível, é interessante notar como seu grande amor é Margarida Maria, uma prostituta viciada em drogas. Podemos pensar nela como a figura da femme fatale do

filme, figura que Mascarello (2006, p. 182) descreve como “independentização alcançada pela mulher no momento histórico do Pós-guerra”, ameaçando o protagonista masculino com um mundo sedutor e decadente:

Mariel é instruído na polícia, mas não consegue esquecer Margarida Maria, que de alguma forma revela-se a femme fatale do filme, a mulher de sexualidade indomada que atrai o protagonista para o perigo. Enquanto Margarida segue uma vida cada vez mais decadente, o protagonista ascende, salvando um político de um atentado. (Brum, 2023, p. 115)

Todo o elemento de romance e erotismo são postos em tela, é bom observar, entremeados com cenas de assaltos, tiroteios e torturas. O galanteador detetive é também uma figura incorruptível, que se torna progressivamente um fora-da-lei por conta de não aceitar dobrar-se aos bandidos ou aos políticos. Há uma certa lógica de “olho por olho e dente por dente”, uma vez que os as execuções do Esquadrão da Morte são de certa forma justificado pelas ações dos bandidos:

(...) aos policiais, somos apresentados a eles resolvendo problemas, capturando bandidos e envolvendo-se romanticamente. Dos bandidos, vemos assassinatos, assaltos e estupros. Ainda assim, o embate é facilmente resolvido, as mortes causadas pelos policiais, destacadas (através do uso de câmera lenta) e um uso de linguajar cínico e cômico, que “despersonaliza” o bandido. (Brum, 2023, p. 116)

As encenações de tortura feitos pelo Esquadrão da Morte novamente são retratos da sensibilidade pop de Calmon, que mostra corpos sendo destroçados ao som de “Lady Laura”, balada que Roberto Carlos fez inspirada na mãe, ou exibido os cadáveres imitando monumentos como o de São Cristóvão, ao som de um culto de umbanda. Aproximado dos filmes de gênero internacionais, o foco na violência gráfica é bastante visível, com a maquiagem produzindo efeitos especiais de sangue e ferimentos de torturas e tiros com visível intenção de causar choque estético. Como nota Brum (2023, p. 123-124), tais cenas possuem uma montagem rápida e dinâmica, não equivalendo, por exemplo, à longa cena em que os bandidos aterrorizam e estupram trabalhadores de uma farmácia.

A questão da “matabilidade” pode ser aferida em mais de um momento do filme; por exemplo, Mariel descreve Lúcio Flávio como “bonitinho demais para ser bandido”, o que leva à implicação de que bandidos possuem um “rosto” específico. De fato, a aparência de Lúcio Flávio era muito comentada à época, apresentado pela revista Manchete como “o bandido dos olhos verdes” e de antecedentes diferenciados, como nota Aguinaldo Silva:

Ao contrário de Jorge Negão, por exemplo (filho de pais desconhecidos, morador do Morro da Providência, feio e cheio de cicatrizes), ele sempre dissera que se tornara delinquente não por motivos imediatos (a fome, o desespero), mas por razões mais nobres. Ao ser preso pela última vez, após a derradeira fuga, ele declarou aos jornalistas, em Belo Horizonte: “Sou o fruto de um trauma político e social que afetou minha família em 1960. Surgi da decadência irreversível em que caíram meus parentes”. (Silva, 1975, p. 7)

Já em outro momento, um instrutor da polícia interpretado por Otávio Augusto dá a seguinte orientação para seus cadetes em treinamento:

Vocês vão aprender aqui hoje: é uma lição para toda a vida. A primeira coisa que vocês têm que aprender é que isso aqui é uma guerra. Uma guerra sem perdão, sem fim. A polícia é a protetora da sociedade! A polícia protege a sociedade contra aqueles que estão fora dela. O marginal não existe! O marginal não é gente! Agora eu quero todos vocês repetindo comigo! O marginal não existe! O marginal não é gente! Com ódio! O marginal não existe! O marginal não é gente! E a nossa classe existe para acabar com eles! Como vocês vão fazer aqui, agora! Na porrada, até matar! (Eu Matei Lúcio Flávio, 1979)

Essa idealização não encontra necessariamente rastro na realidade; apesar de Mariel manter a fama como policial durão, Machado e Silva (1973) lembram que Mariel era suspeito de matar vítimas de extorsão, recebia dinheiro da família de Lúcio Flávio para não prender ele e seu irmão Nijini Renato e que foi suspenso devido a dezoito inquéritos contra ele na Delegacia de Homicídios. Lúcio Flávio acabaria assassinado após denunciar que suas fugas espetaculares e o sucesso de seu bando era porque ele corrompia policiais. Mariel, por sua vez, foi assassinado em 1981 ao tentar ocupar uma posição no jogo do bicho após assassinar o bicheiro China da Saúde⁵.

⁵ Mariel Mariscot: O 'homem de ouro' da polícia que foi morto tentando ser banqueiro do jogo do bicho. Disponível em:

Julgamos então, por essa narrativa apresentada ao longo do filme, a razão do subtítulo desta seção considerar o filme de Calmon como a epítome do filme sobre vigilantismo brasileiro. O filme é conectado com a cultura de sua época, com vários elementos do *star system* brasileiro, além de apresentar trilha sonora, localizações e imagens pertencentes ao imaginário típico do país. Além disso, fala de um fenômeno brasileiro que dividia a sociedade, com defensores e detratores, como podemos ver pelas reportagens de jornal.

Assim, em uma perspectiva bakhtniana, a tradução do filme de vigilante dos Estados Unidos e Itália para Brasil explicita muitos dos problemas tipicamente brasileiros, como o racismo estrutural (Lúcio Flávio não ter “cara de bandido” e o uso da força policial para massacrar bandidos, classificados como “não-humanos”. Se lembrarmos de Misse (1999), há uma preocupação explícita em tornar o marginal como uma categoria detestada, apesar de marginal e criminoso não serem necessariamente sinônimos, apesar da carga semântica pejorativa acumulada. Se lembrarmos que a obra se passa no Brasil, último país a abolir a escravidão, com personalidades públicas como Monteiro Lobato como adeptas do racismo científico e cuja população em favelas e periferias apresenta uma maioria absoluta de pessoas negras ou pardas⁶, é difícil não pensar em como Eu Matei Lúcio Flávio, apesar de apresentar criminosos brancos, não é uma obra que explicita um elemento de força policial e discurso de ódio como política de extermínio, que visa uma “limpeza” da sociedade de seus elementos ruins.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo esforçou-se em mostrar o processo dialógico de como manifestações culturais praticadas em vários países podem se readaptar às realidades locais, sendo retratos e sintomas de suas complexidades. A partir do detalhamento do contexto político nacional, analisou-se o surgimento do Esquadrão da Morte a partir do percebido caos sociopolítico na sociedade brasileira das décadas de 60 e 70, notando como a

<https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/mariel-mariscot-o-homem-de-ouro-da-policia-que-foi-morto-tentando-ser-banqueiro-do-jogo-do-bicho.html>. Acesso em 17 fev 2025.

⁶ Pretos e pardos representam 72,9% dos moradores de favelas, indica Censo; mulheres também são maioria. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2024/11/08/pretos-e-pardos-representam-729percent-dos-moradores-de-favelas-indica-censo-mulheres-tambem-sao-maioria.ghtml>. Acesso em 17 fev. 2025.

retórica da justiça com as próprias mãos possui forte penetração popular. Tal retórica é fortemente baseada em discursos que historicamente colocam determinados indivíduos em grupos marginalizados, em última análise colocando-os na categoria de vidas cujas mortes não têm o mesmo peso jurídico que as mortes de seus indivíduos mais privilegiados.

Tendo essa constatação em mente, detalha-se como se deu a retórica dos Esquadrões da Morte e como a mesma passou a ser assunto de grande preocupação no cinema brasileiro, resultando em vários projetos sobre o assunto no espaço de alguns anos. No caso de *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), o filme é considerado um marco nos projetos que tratam sobre o assunto por ter uma abordagem estética *pop* sofisticada, dialogando com os filmes de fora e cruzando os códigos do gênero com um imaginário cultural tipicamente brasileiro.

Em última análise, o ideário apresentado no filme ainda resiste, haja visto a adoração que setores da direita conservadora e extrema-direita exaltaram a obra *Tropa de Elite* (2007, dir. José Padilha) sobre o Batalhão de Operações Especiais do Rio de Janeiro (BOPE), ainda que a intenção original do autor tenha sido mais complexa que exaltar a corporação. Conclui-se, então, através do filme do Calmon e suas escolhas formais, a capacidade de gêneros reinventarem-se de acordo com o tempo ou a região onde são realizados, adquirindo novos significados perante o público.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O Poder Soberano e Vida Nua I**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. **Cinema Journal**, v. 23, n. 3, p. 6-18, 1984.

ANTÔNIO, Mariana Dias. "Outro fuzilado pelo esquadrão": o Esquadrão da Morte no Última Hora Carioca (1968-1969). **Aedos**, Porto Alegre, v. 10, n. 23, p. 170-193, dez. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

BRUM, Bernardo Demaria Ignácio. **Vítima ou vilão**: o tiroteio discursivo entre Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia (1977) e Eu Matei Lúcio Flávio (1979). Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

BUTLER, Judith. **Performativos soberanos**: linguagem, política e atos de ódio. São Paulo: Boitempo, 2021.

CALDEIRA, Carlos Reinas. Formatos e suportes de vídeo. **Revista Educação e Tecnologia**, Salvador, n. 17, p. 125-143, fev. 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1976a.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1976b.

FREIRE, Rafael de Luna. **Carnaval, mistério e gangsters**: o filme policial no Brasil (1915-1951). Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

MASCARELLO, Fernando (org). “Film noir”. In: **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2015.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MISSE, Michel. **Crime e violência no Brasil contemporâneo**: Estudos de sociologia do crime e da violência urbana. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 1999.

O’BRIEN, Harvey. **Action Movies**: The Cinema of Striking Back. New York: Columbia University Press, 2012.

ROCHA, Eduardo Marcelo Silva. **República dos assassinos**: o Esquadrão da Morte carioca no cinema. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) - Universidade Federal de Sergipe, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, São Cristóvão, 2021. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/14717>. Acesso em: 27 nov. 2024.

SILVA, Aguinaldo. **O caso dos bandidos diferentes**. Opinião, Rio de Janeiro, n. 5, p. 24, 04/12/1972. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=123307&pagfis=124&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 29/06/2022.

SILVA, Aguinaldo; MACHADO, Aroldo. **’Ringo’ Mariel e as forças ocultas**. Opinião, Rio de Janeiro, n. 20, p. 7, 19/03/1973. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=123307&pagfis=465&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 29 jun. 2022.

SOBRE O(A) AUTOR(A)

Bernardo Demaria Ignácio Brum

Doutorando em Comunicação pela UERJ. Bacharel em Jornalismo pelo Centro Universitário Carioca, Roteirista Cinematográfico pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro e Mestre em Comunicação Social pela UERJ. Bolsista CAPES. Membro do grupo de pesquisa POPMID: Reflexões sobre Gêneros e Tendências em Produções Midiáticas, do Laboratório de Estudos da Imagem e do Imaginário (LABIM) e do comitê organizador do Congresso Discente Territórios, Tecnologias e Cultura (TETECULT) — todos vinculados ao PPGCOM-UERJ.

Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8881604524185552>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7940-0773>

E-mail: bernardodibrum@gmail.com

COMO CITAR ESTE ARTIGO

BRUM, Bernardo Demaria Ignácio. Yes, nós temos justiceiros: Eu matei Lúcio Flávio (1979) e o vigilantismo no cinema policial brasileiro. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. 2 especial, p. e94990, 2026

RECEBIDO EM: 18/02/2025

ACEITO EM: 26/08/2025

PUBLICADO EM: 10/09/2026



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

O MELODRAMA COMO FERRAMENTA DE ADAPTAÇÃO: O CASO *A VIDA INVISÍVEL*

MELODRAMA AS AN ADAPTATION TOOL: THE CASE OF THE INVISIBLE LIFE OF EURÍDICE GUSMÃO

Flávia Cesarino Costa

Universidade Federal de São Carlos

Lais Torres

Universidade Federal Fluminense

Resumo: Este artigo tem como objetivo destacar o uso do melodrama no processo de adaptação do livro *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, para o filme *A Vida Invisível* (2019) de Karim Aïnouz. Nossa análise ancora-se numa abordagem mais contemporânea do melodrama, que compreende a estrutura não como forma de padronização ou somente como gênero cinematográfico esquemático, mas como modo de imaginação que incorpora uma relação mais fluida entre o elemento autoral e um modelo estético-narrativo. Em consonância com o avanço dos estudos de melodrama e das pesquisas de intermedialidade, o presente trabalho aborda as articulações entre a adaptação literária e o tratamento das imagens no filme de Karim Aïnouz.

Palavras-chave: Melodrama; Karim Aïnouz; Intermedialidade; Adaptação literária; Cinema brasileiro contemporâneo

Abstract: This article aims to highlight the use of melodrama in the process of adapting the book *The Invisible Life of Euridice Gusmão* (2016), by Martha Batalha, for the film *The Invisible Life* (2019) by Karim Aïnouz. Our analysis is anchored in a more contemporary approach to melodrama, which understands structure not as a form of standardization or just as a schematic film genre, but as a mode of imagination that incorporates a more fluid relationship between the authorial element and an aesthetic-narrative model. In line with advances in melodrama studies and research into intermediality, this paper looks at the links between literary adaptation and the treatment of images in Karim Aïnouz's film.

Keywords: Melodrama; Karim Aïnouz; Intermediality; Literary adaptation; Contemporary Brazilian cinema

Os estudos de melodrama já se estabeleceram como uma vertente sólida dentro do campo do cinema, a partir de sua reivindicação pelos estudos feministas dos anos 1970 nos Estados Unidos, elegendo cânones como Douglas Sirk, por exemplo. Esse caráter do campo não é, necessariamente, espontâneo, mas parte de um esforço de pesquisa e de reivindicações políticas específicas de cada tempo e espaço. Na América Latina, certas nuances culturais extrapolaram o entendimento do melodrama como um gênero somente e observaram a estrutura de pensamento latino como algo que paira o intangível — o melodrama é a maneira como o povo na América Latina vê, interpreta e traduz o mundo. Maurício de Bragança, por exemplo, chama a atenção para esse caráter do entendimento de mundo que o melodrama proporciona na modernidade — e na contemporaneidade — como um “sistema ficcional de produção de sentido” (Bragança, 2007, p. 29). Baseando-se na conceituação de Peter Brooks sobre imaginação melodramática, como modo de se pensar a realidade pós-sagrada das Revoluções Burguesas, Bragança compreende que o melodrama ensina na América Latina, melhor do que qualquer outra estrutura narrativa, a codificação de sentimentos, organizações e estruturas sociais e, também, dá significado a um mundo complexo e imerso em contradições. Para distinguir de maneira mais clara as diferenças entre imaginação melodramática e melodrama enquanto gênero, podemos afirmar que imaginação melodramática possui muitas ramificações, mas seu “produto mais bem acabado é o próprio melodrama canônico, embora não restrinja a ele” (Baltar, 2007, p. 97). O modo, mais amplo, abrange outras estruturas de pensamento e percepção enquanto o gênero, seu produto, se circunscreve em estruturas mais delimitadas e menos maleáveis.

Os estudos mais sistemáticos sobre melodrama e imaginação melodramática no Brasil, mais diretamente, ainda funcionam como um mosaico. O trabalho de Ismail Xavier, por exemplo, destaca a presença da estrutura do melodrama em autores majoritariamente conhecidos por seu trabalho no Cinema Novo — como Arnaldo Jabor em “Toda Nudez Será Castigada” — em uma defesa do caráter político do gênero (Xavier, 2003). Mariana Baltar, mais tarde, aponta para um reconhecimento da estrutura melodramática no cinema documental brasileiro dos anos 2000, reivindicando a leitura

de cineastas como Eduardo Coutinho, reverenciado por sua excelência no cinema, para dentro do mosaico do melodramático (Baltar, 2019).

Embora dentro do âmbito acadêmico essa revalorização do melodrama — modo e gênero — pareça muito solidificada, a aproximação de filmes considerados de qualidade ainda encontra resistência em certos espaços e desponta, com maior frequência, na crítica e na imprensa. Nesse sentido, um cineasta como Karim Aïnouz se destaca como peça fundamental desse mosaico do melodrama no Brasil. O cineasta cearense já defende, há pelo menos uma década, o peso do termo “melodrama” em seu cinema. No lançamento de *Praia do Futuro* (2014), por exemplo, o cineasta declarou em entrevista que seu filme se tratava de um “melodrama de macho”. Já em 2019, os cartazes de *A Vida Invisível* estampam em destaque as palavras “um melodrama tropical”. O estudo de seu cinema, portanto, extrapola a tradição de revisitação de cinemas anteriores, buscando enquadrá-los dentro do prisma do melodrama. A partir de sua defesa explícita pelo termo e seu uso, Aïnouz já se coloca na posição de um cineasta de gênero, embora sua leitura, acadêmica ou não, ainda pareça associada ao caráter autoral de seu cinema. Sua reivindicação não é solitária e, muito menos, espontânea. Outros cineastas contemporâneos também se dirigem diretamente à tradição do cinema e ao termo melodramático, como Todd Haynes e Pedro Almodóvar.

Comentado este histórico, podemos observar mais claramente onde o filme *A Vida Invisível* insere-se no contexto do cinema contemporâneo brasileiro. Suas particularidades não residem apenas nos discursos sobre ele, mas também são interessantes de se elaborar com mais cuidado, já que se trata de uma adaptação de um livro, também brasileiro e também contemporâneo.

Os estudos sobre adaptações de livros para o cinema têm características diferentes de acordo com a área acadêmica na qual a pessoa que pesquisa está inserida. O que se destaca nesses estudos, em geral, são os elementos da trama transpostos para a tela, a “fidelidade” dos acontecimentos ou dos sentimentos dos personagens, e, por vezes, o veredito de uma adaptação bem ou mal-sucedida. Se o texto toma corpo nas palavras dos atores, ou na plástica do filme, seria produtivo pensar no processo que ocorre no trajeto entre as palavras do livro até a transmutação em texto de roteiro, aspirando às formas na tela de cinema. A adaptação hoje, no campo do cinema, tem

sido discutida a partir da intermedialidade, campo de estudos que descende dos estudos de intertextualidade, da linguística e da semiótica. Aqui a relação da adaptação não é apontar fidelidade ou pensar em questões narratológicas; nosso enfoque do cinema é pensar as relações entre estética e materialidade fílmica. A incorporação desse novo conceito no âmbito do cinema também levou a uma investigação pela validação desse conceito por cânones da área. O trabalho de Margarida Adamatti, por exemplo, vai buscar no texto célebre de André Bazin, “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, os primórdios de percepções positivas acerca da intervenção de outras mídias no cinema — e, portanto, pioneiro na percepção do que, anos depois, seria chamado de *intermedialidade*. Margarida Adamatti decompõe essa relação teórica demarcando quais abordagens mais interessam a esses estudos: “enquanto, historicamente, a teoria clássica do cinema preferiu realçar a noção de específico fílmico, a intermedialidade trilhou o caminho oposto, ressaltando o estudo das interações, interferências, diálogos e zonas comuns entre as mídias” (Adamatti, 2018, p. 264).

Esse campo de estudos é recente, mas bastante produtivo em solo brasileiro, já que a cultura brasileira, de maneira geral, parece estar absolutamente submersa em autorreferências, intercâmbios de imagens, sons e tramas. Temos, por exemplo, o caso da influência da indústria fonográfica no cinema: o caso d’*O Ébrio* (Gilda de Abreu, 1946), em que a canção não só inspirou o roteiro da obra, mas era considerado o elemento mais importante da experiência cinematográfica, extrapolando o filme. No mesmo sentido, Flávia Cesarino Costa demonstra que números musicais das chanchadas brasileiras dos anos 1940-1950 estão muito mais conectados às várias “práticas extracinematográficas de encenação ligadas à indústria fonográfica, à aparição dos cantores nas rádios e no *Starsystem* da imprensa e ao carnaval como fato cultural intensamente coberto pelas mídias” do que a uma lógica interna da narrativa (Costa, 2018, p. 187). E se pensarmos um pouco mais à frente, temos os filmes de Roberto Farias protagonizados por Roberto Carlos — interpretando a si mesmo — cuja existência estava atrelada aos lançamentos dos discos e turnês. Além disso, é facilmente perceptível a permanência de uma indústria de uma mídia contaminando a experiência de outra de maneira muito natural. Adamatti (2018, 2022), por exemplo, aponta a relação entre indústria fonográfica, *Starsystem* dos estúdios da Cinédia e a recepção do

filme *O Ébrio* (1946), enquanto Paiva (2016, 2019) usa o mesmo referencial teórico para discorrer sobre o cinema contemporâneo de Pernambuco, sua relação com o Manguebeat e releituras tropicalistas no cinema de Marcelo Gomes, Hilton Lacerda e Lírio Ferreira. Nesse sentido, dada a extensão da abrangência desse referencial, o método de análise comporta os mais diversos períodos da história do cinema brasileiro. Faz sentido que os conceitos de intermedialidade, como “referências intermediárias”, “transposição midiática” e “combinação de mídias” propostas por Irina Rajewsky, possam ser utilizados para tratar de filmes brasileiros e seus casos de interferências de outras mídias. Costa explica os termos de Rajewsky e defende o uso das “referências intermediárias” como a categoria mais produtiva para uma análise de filme:

A ‘transposição midiática’ é aquela encontrada em adaptações de um produto de mídia para outra mídia, na qual se transferem personagens, situações, narrativas, como um livro que é adaptado ao cinema ou ao teatro. A ‘combinação de mídias’ abrange pelo menos duas mídias entendidas como diferentes e que se articulam, cada uma na sua própria materialidade, na composição de um mesmo produto: são exemplo a ópera, peças de teatro, filmes, performances e instalações. A terceira categoria é, no entanto, a que nos parece mais apropriada para a análise fílmica: a ‘referência intermediária’. É a evocação de técnicas de outra mídia, mas o produto ‘usa seus próprios meios para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um subsistema midiático específico (como por exemplo um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema’ [...] As ‘referências intermediárias’ só podem gerar uma ilusão de práticas específicas de outra mídia, mas tal ilusão provoca no receptor sensações específicas de outras mídias (Costa, 2018, p. 183).

Assim, os estudos de adaptações de livros para o cinema ganham uma outra dimensão: a possibilidade de considerar os vestígios da mídia inicial no corpo fílmico. Além disso, pode-se pensar para além dessa linha reta — o começo, o texto do livro, e o fim, o que está no filme — mas também concentrar esforços em observar o processo em que se dá essa adaptação, sua dimensão plástica, suas motivações e suas implicações políticas.

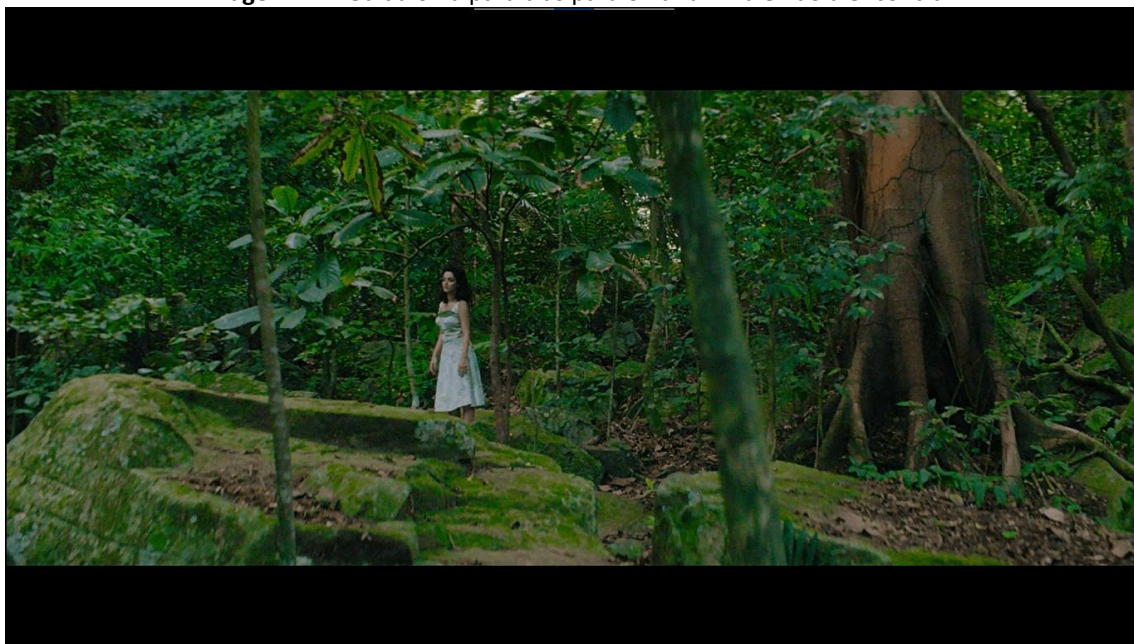
As relações entre certos elementos narrativos também são caras ao melodrama, que se utiliza da reiteração de elementos de encenação para trabalhar o excesso nos filmes. O contexto, no qual está inserido o filme de Aïnouz, já olha para o melodrama contemporâneo como uma cadeia de releituras do excesso em outros melodramas, já que o próprio cineasta cita outros filmes de mesma natureza como fontes de sua criação.

Assim, faz sentido observarmos *A Vida Invisível* pelo que Adamatti considera em sua visão bazaniana como “relação pendular” entre o elogio da autoria (de Aïnouz) e a criação anônima (onde se inscreve o gênero melodramático).

No caso da adaptação de *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, esse processo torna-se crucial à análise. O livro de Martha Batalha tem o encadeamento de um romance contemporâneo, recontando sob a perspectiva das mulheres silenciadas no passado não tão distante dos anos 1940 e 1950. Suas personagens — protagonistas, antagonistas, satélites — apresentam no corpo do texto descrições de suas emoções, seu passado e suas raízes, garantindo a todos eles camadas de nuances importantes para sua humanização. Distante de maniqueísmos possíveis, a narrativa de Batalha apresenta um mundo complexo em que Eurídice e Guida, as duas irmãs protagonistas, erram, mentem, amam, sofrem e fazem sofrer, e sobrevivem. O desfecho dessa trama é que, apesar do sofrimento que uma vez houve e ficou guardado, a vida segue e as personagens arranjam formas de permanecerem vivas. No entanto, o filme *A Vida Invisível* (Karim Aïnouz, 2019) não apresenta essas características textuais. Nos cartazes, o filme se declara “um melodrama tropical”. Os personagens estão caracterizados em segmentos opostos — mulheres, as vítimas; homens, os algozes — e as protagonistas sofrem um fim trágico, comum aos melodramas familiares e aos *woman’s films*. Assim, o texto inicial de Batalha passou por uma transformação estrutural, sendo convertido para um melodrama, para que fosse possível contar a história de desencontro entre as duas irmãs. Para pensar a adaptação de *A Vida Invisível*, foi preciso mergulhar nos estudos de adaptação para entender em que momento histórico o filme se encontrava. E, nesse ponto, algumas questões fundamentais aparecem como guia para sistematização da pesquisa. “O problema que importa para os estudos da adaptação é: que princípio guia o processo de seleção, ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado? Qual é o ‘sentido’ dessas alterações?” (Stam, 2006, p. 41). O objetivo deste trabalho é, portanto, observar algumas formas da adaptação do livro de Martha Batalha para o filme de Karim Aïnouz, destacando como o melodrama funcionou como uma ferramenta para esta adaptação, além de demonstrar como os conceitos de intermedialidade atribuem outras significações possíveis para esse processo.

Começamos, então, pelo começo. Para o processo de adaptação, o diretor, que também colaborou no roteiro, declarou que a sensação que o livro despertou nele foi “a sensação de que eu tava vendo um folhetim da década de 70, sabe, os folhetins da Janete Clair, como Selva de Pedra...” (Aïnouz, 2019). As palavras do livro evocaram em Aïnouz o repertório cultural das telenovelas, e funcionaram como guia para a adaptação para o cinema à luz do melodrama. O roteirista Murilo Hauser comenta que “o desafio foi descobrir qual era a história do filme de fato, porque o livro tem muitas”. Além disso, ele ainda declarou que “o livro tem muitos pulos, o que na literatura funciona extremamente bem – a Martha é muito habilidosa nesses pulos –, mas que não necessariamente funcionaria em uma narrativa cinematográfica” (Itaú Cultural, 2019).

A trama principal escolhida foi o desencontro das irmãs Eurídice e Guida, encenado figurativamente na primeira sequência do filme. Aqui se configura a primeira ação do processo de adaptação, a simplificação do conflito para a esquematização do mundo diegético. A simplificação da trama para melhor entendimento é característica fundamental da estrutura melodramática. A primeira sequência do filme vai mostrar as duas irmãs, num espaço que oscila entre diegético e não diegético, se desencontrando na paisagem. Reconfigurando o mito de Orfeu e Eurídice, Guida sobe o morro na mata e olha para trás, para ver a irmã, e nunca mais a encontra. Nesta sequência, demonstra-se didaticamente o tom e a história do filme, do desencontro e da busca desesperada de uma pela outra. O afeto que move as duas personagens é a esperança de se encontrarem mais uma vez, o que não acontece — assim como na primeira sequência. Essa formulação figurativa da sequência, condensando o principal conflito da trama, tem como função demarcar imagetivamente quais sentimentos, sensações e forças estarão em evidência durante o restante do filme. Observemos, na **Imagem 1** essa reconfiguração do mito de Orfeu e Eurídice.



Fonte: Captura de tela do filme *A Vida Invisível* (2019). Dir. Karim Aïnouz

Não há qualquer menção, no livro, a essa sequência ou espaço, tendo sido a cena concebida para o filme. Essa criação imagética para a demarcação do conflito faz jus à escolha do melodrama, cuja estrutura se baseia em simplificações de mundo e uma organização narrativa mais esquemática.

Em *The Melodramatic Imagination*, Peter Brooks discorre sobre como o gênero se consolida como uma narrativa cara à era pós-sagrada que as Revoluções Burguesas fazem emergir na entrada da sociedade ocidental no que podemos entender, hoje, como Modernidade. O melodrama se apresenta como esquemático para facilitar a compreensão de uma sociedade imersa em novas contradições e que precisa de novos condutores morais, não necessariamente mais ligados à Igreja. A esquematização facilita a compreensão do público e seus usos exagerados de ações, sons, formas e lágrimas estão ligados ao que Baltar (2019) vai chamar de *pedagogia das sensações*, uma maneira de apresentar a tese da obra a partir de uma experiência mista de apreensão intelectual e sentimental. O melodrama, portanto, simplifica para passar sua mensagem com mais facilidade. Nesse sentido, é fácil perceber o porquê de sua permanência e sua ainda importância para a sociedade contemporânea, já que parece ser a forma com a qual conseguimos compreender um mundo desordenado e atribuir sentido a estas contradições.

Se pensarmos nessa forma de esquematização melodramática como uma das ferramentas para a adaptação, entenderemos, rapidamente, a fala de Hauser sobre “escolher a história do filme”, levando em consideração as muitas histórias do livro. Em um texto menos linear, com mais nuances e pontos de vista, o livro de Martha Batalha apresentava uma narrativa mais perto da desordenação realista da sociedade brasileira. A escolha do melodrama, portanto, funcionaria como ferramenta de simplificação e ordenação dessa narrativa de busca de uma irmã pela outra.

Outros aspectos do livro serão simplificados no filme para maior coerência interna da estrutura melodramática. Um desses exemplos é o interesse pelo desprendimento da vida doméstica que Eurídice empreende no livro, em que a personagem tenta realizar diversas atividades na esperança de tornar-se mais do que uma dona de casa (seja costurar vestidos, escrever um livro de receitas, aventurar-se na escrita de sua própria ficção). Mas esse interesse, no filme, é encarnado no corpo do piano, que se torna o símbolo do sonho e ambição de Eurídice — e que será queimado no final da trama, encerrando em sua imagem a morte do sonho). A simplificação do conflito e a esquematização das relações dentro do corpo fílmico são características da estrutura melodramática. Além disso, há uma deliberada adesão a esta estrutura na maneira como o texto amarra as resoluções narrativas em diferentes linhas temporais. Temos, por exemplo, a sequência final do filme, não existente no livro, em que o roteiro usa um elemento de reconhecimento para provar a história de Eurídice com a irmã: os brincos perdidos. No filme, na noite em que Guida foge com o namorado, Eurídice encontra um dos brincos que a irmã usava naquela noite e passa a usá-lo como relíquia — e Guida, também, usa o único brinco do par de maneira similar. Ao final do filme esse elemento de reconhecimento, recurso tão comum a narrativas melodramáticas clássicas e facilmente reconhecíveis como clichês de novela, é usado para comprovar a versão de suas histórias como verdadeiras, mesmo após a morte de Guida.

Mas além de reconhecer essas transposições do livro ao filme, como ler esse movimento e esses processos da adaptação? O que isso significa em termos políticos para a obra? Robert Stam comenta essas questões em seu texto:

Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. **Ao revelar**

os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade (Stam, 2006, p. 48-49, grifo nosso).

Pensemos, então, nas significações do *prisma* do melodrama sobre essa adaptação. À medida que acessamos as referências do diretor, percebemos que seu próprio repertório cultural foi mais do que fundamental para esse processo. Vejamos a sua própria definição de melodrama.

A definição do melodrama basicamente é a história da pessoa que quer colocar a cabeça pra fora d'água e o mundo a empurra para baixo, silencia essa pessoa. É um pouco a luta de um ser humano contra um contexto, geralmente personagens que estão à margem, ou de personagens que são oprimidos pela sociedade... E me pareceu muito o caso da Eurídice e da Guida. Então claramente tinha uma relação com o melodrama nesse sentido político mesmo, mas nessa coisa de chegar no público com algo contundente emocionalmente (Aïnouz, 2019a).

A associação entre a importância política e a escolha do modo de contar a história das irmãs, buscando “chegar no público com algo contundente emocionalmente” está profundamente alinhada com o que Baltar destaca como *pedagogia das sensações*. Sua experiência espectral, como já mencionado, está contaminada pelas formas televisivas, que por sua vez estão invadidas pela estrutura folhetinesca melodramática e contaminada pela indústria fonográfica – já que o uso das músicas na novela extrapola também os usos mais canônicos do melodrama (como a exacerbação das emoções da sequência, ou a vocalização de sentimentos dos personagens em questão) quando insere essas canções numa lógica de comercialização atrelada a essa obra televisiva. Nesse sentido, é interessante destacar essas referências para percebê-las nas sutilezas da adaptação e conseguir compreender a obra dentro de seu contexto mais amplo e de suas proposições estéticas e políticas.

É necessário comentar ainda que as referências individuais do cineasta evocam obras de matrizes populares, associadas ao universo melodramático, como sua já mencionada relação com as telenovelas. Ainda que não se trate de um melodrama, o próprio livro também evoca algumas temáticas que estão dentro da lógica de pensamento da imaginação melodramática, cuja estrutura está entranhada na sociedade moderna para além de uma presença mais explícita em obras isoladas. Há uma passagem particularmente interessante no livro em que é possível observar como

a imaginação melodramática estava presente no cotidiano da personagem — e como, invariavelmente, esta forma de pensar está atrelada a formas de se pensar e sentir na América Latina.

O que ajudava um pouco, na verdade o que ajudava muito, eram as radionovelas. Todo dia às três da tarde Eurídice se sentava na poltrona ao lado do rádio, ligava os botões do aparelho e encarava a estante de livros que se estendia por uma das paredes da sala. Seus olhos se perdiam nas lombadas, e além das lombadas ela via Frederico e Pedro, os dois amigos que se apaixonam pela filha de um fazendeiro. Ela via Betina, a mulher misteriosa que perdeu a memória e foi encontrada inconsciente por pescadores na praia. E via Maria Helena, tão jovem, tão solteira e tão grávida.

Eurídice torcia as mãos e torcia pelos personagens, olhos fixos na estante de livros — *Não, Pedro, por favor, não mate Frederico! Betina, não beije Ricardo, foi ele que matou a sua mãe! E, Maria Helena, seu filho ganhará o mundo, não se preocupe! Mamãe Dolores fará dele um grande médico.* Coisas aconteciam dentro daquela caixinha marrom, e coisas jamais aconteciam na vida de Eurídice Gusmão (Batalha, 2016, p 36-37).

Esta passagem do livro evidencia a presença das radionovelas dentro do ambiente familiar e demonstra a presença do espectro do melodrama pairando sobre a existência das personagens. Sendo assim, mesmo que o livro não tenha uma estrutura melodramática no encadeamento de suas ações nem se utilize de artifícios próprios do modo ou gênero, ainda é possível encontrar no texto evocações a essa forma de pensar tão própria do tempo e lugar que tanto livro quanto filme foram feitos. Nas histórias que Eurídice escuta, há um vislumbre da história de sua própria irmã. Assim como Maria Helena, Guida também era jovem, solteira e grávida — e este era seu drama; essa aproximação entre a vida real das personagens e as histórias ficcionais que consumiam só destaca o modo de pensar e experienciar a vida na América Latina. Além disso, essa passagem ainda destaca o entrelaçamento do que parece ser senso comum: a intersecção entre feminino, doméstico e melodramático, já que os meios de comunicação de massa — rádio e televisão — estavam nos ambientes domésticos onde historicamente as mulheres permaneciam isoladas da vida pública.

Faz sentido, portanto, defender que o melodrama não foi escolhido arbitrariamente como ferramenta desta específica adaptação, uma vez que sua presença estava entranhada no texto por outros mecanismos da estrutura de pensamento latino-americana. Seguindo esse raciocínio, pensemos sobre outra questão cara ao melodrama: o olhar público. Em melodramas clássicos, o olhar público é uma

peça importante da estrutura narrativa, já que vai encarnar o olhar da sociedade sobre os protagonistas que, de alguma maneira, são julgados, oprimidos ou silenciados. Sobre isso, Xavier destaca:

No melodrama moderno, a fofoca é uma versão rebaixada do coro grego. Este era o lugar da fala da comunidade, de um saber que dava sentido aos conflitos e ao seu desfecho, comentário no qual se imprimia o *logos*, o sentido maior do destino trágico vivido pelo herói ou heroína (Xavier, 2012, p. 98).

Seguindo a lógica de identificar, no livro, esses pequenos traços de percepções melodramáticas, podemos destacar a existência de personagens maledicentes ao redor de Eurídice e Guida nos escritos de Batalha. Essas personagens incorporam essa tensão entre a esfera pública e a vida privada da modernidade, importante às narrativas melodramáticas. No entanto, a autora do livro não renega a essas personagens satélites à categoria da vilania, e, sim, cria ao redor delas densidade. No livro, vizinhas fofoqueiras são apresentadas também como vítimas de suas circunstâncias, e suas ações em relação às protagonistas são, de alguma maneira, justificáveis — o que denota, com mais enfoque, porque não consideramos o livro uma narrativa em estrutura melodramática. A maledicência e o olhar público podem ser observados no filme, ainda que não de uma maneira esquemática de adaptação pura e simples das vizinhas fofoqueiras.

A adaptação da maledicência pode ser vista, por exemplo, na sequência do quase encontro das irmãs no restaurante, por exemplo. O olhar público é incorporado na esfera da câmera, que olha de dentro para as duas personagens que serão julgadas e expulsas do local, como vemos na **Imagem 2**. No plano posterior, também o vemos incorporado nos personagens que observam a ação de coerção das duas mulheres.

Imagem 2 — Guida e Filomena são impedidas de entrar no restaurante



Fonte: Captura de tela do filme *A Vida Invisível* (2019). Dir. Karim Aïnouz

Esta sequência pode ser lida ainda numa outra chave — a da adaptação de uma passagem do livro. Na obra de Martha Batalha, as irmãs Eurídice e Guida foram desencontradas pelas circunstâncias de suas realidades, mas, numa tarde, Guida entra na mesma loja de tecidos em que sua irmã mais nova está. Esse encontro pode ser lido no trecho a seguir:

Guida recostou-se em uma pilastra, sem saber o que fazer. Ela podia ver a marca de catapora que a irmã tinha em uma das têmporas. Podia sentir o cheiro do Leite de Rosas que Eurídice continuava passando no rosto. Podia ver a imagem de Nossa Senhora que a irmã levava no peito, igual à que segurava, naquele momento, também em seu peito. Se estendesse o braço seria capaz de tocar Eurídice. Mas será que deveria tirar a irmã do transe? Era imensa a saudade, mas era maior a vontade de parecer vitoriosa. Seu quarto decorado ainda ficava no Estácio, seu filho continuava sem pai. Suas unhas vermelhas ainda eram usadas para trocar fralda dos filhos dos outros, e seu sustento vinha da parceria com uma ex-prostituta. Acreditava que um dia isso tudo ia mudar, e que, portanto, não era hora de abraçar a irmã (Batalha, 2016, p. 115).

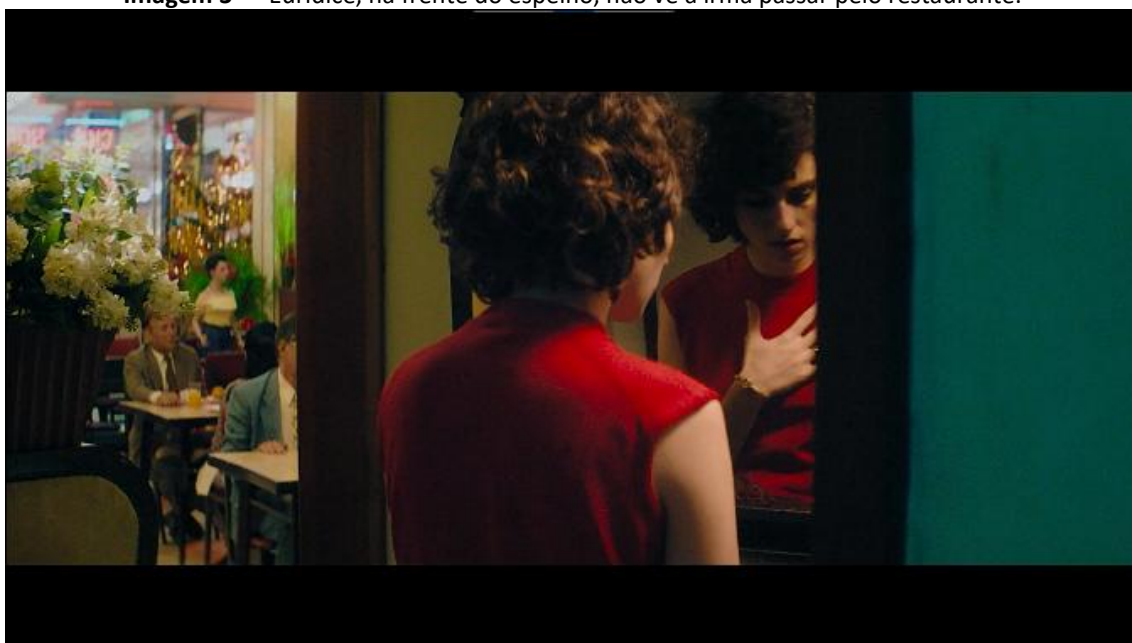
Percebe-se que o desencontro das irmãs é uma cena de extrema importância para ambas as narrativas, mas não se configura da mesma maneira nas distintas obras. No filme, entretanto, Guida é impedida fisicamente de entrar no restaurante. No livro, a escolha da personagem é não falar com a irmã por uma impossibilidade social, por estar em uma situação de vida menos abastada que a outra. Em ambos os casos a

separação das irmãs se dá por uma questão de classe vinculada a trajetórias específicas de vida — uma de vida “exemplar” e outra de vida “disruptiva”. Ainda assim, o *sentido* da cena permanece o mesmo, mas a *estrutura* pela qual apreendemos esse sentido é transmutada para uma ordem de exagero e *excesso*. Baltar destaca que o excesso, enquanto categoria estética, se dá a partir de “uma retórica reiterativa e saturante que busca transformar “tudo” em imagens, não apenas corpos em ação, mas também emoções e valores corporificados” (Baltar, 2012, p. 128).

Nesse sentido, observamos a forma como a adaptação de uma cena que tinha como vislumbre enfatizar o distanciamento das duas irmãs passa para a plástica do filme uma forma exagerada. O sentido da passagem no livro é extrapolado na reiteração desse mesmo sentido em todas as camadas da cena — cores, trilha musical, *mise-en-scène* e enquadramentos.

Observemos, por exemplo, uma imagem dessa mesma sequência.

Imagem 3 — Eurídice, na frente do espelho, não vê a irmã passar pelo restaurante.



Fonte: Captura de tela do filme *A Vida Invisível* (2019). Dir. Karim Ainouz

As duas irmãs são enquadradas juntas por um breve momento, quando Guida caminha, ao fundo do quadro, numa presença quase fantasmagórica. Em primeiro plano, Eurídice esfrega o peito com angústia como se seu corpo sentisse a presença da irmã. Esse quase encontro, também descrito no livro, ganha força nas imagens do filme,

promovendo a sensação de tensão e exacerbando as barreiras de classe às quais as duas mulheres estão submetidas. Podemos concluir, nesse momento, que o uso do excesso serviu de ferramenta para a adaptação da cena, preservando seu sentido primário, mas corporificando os conflitos e sentimentos em cada camada do filme.

Ainda nessa sequência, vemos outras imagens que cristalizam as sensações das personagens. Guida, ao avançar pelo restaurante atrás do filho, vê o pai que a expulsou de casa através do vidro de um aquário dentro do restaurante. As luzes em cores artificiais do aquário iluminam a cena de modo a destacar a fantasmagoria da cena. No plano que Guida observa o pai, a trilha musical se acentua e o plano se dilata com os sentimentos de revolta e raiva que a personagem performa em relação ao pai. Ao vê-lo, Guida imediatamente desiste de ficar no restaurante e decide ir embora com o filho e Filó. Essa tensão de um passado que volta para assombrá-la é sobreposto com a construção de uma tensão de quase encontro das duas irmãs porque, alguns segundos depois, Eurídice sai do banheiro e segue para a mesa onde está o pai. Eurídice é vista no mesmo enquadramento em que anteriormente Guida havia visualizado o pai.

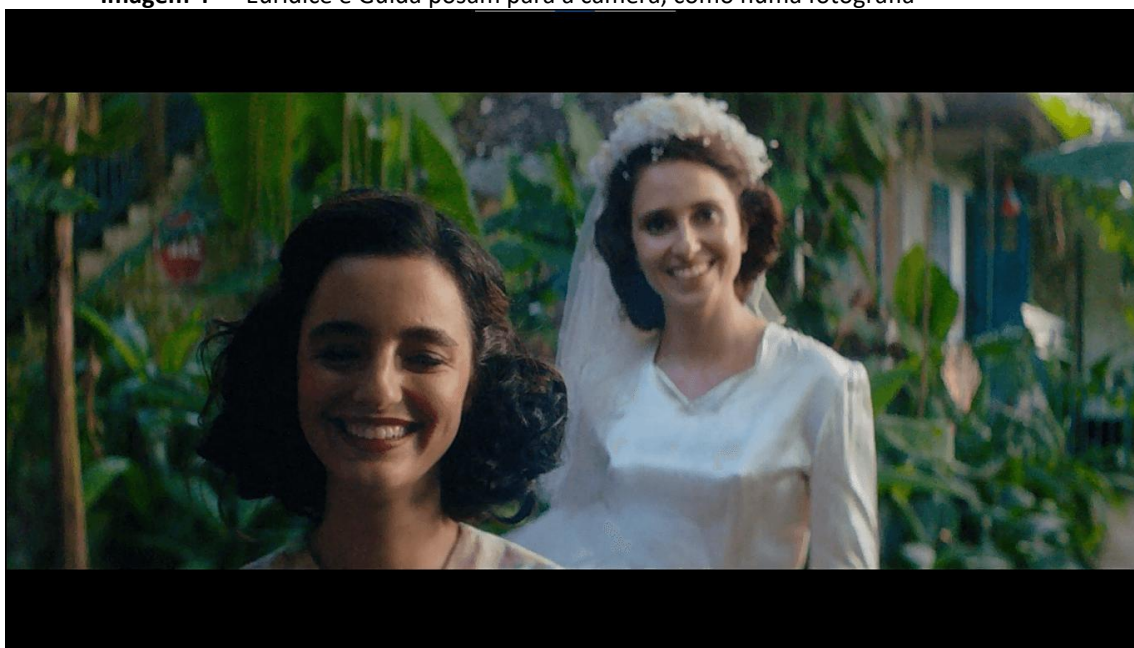
Além disso, esses dois enquadramentos ainda reforçam imageticamente a jornada de cada personagem, transformando em imagem os valores — como exercício da categoria do excesso. Eurídice é enquadrada dentro da moldura do aquário, isolada e em sofrimento, em contraponto com Guida que é filmada de fora do aquário (ainda que refletindo e sendo assombrada pelas cores dessa prisão metafórica) e está constantemente associada ao elemento do mar (como quando foge com o namorado a bordo do navio *Liberty*), espaço sem limites e associado à liberdade. Detalhes dessa contraposição de mar e aquário podem ser encontrados nas análises desta cena já feitas em Torres (2023) e Fischer e Souza (2023). Aqui, importa destacar que o filme, ao reivindicar o gênero melodramático, adapta a cena do livro de maneira a saturar todos os seus elementos para construir tensão e engajamento passional.

Outra cena que adquiriu nuances distintas quando adaptada, não diretamente, é uma pequena passagem no início do livro, durante o casamento de Eurídice:

Não havia muitas moças na festa, porque Eurídice não tinha amigas. Havia duas tias não muito velhas, uma vizinha não muito vistosa, uma outra não muito simpática. A jovem mais bonita estava na imagem do único porta-retratos da sala (Batalha, 2016, p. 10).

Essa discreta menção a um porta-retrato na sala revela-se no livro como sendo a imagem de Guida, a irmã que não estava presente. A imagem nunca mais é mencionada no livro e não aparece com grande destaque na cena filmada do casamento de Eurídice. A adaptação transmuta essa não-presença de Guida em uma sequência quase ao final do filme, durante a prova que Eurídice performa para o Conservatório de Veneza. Os planos de Eurídice tocando sua peça são intercalados por planos não diegéticos de Eurídice e Guida. As duas estão em um espaço não identificável — nenhuma casa ou rua já mostrada no filme — mas em um espaço coberto de folhas e árvores, mais semelhante à sequência inicial do filme. Eurídice, vestida de noiva, dança junto com a irmã e, em alguns momentos, encara a câmera, séria. A sequência é encerrada com o plano em que Eurídice e Guida olham para a câmera, sorrindo, e conseguimos reconhecer o local como sendo o quintal da casa da família Gusmão (**Imagem 4**).

Imagem 4 — Eurídice e Guida posam para a câmera, como numa fotografia



Fonte: Captura de tela do filme *A Vida Invisível* (2019). Dir. Karim Aïnouz

Podemos observar essa cena como a emulação de uma fotografia — numa composição de *tableau vivant*. As duas personagens se movem, mas encaram a câmera como se posassem em uma fotografia. Embora impossível dentro da narrativa — não só extra-diegética porque foge à linearidade da sequência do piano, mas impossível pelo

desencontro das personagens ter acontecido anteriormente ao casamento de Eurídice — a sequência é costurada com precisão dentro do filme. A audição de Eurídice no Conservatório evoca essas imagens, que podem ser lidas como um reencontro metafórico das duas irmãs pela momentânea libertação que a mulher experiencia nessa sequência. No entanto, ao recordarmos a passagem da fotografia do livro, podemos encarar essa sequência como extrapolação da curta passagem que está na obra original.

A figuração do mesmo elemento extrapolado na forma do filme destaca, também, que o processo de adaptação dos elementos funciona segundo a lógica do melodrama — por excessos e exacerbações. No melodrama, por meio da ação do excesso, pequenos objetos e gestos ganham força dentro da história, alçados à categoria de símbolos indispensáveis para a narrativa.

Nesta sequência da fotografia, a análise tende a destacar sutis formulações a respeito da adaptação e exacerbação de símbolos. No que diz respeito à teoria da intermedialidade, Agnes Pethö destaca em “Intermedialidade no cinema: uma historiografia das metodologias” alguns conceitos evocados nas análises acerca de certos fenômenos intermediários. A autora lê a intermedialidade como “uma zona de fronteira através da qual transgressões de mídia ocorrem, ou um ‘lugar’ instável de ‘entre’ [...], uma passagem de uma mídia para outra”, que poderia ser nomeada como “heterotopia” (um termo de Foucault). No seu entendimento, Pethö entende que “tais heterotopias muitas vezes servem também como locais alegóricos para que relações intermediárias sejam trazidas à atenção do espectador em alguns filmes autorreflexivos” (Pethö, 2020, p. 50). Essa abordagem, percebe a autora, tende a observar filmes menos lineares e menos clássico-narrativos. No entanto, é possível utilizar a mesma terminologia para analisar a adaptação de *A Vida Invisível*.

O lugar impossível da narrativa das duas irmãs não só exagera o artifício por meio da categoria do excesso, de forte força afetiva dentro da composição do filme, mas também destaca o próprio processo da adaptação — não só a imagem final, mas também evoca sua origem na obra literária. Assim, essa formulação no filme possui um certo entendimento instável. O sentimentalismo visto no livro, a força de uma fotografia solitária no meio da sala, é tensionado com a sua tradução imagética. Apesar de se tratar de uma criação plástica para o filme, essa nova imagem da sequência evoca vestígios do

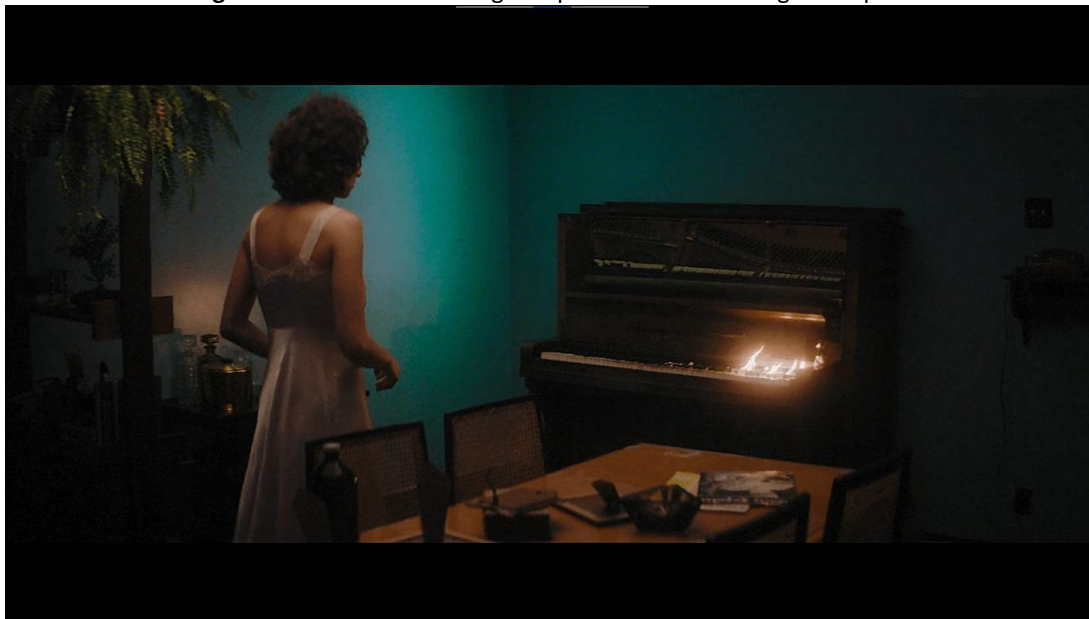
texto inicial de maneira não literal, mas sensorial. Nesse sentido, a sequência se torna instável nas duas camadas de análise — narrativa e plástica fílmica.

A formulação completa dessa sequência — da performance de Eurídice ao piano e os planos heterotópicos intercalados entre a melodia — ainda aproxima simbolicamente a personagem de Guida à simbologia do piano, da libertação, do sonho. Recordemos que o piano, tornado o símbolo maior da ambição e ânsia de liberdade de Eurídice, aparecerá em outra sequência. Reiterando o que Baltar escreve a respeito do uso do excesso, o piano encarna, portanto, a corporificação da emoção e dos valores caros à personagem e à narrativa.

Após a errônea revelação de que Guida está morta, Eurídice atea fogo às lembranças da irmã: suas roupas e seu retrato, apagando os últimos vestígios de sua existência.

Imediatamente após essa cena, Eurídice atea fogo ao seu piano, símbolo máximo de sua individualidade. A corporificação de seus sonhos e resistência frente ao mundo que a obriga a se moldar nos papéis de mãe, matriarca e esposa é destruída por suas próprias mãos. A composição das cores no plano — azuladas, salientando a profunda tristeza da personagem — associada à trilha musical intensa satura em suas camadas a emoção de um sonho rompido (**Imagem 5**). O close final do piano em chamas, com uma duração considerável, aglutina o uso da simbolização exacerbada nesta sequência, incorporando ao objeto toda a sensação de desamparo da personagem, não verbalizada, mas que não precisa ser posta em palavras para ser inteligível.

Imagem 5 — Eurídice atea fogo ao piano e observa o fogo se espalhar



Fonte: Captura de tela do filme *A Vida Invisível* (2019). Dir. Karim Aïnouz

Percebemos, nas sequências analisadas, rastros e processos da adaptação do livro para o filme e como o universo do melodramático já podia ser observado na mídia de origem, mas que, como estrutura fílmica, precisou passar por um refinamento. Seja na transposição da ideia de fotografia, na emulação distinta do quase encontro das irmãs ou na corporificação de um desejo da personagem em um único objeto, a análise por meio da intermedialidade se faz importante para destacar as referências entre mídias observadas. Ela não se restringe a observar a mídia de origem e o produto fílmico final, mas destaca a importância de observar o processo e as camadas de entendimento possíveis no processo que as constrói.

Ágnes Pethő percebe, em sua investigação a respeito das análises que utilizam a intermedialidade como conceito dentro da análise fílmica, certos caminhos investigativos que incorporam termos de outras áreas do conhecimento, como a filosofia, a teoria literária ou estudos de comunicação. Para a autora, importa não apenas a terminologia utilizada nas análises, mas também o próprio método escolhido para realizar a leitura dos filmes. Nesse sentido, “a análise de conceitos ou metáforas específicas usadas na retórica de um discurso pode se mostrar relevante na tentativa de avaliar de que maneira teorizar “faz sentido” às coisas que tenta descrever.” (Pethő, 2020 p. 44).

Levando em consideração a já mencionada relação profunda da imaginação melodramática com a estrutura de pensamento e tradução de sentimentos na América Latina e seu reforço em toda a indústria de produção criativa, evocar a intermedialidade em uma análise de obras melodramáticas é importante para compreender as complexidades de um gênero tão intermediário por natureza.

Não é tarde para destacar o que Stam reconhece a respeito das operações possíveis dentro do processo de adaptação:

O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, constrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante (Stam, 2006, p. 50).

Os comentários de Stam sobre a questão da adaptação fazem jus às políticas de cinema no norte global e às adaptações de uma literatura já legitimada enquanto produto cultural de valor. As adaptações cinematográficas que o autor utiliza como exemplo são, em sua esmagadora maioria, releituras de uma literatura já consolidada e distante temporalmente da adaptação em si. Ainda assim, essa percepção de que há uma política por trás dessas escolhas não está distante do objeto que apresentamos neste texto. Entre o lançamento de *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* e sua adaptação para o cinema, há apenas três anos de intervalo. Para além de um certo sucesso no mercado editorial brasileiro — a publicação se deu pela Companhia das Letras, uma editora de renome — haveria outras coisas que justificassem a adaptação tão imediata desta obra? Que forças políticas atuaram nesse processo, se acrescentarmos o dado do contexto político brasileiro de 2019?

Para além de recontar a história de mulheres silenciadas, o gênero que os roteiristas elegeram como mais competente para contar essa história foi, justamente, o melodrama, que está atravessado de significações. Gênero tido como menor e de baixo

valor cultural, em razão de sua aproximação com o universo feminino, o melodrama está sendo retomado enquanto discurso político e passa, há pelo menos cinco décadas, por um processo gradual de revalorização dentro dos estudos de cinema. Ainda assim, no Brasil, não é incomum encontrar em críticas cinematográficas deste ano a menção ao adjetivo “melodramático” para designar um aspecto, forma ou até o filme de maneira pejorativa.

Nesse sentido, Karim Aïnouz dá pistas não só para a eleição do texto, mas para a estrutura escolhida. Ao dizer que o melodrama ressurgiu em tempos de crise, ele coloca o processo da adaptação e o produto final do filme diretamente relacionados ao seu momento histórico, propondo um diálogo mais explícito entre os dois. Além disso, reivindicar a importância do melodrama como um dispositivo de valor cultural importante é dialogar com os avanços de estudo do gênero e de modo do melodrama no Brasil e no mundo, apontando para uma defesa bastante consciente e embasada de suas implicações políticas entranhadas no processo da adaptação.

Importa ressaltar, à guisa de conclusão, a necessidade de sublinhar a opção de Karim Aïnouz pelo melodrama como estratégia narrativa de crucial importância na adaptação do romance para o filme, tendo em conta seus efeitos políticos e sua capacidade de figurar na própria tessitura da enunciação fílmica, na adaptação de uma obra literária recente, como faceta de sua marca autoral, que reflete diálogo antigo e frutífero com o gênero.

REFERÊNCIAS

ADAMATTI, Margarida M. Análise estilística e reverberações narrativas no *O Ébrio* (1946) de Gilda de Abreu. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 12, n. 24, p. 238–262, 2022. DOI: 10.35699/2237-5864.2022.35071. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/35071>. Acesso em: 8 jul. 2025.

ADAMATTI, Margarida M. André Bazin e a intermedialidade: por uma historicidade impura do cinema. *RuMoRes*, [S. l.], v. 12, n. 23, p. 262–278, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.137915. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/137915>. Acesso em: 9 dez. 2024.

AÏNOUZ, Karim. A vida invisível - Karim Aïnouz. Entrevista concedida à jornalista Ana Paula Souza para o site da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo de 2019, São Paulo: **SouPods**, 22 de outubro de 2019. Disponível em <https://43.mostra.org/br/conteudo/podcast/870-A-Vida-Invisivel,-com-Karim-Aïnouz>. Acesso em 11 de dezembro de 2024.

BALTAR, Mariana. Engajamento afetivo e as performances da memória em Um passaporte húngaro. **Eco-Pós**, v. 10, n. 2, 2007, p. 96-112.

BALTAR, Mariana. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão” **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 39, n. 38, p. 124–146, 2012.

BATALHA, Martha. **A Vida Invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BRAGANÇA, Maurício de. Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada. **Eco-Pós**, v.10, n.2, 2007, p. 29-47.

COSTA, Flávia Cesarino. Considerações sobre os números musicais das chanchadas. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 45, n. 50, p. 179-203, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.138619. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/138619>.

ITAÚ Cultural. **Roteiristas de A Vida Invisível falam sobre o processo de adaptação literária do longa**. Itaú Cultural. 2019. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/roteiristas-de-a-vida-invisivel-falam-sobre-o-processo-de-adaptacao-literaria-do-longa>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2025.

PAIVA, Samuel. Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 43, n. 45, p. 64–82, 2016. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.111446. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/111446>. Acesso em: 8 jul. 2025.

PAIVA, Samuel. Sobre intermedialidade: cinema, maracatus, tatuagem e pós-tropicalismos. **Contracampo**, Niterói, v.38, n.02, p. 147-160, ago./nov. 2019.

PETHÖ, Agnes. Intermedialidade no cinema: uma historiografia das metodologias. In: **Poe, psicanálise e cinema**: artigos traduzidos. Agnes Pethö, Thomas C. Carlson, Lorine Pruette. Tradução de Helciclever Barros da Silva Sales. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. p. 17-69.

SARMET, Éri. O roteiro invisível: melodrama e sensação em “A vida invisível” (2019), de Karim Aïnouz. In: **ANAIS DO 29º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**, 2020, Campo Grande. Anais eletrônicos, Galoá, 2020. Disponível em:

<https://proceedings.science/compos/compos-2020/trabalhos/o-roteiro-invisivel-melodrama-e-sensacao-em-a-vida-invisivel-2019-de-karim-ainou?lang=pt-br> Acesso em: 09 de dezembro de 2024.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, v. 0, n. 51, 30 abr. 2006.

TORRES, Laís. **O melodrama e a política**: um estudo sobre a adaptação de A Vida Invisível para o cinema. Orientação: Flávia Cesarino Costa. 2023, 67 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Imagem e Som) — Curso de Imagem e Som, Departamento de Arte e Comunicação, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/19062>.

WILLIAMS, Linda. “Tales of Sound and Fury”... or, The Elephant of Melodrama. In **Melodrama Unbound**, ed. WILLIAMS & GLEDHILL, New York, Columbia University Press, 2018, pp. 205-217.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues, São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

SOBRE O(A) AUTOR(A)

Flávia Cesarino Costa

É professora de Teoria e História do Audiovisual no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), é autora de *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* e pesquisa temas relacionados ao melodrama cinematográfico, intermedialidade e cinema brasileiro. Pertence ao Cinemídia – Grupo de Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais, da UFSCar.

Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1653890782950111>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-2013-6445>

E-mail: cesarino@ufscar.br

Laís Torres

É doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine - UFF) e bolsista CAPES pelo INCT - PreRes. Pesquisa sobre forma e estética do melodrama brasileiro do século XX. Mestra em Cinema e Audiovisual também pelo PPGCine, defendeu em 2025 a dissertação "Karim, melodramático: gênero, repertório e excesso". Graduada em Imagem e Som pela UFSCar, pesquisou sobre melodrama e intermedialidade em "A Vida Invisível" (2019).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9830857061273159>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-0060-4210>

E-mail: laistorres@id.uff.br

COMO CITAR ESTE ARTIGO

CESARINO COSTA, Flávia; TORRES RODRIGUES, Laís. O melodrama como ferramenta de adaptação: o caso A Vida Invisível. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. 2 especial, p. e95453, 2026.

RECEBIDO EM: 11/04/2025

ACEITO EM: 10/07/2025

PUBLICADO EM: 10/09/2026



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

CARRO REI: EM CORPO E TERRITÓRIO¹

KING CAR: IN BODY AND TERRITORY

Heverton Guedes

Universidade Federal de Pernambuco

Maria Lúcia Duarte de Oliveira

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Esta pesquisa investiga o filme pernambucano *Carro Rei* (2022), de Renata Pinheiro, a partir da conjunção de dois conceitos centrais: corpo e território. Primeiro, discutimos o que faz do espaço um território, pensando política e imaginário, com especial atenção às negociações, por vezes, contradições, que transparecem entre eles. Segundo, destacamos como o corpo também aparece assentado em tensionamento, entre o biológico e o tecnológico, o orgânico e o artificial. Assim, defendemos, de antemão, que o encontro desses dois, corpo e território, está mais para um confronto mal resolvido, mas, decerto atraente, sobretudo quando temos em mente a perceptível reorientação que *Carro* propõe: seja do imaginário nordestino sobre o qual se debruça, seja do gênero cinematográfico com o qual se articula.

Palavras-chave: cinema contemporâneo; corpo; território; Carro Rei.

Abstract

This research investigates the film *King Car* (2022), directed by Renata Pinheiro, through the combination of two central concepts: body and territory. First, we explore what transforms space into territory, considering both politics and imagination, with particular attention to the negotiations, and at times contradictions, that emerge between them. Second, we emphasize how the body is portrayed as being in tension, between the biological and the technological, the organic and the artificial. Thus, we argue in advance that the interaction between these two — body and territory — is more of a confrontation, unresolved yet undeniably compelling, especially when considering the perceptible reconfiguration that *Carro Rei* suggests: both in terms of the Northeastern imaginary it delves into, and the cinematic genre it engages with.

Keywords: Contemporary cinema; body; territory; King Car.

¹ Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no GP Cinema do XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM) - 2024.

1 INTRODUÇÃO

Na esteira de autores que vêm destacando a importância crescente da espacialidade (Prysthon, 2023) e da corporeidade (Vieira Jr., 2021) para os estudos de cinema brasileiro contemporâneo, esta pesquisa pretende pensar certa relação entre esses dois movimentos, distintos, mas, de forma alguma, antagônicos. Para isso, observamos como objeto o longa de ficção distópica passado no agreste pernambucano *Carro Rei* (2022), de Renata Pinheiro, por meio do qual testamos essa nossa intuição de que a recente disseminação do cinema futurista brasileiro em espaços até então inusitados tende a significar um diferencial não só para o que chamamos de “gênero cinematográfico” (Altman, 2000), mas também para o nosso imaginário de corpo e de território.

É bem esse o nosso interesse por gênero: o que ele tem a nos dizer, e mostrar, sobre o imaginário corrente: o que está arraigado e o que parece disruptivo, o que se espera e o que é surpreendente... O nosso uso de gênero, cabe um esclarecimento, dada a natureza desse dossiê, está mais preocupado com uma abordagem de imaginário, quer dizer, alguma forma de mapeá-lo, do que, necessariamente, com uma discussão mais detida sobre gênero(s) cinematográfico(s), sendo ele mais uma *chave* para chegar a “algum lugar” do que um fim em si.

E isso, a nosso ver, é algo pertinente, primeiro, porque as discussões sobre esse assunto são já vastas e robustas (Altman, 2000; Langford, 2005; Cánepa, 2016), e, segundo, porque acreditamos que investigando imaginários podemos, se quisermos, entender o gênero no cinema um tanto mais de perto: em suas fissuras e rupturas, menos pronto e mais processo. Assim, as características e práticas que usualmente são usadas para “defini-lo” estão presentes aqui mais no sentido de interrogá-lo.

Nesse intuito, são bem esses os nossos conceitos centrais: corpo e território. Por mais que a conjunção dos dois seja, além de intuitiva, basilar para esta pesquisa, escolhemos, pois nos parece mais didático, abordar esses dois eixos em duas seções

separadas. São elas que compõem o nosso texto, além deste tópico introdutório e um último conclusivo.

Na primeira parte, apresentamos termos que costumam nortear a espacialidade no cinema, pensando principalmente, como não poderia deixar de ser, uma noção territorial, afinal, interessa saber: como e por que o cinema territorializa a imagem? Quais são seus métodos e, sobretudo, quais são seus *sentidos*? É nesse intento que recorreremos à interlocução com autores como Zan (2022) e França (2003), que vêm falar de um território cinematográfico permeado por tensionamentos políticos e de imaginário, como esse que encontramos em *Carro*: aqui, uma Caruaru arcaica e contemporânea atua, enquanto paisagem autônoma (Lefebvre, 2006), para uma narrativa de disputa que, seja pela terra, seja pela tecnologia, acaba testando as imagens imaginadas que temos em nós, tanto da *sci-fi*, como do nosso próprio país. É bem aí onde assentamos o motivo de nosso interesse, e, infelizmente, de frustração com o filme: na proposta de pensar espaços conhecidos sob perspectivas inusitadas.

No segmento seguinte, por sua vez, interessa pensar como esse tensionamento, central ao território, repercute na carne aberta dos corpos-personagens de *Carro*: como corporificar o território, ou melhor, como propor um corpo *significado* pelo conflito, estético e político, tal qual uma instância territorial? Eis a questão que nos orienta. A fim de respostas, recorreremos, desta vez, a nomes como Haraway (2000) e Berardi (2019), que lançam luz sobre certo corpo disputado, entre o orgânico e o tecnológico, em simbiose socialmente radical e biologicamente visceral, como aquele que vemos, com estranhamento, em *Carro*: entre o animalesco e o grotesco (Dery, 1999), o corpo, feito território, também está em conflito(s). E com isto, vamos a eles.

2 TERRITORIALIZAR A IMAGEM

O cinema brasileiro contemporâneo parece cada dia mais interessado em reivindicar a atenção do olhar ao espaço diegético. Dos caóticos centros urbanos, sempre e ainda lá, aos rincões mais interioranos, cada vez menos afastados, esse cinema vem mobilizando o espaço em cena menos como um cenário, onde se desenrola a história, e mais como uma paisagem, autônoma e ativa (Lefebvre, 2006), que contribui decisivamente para o desenrolar da narrativa.

Pensamos, exemplificando, nos filmes de Adirley Queirós, como *A cidade é uma só?* (2013), *Branco Sai, Preto Fica* (2015) e *Era uma Vez Brasília* (2017), onde a capital federal aparece como um constante ponto de partida, e de retorno, para uma série de tensões que encontram no projeto moderno de cidade “do futuro”, um objeto claro da desigualdade e da marginalização socioeconômicas. Podemos pensar também em Kleber Mendonça Filho, onde a capital pernambucana, em suas grades e telas, permanece ainda rente às casas grandes e senzalas, impregnada por um passado que não passa, nem se afasta, como em *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016).

Por isso, nosso argumento: a espacialidade demonstra uma centralidade crescente no cinema contemporâneo brasileiro (Prysthon, 2023), não se tratando, importante destacar, de uma espacialidade por si só, isto é, dada, esvaziada, naturalizada, isenta de tensões e conflitos, pelo contrário: o espaço importa porque é quase sempre um espaço em/de disputa.

Tudo isso para apresentar nosso objeto: *Carro Rei* (2022), de Renata Pinheiro, filme que nos trouxe até aqui justamente por se passar em um lugar conhecido sob um olhar um tanto inusitado, como é, e vocês devem concordar, uma Caruaru distópica: ali, a ferrugem suja de ferros-velhos (Imagem 01) convive, nem sempre de forma pacífica, com a estranheza imponente de um automóvel capaz de pensar, falar e manipular: o Carro Rei (Imagem 02). Sim, o filme acompanha a trajetória de Uno, interpretado por Luciano Pedro Júnior, que, desde pequeno, possui, pelo menos aparentemente, a habilidade de se comunicar com automóveis, algo valioso quando as autoridades da até então, “pacata” cidade decidem proibir a circulação de veículos antigos e o menino, agora crescido, resolve insuflar o levante conduzido pelo Carro Rei.

Imagens 01 e 02: Caruaru distópica



Fonte: *Carro Rei*, Renata Pinheiro, 2022.

Fonte: *Carro Rei*, Renata Pinheiro, 2022.

Todavia, para uma melhor apreciação desse nosso objeto, parece conveniente, antes, amarrar e separar alguns conceitos importantes. Como esta primeira parte pretende uma leitura do filme à luz de sua espacialidade, é interessante pontuar quais são os termos que compõem essa dimensão no cinema e, sobretudo, quais são suas especificidades, uma vez que eles costumam ser confundidos e sobrepostos. Pois bem, o primeiro deles é justamente o mais imediato, “espaço”, conceito amplo e polissêmico que pode ser usado para se referir desde dimensões astronômicas até aquelas atômicas; para especificar porções do espaço, precisamos recorrer a um segundo termo, “lugar”, que vem falar, por sua vez, daquela parcela delimitada, do todo espacial, na qual os seres humanos agem cotidianamente, como uma escola, ou, um hospital; já se quisermos desenhar uma dimensão ainda mais particular, podemos recorrer a um terceiro termo, “território”, que tem a ver, por fim, com uma relação mediada ou estabelecida por fatores políticos, ou, mais precisamente, geopolíticos, por isso, pensar território implica em pensar conflito(s) (Zan, 2022).²

Sem dúvida, destacando-se a disputa, a categoria que emerge com maior força, pensando espacialidade, é a de território, tanto em *Carro*, como, de uma maneira mais geral, no cinema contemporâneo feito no Brasil (Zan, 2022). Quando buscamos situar a importância da espacialidade para esse cinema falando de filmes que constroem seus “lugares” a partir de cidades conhecidas nacionalmente por suas tensões socioeconômicas e, claro, suas implicações geopolíticas, é porque encontramos nisso

² Tanto as três categorias espaciais como suas definições são tributárias do texto de Zan (2022), no qual o autor se propõe, de maneira didática e objetiva, a conceituar essas noções que colocamos aqui.

algo que nos soa como um esforço para territorializar a imagem em tela. Isto é, alertar para a dimensão política e conflituosa que constitui a nossa relação com a terra, nesse caso, partindo de um já consolidado e corrente imaginário. Em outras palavras: podemos ler filmes, como os de Queirós e Mendonça, através do conflito porque, além de outros fatores que não cabe revisar no âmbito deste texto, eles se situam em lugares reconhecidos por isso, o que não limita as realizações de nenhum dos dois, como se fosse algum caminho mais fácil, pelo contrário: a nosso ver, essa escolha amplia através do diálogo, das relações entre imagem e imaginário, mediadas, mais uma vez, por um território.

Antes de adentrar com maior ênfase na espacialidade de *Carro*, convém, ainda, tecer um breve esclarecimento, agora, sobre as distinções entre um território geográfico e um outro cinematográfico. Para isso, não conseguimos pensar em nenhum autor com melhor possibilidade de interlocução do que França (2003), que tem trabalhado questões indispensáveis a esse respeito. Para ela, a terra, quando “pensada e experimentada em imagem e som” (França, 2003, p. 08), demonstra possibilidades poderosas de criar territórios em seus próprios meios e formas, sentidos e intenções, sem carecer de ser, necessariamente, um “reflexo” de dada “realidade” (ainda que esses dois, o cinema e o real, alimentem-se constantemente).

Por isso, a leitura de França nos interessa. Porque investiga um cinema autônomo, mais preocupado com agência do que com representação, mais próximo do imaginário do que do geográfico: cinema que inventa e sustenta sua própria territorialidade, de terra em imagem, em movimento e tensionamento, à procura d'algum “mundo possível, com todas as diferenciações que ele possibilita” (França, 2003, p. 08). Assim, pensar o território no cinema é, sobretudo, um exercício de imaginário. Aí sim, podemos adentrar em *Carro*.

Sim, mas por quê? Porque embora haja muitas outras possibilidades de se aproximar deste filme, foi bem a dimensão do imaginário que nos chamou a atenção e nos trouxe até ele, logo, essa nos parece uma boa porta de entrada. Acontece que, como dito anteriormente, *Carro* se vende como uma ficção científica ambientada em uma Caruaru futurista, algo que, logo de cara, desperta certo interesse, por se tratar de um deslocamento de um gênero afamado para um espaço um tanto inusitado.

Por isso importa pensar em imaginário: porque tanto o mote como o centro do filme, o que veremos adiante, partem de um apelo que se faz ao conjunto de imagens, imaginadas e consagradas, que trazemos de antemão, no sentido de confrontá-las, com o que parecer ser uma provocação simples, mas que pode, todavia, ser amplamente estendida (e é isto o que propomos aqui): trata-se de certo *choque* entre um gênero conectado com signos modernos de futuro (Gunn, 2005) e um lugar geralmente significado pelo contrário: pela tradição, pelo arcaico³ e, em última instância, pelo passado (Freixinho, 2003).

Um exemplo de encontro, em tom contrastado, entre tradição e futuro é quando Zé Macaco, o mecânico excêntrico, interpretado por Matheus Nachtergaele, discute, de forma articulada, sobre a simbiose tecnológica entre homem e máquina, tema caro à ficção científica (Haraway, 2000), para, logo em seguida, dançar ao som de um forró característico...⁴ que remete a um tempo passado, das cantoras de rádio... que nos fala de uma Caruaru do “sertão”, de uma “princesinha do Norte”.

Tamanho é o arrebatamento deste trecho que nos faz pensar, ademais, em uma audiotopia (Lopes, 2010): quando a trilha “leva-nos a ouvir as imagens e a ver o som” (Lopes, 2010, p. 104), quando a música em cena, por sua força subjetiva, nos arremessa para uma espacialidade específica, como que trazendo à tona, com toda a profusão de sentidos que a memória sonora permite, aqueles lugares que temos íntimos em nós.

Outro elemento que atende bem ao nosso argumento pode ser encontrado, certamente não por coincidência, já na primeira cena: assistimos, no primeiro plano, a um mato verde, do qual vemos emergir uma boiada; os bois olham, serenos e atentos, para o que, com os cortes seguintes, descobrimos ser veículos sucateados pelo abandono; os animais seguem, conduzidos por vaqueiros vestidos de chapéu de couro e gibão, até se depararem, agora no meio de uma rua, com um pequeno aglomerado de carros; os carros não conseguem sair dali e ali mesmo, no interior de um deles, em meio a confusão do encontro entre bichos e máquinas, vemos nascer uma criança: Uno, o nosso protagonista.

³ Quando dizemos “arcaico”, queremos dizer não só algo remoto, mas também originário, isto é, “próximo da origem”, como propõe Agamben (2012, p. 69) autor no qual ancoramos essa nossa acepção.

⁴ A música em questão é *Caruaru*, cantada por Dalva de Oliveira e gravada em 1958.

Essa cena parece importante, primeiro, porque evidencia uma forma possível de caracterização do espaço em *Carro*, algo próximo de uma heterotopia (Foucault, 2013): amontoado de lugares contrastantes, de temporalidades estranhas (Prysthon, 2015), aparentemente incompatíveis, no mesmo tempo-espaço, aqui relacionados aos componentes rurais e urbanos, mais tarde, sobrepostos com frequência;⁵ segundo, porque anuncia aquele que é o conflito central da trama: uma oposição, binária e até mesmo superficial entre natureza e tecnologia, que se encontram, ou melhor, se confrontam, com a mesma constância.

Para melhor desenvolver nosso ponto convém avançar um pouco mais na trama. À medida que a história se desenrola, vamos vendo uma narrativa seriamente interessada em tensionar o natural e o tecnológico como polos, reiteradamente, opostos: após a proibição da circulação dos veículos mais antigos pelas autoridades caruaruenses e a eclosão do levante, liderado por Carro Rei, acompanhamos a atuação de duas forças antagônicas: de um lado, os “mocinhos”, Uno e seus amigos do curso de agroecologia, indubitavelmente preocupados com a “salvação” de todos; e do outro, Carro Rei, que não demora em se mostrar um “vilão” inescrupuloso e manipulador, praticamente, tal qual uma caricatura.

Por isso, entendemos que é no conflito onde podemos situar o centro da trama: ele perpassa do todo aos miúdos. Por isso, também, defendemos o contraste como uma marca característica da espacialidade do filme: ela orienta a construção do mundo a que assistimos aqui, um mundo heterotópico. Por isso, enfim, o motivo de nossa frustração: *Carro*, valendo-se de uma roupagem instigante de *sci-fi*, propõe um desenho novo de imaginário, mas, a contragosto, produz um mundo binário que, longe de conseguir extrair da dualidade alguma realidade mais profunda, acaba desembocando em mais uma história de bem *versus* mal...

Ainda assim, é legítimo ler em *Carro* uma dimensão de território muito forte: de espaço em disputa, de imaginário *em movimento*. Antes de tudo, precisamos reiterar que falamos de um imaginário ao qual, até então, pouco foi dado elaborar imagens urbanas, sempre dito e visto “vazio”, sempre mais próximo dos desertos e dos sertões

⁵ Um exemplo pontual é a cena em que Carro Rei sai em sua primeira viagem, Caruaru adentro, e, surpreso, questiona as ruas tomadas por motos e carros: “*oxe, essa avenida aqui era cheia de jumento!*”.

do que das ruas das cidades (Garcia, 2007)... Mas, aqui, essas cidades não só existem como incomodam, com sua estranheza, sua heterotopia.

No entanto, nesse novo mundo urbano, igualmente conectado e precarizado (Berardi, 2019), o tecnológico assume sempre uma ameaça: o passado não pode aceitar o futuro porque ele o maltrata. Entre ferros-velhos e carros conscientes, a ideia inusitada de uma cidade futurista se perde, pouco pode, nada sabe, não, ela parece mesmo é fadada ao distópico... É aí, nessa forma maniqueísta e pouco aprofundada com que esse território é construído que nos frustramos, sem nos furtar, no entanto, de acrescentar outra significativa camada à territorialidade do filme: o corpo. Eis o que propomos a seguir.

3 CORPORIFICAR O TERRITÓRIO

O corpo em *Carro* é também espaço e *artifício*, significativo de disputas políticas, por isso, passível de ser lido enquanto território (Zan, 2022; França, 2003). Embebido em uma estética grotesca, muitas das relações corpóreas da trama chamam atenção para a corporeidade encarnada do cinema contemporâneo (Vieira Jr., 2021) ao mesmo passo que evocam discussões caras às narrativas modernas de ficção científica (Gunn, 2005). Entre elas: a disciplina do corpo, a fusão de homem-máquina e a suplantação da natureza humana pela tecnologia (Haraway, 2000).

Não por coincidência, a primeira obra considerada como “ficção científica”, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, parece centrada nos (des)limites das transformações do corpo humano. É esse o símbolo, da criatura fundada e formada de restos que é trazida novamente à vida por um cientista maluco, que o mecânico excêntrico de Matheus Nachtergaele evoca quando declara para a frota emergente de carros conscientes que: “os carros de luxo serão os doadores de órgãos”. O corpo aqui, assim, apresenta-se como símbolo de “modernas” e conhecidas ansiedades...

No humanismo moderno, se quisermos, o humano reclama um tanto: a centralidade e a referência para todas as coisas. Aos olhos desse antropocentrismo cego, o homem moderno seria formado por, adivinhem só, dois polos dicotômicos: mente e corpo. A mente seria única, imutável e coesa. Dela: toda a lógica com a qual o indivíduo conceitua e cataloga o mundo e a realidade, além, é claro, de sua “essência” singular. Já

o corpo, por outro lado, é percebido como dispositivo, como ferramenta, através do qual a mente “experimenta” este vasto universo. Dos estudos de Descartes à Foucault, o corpo é visto como objeto e *processo* de poder, instrumento técnico, coisa-feita que pode ser consertada e, principalmente, disciplinada (Siqueira, 2015).

Na ficção científica, tão íntima à modernidade (Gunn, 2005), bem sabemos, é através da tecnologia que se pode separar o corpo “disciplinado” daquele natural (Siqueira, 2015). Essa divisão aparece clara em *Carro*, principalmente na dicotomia das relações entre os personagens mais regrados e aqueles tidos como “desajustados”. Como o são Zé Macaco e Mercedes, a artista e ativista interpretada por Juliane Elting. São eles e os carros que tentaremos “tocar” com este estudo de corpo.

Imagens 03 e 04: Corpo animalesco



Fonte: *Carro Rei*, Renata Pinheiro, 2022.

Fonte: *Carro Rei*, Renata Pinheiro, 2022.

Em cena: os corpos de Zé e de Mercedes ostentam certo caráter animalesco, tensionando poderes e pudores sociais, atraindo nossa atenção pelo seu excesso (Williams, 1991), por suas reações corporais extremas, seus desejos e seu desajuste... Em uma das cenas mais insanas do longa, Mercedes “transa” com o Carro Rei, em performance, parece um corpo entregue, por completo, à mais pura pulsão carnal: se torce, se toca... excitada no contato cru com/contra o frio metal... (Imagem 03); já Zé Macaco, ao contrário de Uno e seu pai Josenildo, aparece sempre como um homem de “mente fraca”, pouco inteligente e facilmente influenciado pelo Carro autoconsciente, vai definhando, bem diante de nossos olhos: passa a andar, agir e falar como um símio, como se quanto mais perto do tecnológico, menos humano e mais estranho fosse ficando... (Imagem 04).

É possível pensar, pois, em uma distinção entre o corpo do homem civilizado, útil e dócil, e o corpo do homem descontrolado, medonho e selvagem (Siqueira, 2015). Entretanto, é interessante pontuar como a dinâmica dessa lógica é ainda uma inevitável via de mão dupla, e nesse sentido, *Carro* nos ajuda. Outro exemplo, se necessário, está na cena em que Zé exibe um comportamento “tabu” ao dançar pole dance no ferrovelho com Mercedes, enquanto se vê isolado e indefeso do julgamento social, como se todo seu respiro só fosse possível quando longe de gente...

Além de Zé e Mercedes, também merece atenção o papel que os próprios automóveis desempenham em *Carro*. Nossa apreensão desse elemento, em especial, está próxima daquilo que Berardi (2019) chama de “máquina externa”: uma alegoria do símbolo de progresso para o período moderno.

Nas suas palavras: “máquina é a concatenação de entidades (metais, líquidos, conceitos, formas) que funcionam de acordo com uma determinada finalidade. A máquina que o futurismo exalta é um objeto externo em relação ao corpo e à mente” (Berardi, 2019, p. 14).

Acontece que a máquina, aquela pré-cibernética, corporifica a pureza e o idealismo no imaginário da ficção científica: é ela a volta prometida a uma unidade fundamental, anterior à toda “contaminação”, da consciência e do *espírito* (Haraway, 2000). Presas no determinismo tecnológico, essas máquinas externas (Berardi, 2019), quer dizer, pré-cibernéticas, “não podiam realizar o sonho do homem, só podiam arrematá-lo, elas não eram o homem, um autor para si próprio, mas, apenas uma caricatura daquele sonho reprodutivo masculinista” (Haraway, 2000, p. 41 - 42).

É que aqui, a tecnologia se apresenta, ou pelo menos assim nos parece, como valor estético, ecoando o imaginário do projeto moderno, onde o desenvolvimento técnico é sinônimo de desenvolvimento social, econômico e militar.

Para diretora Renata Pinheiro, em entrevista à revista *Continente* (2022),⁶ os automóveis se tornam extensão do corpo, fortificando e “virilizando” os personagens:

⁶ Renata afirma: “o próprio governo do PT, (...) tinha também a indústria automobilística como o motor do nosso desenvolvimento econômico. (...) Achei tão interessante o texto que *Roterda* escreveu sobre o filme. Eles (os críticos) apontam que os carros são como os zumbis do capitalismo. E eu achei isso uma imagem tão absurda, porque quando a gente pensa que está se desenvolvendo, estamos presos em um modelo antigo. São zumbis, porque, no nosso caso, eles estão sendo manipulados por uma força maior,

são eles que ditam o ritmo do urbano e dilatam o sentido do humano, usurpando seus direitos e impondo uma visão demasiadamente masculina e dominadora da paisagem. A diretora critica, ainda, a simbologia do carro como indicador de ascensão social das classes mais baixas, tanto utilizada por governos ditos progressistas.

A industrialização e a tecnologização como princípios de progresso (e o progresso como signo de futuro) estão, nesse raciocínio, incrustados em *Carro*, que acertadamente estabelece diálogo com certa safra contemporânea de uma ficção científica cada vez mais, escancaradamente, política (Prysthon, 2015).

Nesse raciocínio, é curioso perceber que, ao contrário do que dizem tantas sinopses do filme, não é o garoto Uno quem tem a habilidade de falar com carros, mas sim, Carro Rei, e mais: de forma inerente.

Acontece que quando Zé Macaco forja uma ferramenta de tradução dos pensamentos do Carro, todos, humanos e automóveis, conseguem compreender os seus planos. A humanização dos carros catalisa, assim, aquele fetiche moderno da máquina criada “à imagem do homem, que nunca se cansa ou comete um erro”.⁷

Não coincidentemente, à medida que Carro Rei aprimora sua consciência, mobilizando e manipulando outros seres, ele vai se alinhando cada vez mais com certa postura bélica-nacionalista do projeto moderno, em especial, aquela do raiar do século XX, de natureza futurista (Berardi, 2019). Tanto é que, em dado momento, ele faz referência explícita à Filippo Marinetti,⁸ ecoando uma das ideias mais discutidas e repercutidas do movimento por ele criado, do alto de sua voz metálica, ele declara: “quero glorificar a guerra, única higiene do mundo”.

Não à toa, o hino nacional brasileiro toca enquanto os soldados do Carro (zumbi-robôs sem rosto) dançam, momentos antes da batalha final do longa. Neste momento, mais um sensível uso crítico do nacionalismo em nosso cinema (Almeida, 2022), em que se amplia, por *tensão*, o espaço simbólico do regional para o nacional escancara-se,

meio mortos, meio vivos. E o Brasil é muito isso, um zumbi do capitalismo, a gente é ultrapassado sem nem ter ainda chegado lá” (Continente, 2022).

⁷ Frase de C. A. Rotwang, personagem fictício, cientista inventor do robô “Máquina-Humana”, do filme alemão *Metropolis* (1927), de Fritz Lang.

⁸ Filippo Tommaso Marinetti foi o escritor e ideólogo italiano que fundou o movimento futurista, cujo manifesto foi publicado em 1909, celebrando a arte e a política como uma ode ao progresso, a tecnologia e a “velocidade” da vida urbana-industrial.

enfim, a ideologia do Carro líder: de um tirano, como já adiantamos. A partir daí, o discurso dúbio de justiça social e violência de *Carro* vai sendo embalado por frases como “Caruaru acima de todos”, ou, “sejam condutores da sua própria vida”.

Acontece que o plano do tirano é, no fim das contas, a pureza maquínica, a ser alcançada através da multiplicação da sua consciência para outros veículos e da fusão tecnológica com os corpos humanos, mas, principalmente, através do genocídio.

Aí, a ficção científica de Renata Pinheiro é, ainda e novamente, um exercício reiterado de imaginário: com seus ares de “premonição sombria” (Prysthon, 2015), faz pensar o porvir, aquele que assusta pela incerteza (Berardi, 2019), faz olhar o passado recente (aquele de levante da extrema-direita...)⁹

Exemplo está na “seita” que vamos ver se desenvolver com o avançar da trama: à medida que a mente do Carro demonstra cada vez mais complexidade, aumenta também o seu séquito de seguidores, entre os quais é nítido observar o efeito oposto: mentalmente entregues e fisicamente débeis, eles são antes servos e, depois, “seres”; sim, são esses os zumbis-robôs sem rosto que dançam e definham diante do projeto de passado, agora morto, quase enterrado...

A interação com Carro provoca em Zé Macaco, em particular, a perda progressiva de sua capacidade de falar e de articular ideias autônomas, além de uma assustadora mudança de postura, que o faz agir como um símio, com gestos e gritos que beiram a animalidade, como já colocado. Enquanto isso, os demais participantes da seita, de maneira mais geral, sofrem progressiva homogeneização de seus corpos, sem rostos ou agência própria, esses se tornam soldados de um Carro consciente que, agora, consegue se comunicar através de seus corpos, permeáveis à tecnologia da “gasolina azul” (Imagens 05 e 06).

⁹ Renata afirma ainda: “Tem uma ironia, no caso do filme, porque a gente faz com que o espectador caia naquele sentimento que rolou lá por 2013, no levante pelo aumento da passagem, em que a gente pensou que era uma coisa social, e quando você vê, a direita se apoderou daquilo ali e terminamos agora no domínio da extrema direita. Existe uma manipulação de *fake news*, aplicativos, redes sociais, e o carro termina se inserindo dentro desse mundo de tecnologia, que está em rede e pode manipular seu usuário. É uma coisa que está cada vez mais presente, num futuro muito próximo. E isso causa medo, porque se elege presidente nesse contexto, essa manipulação pode mudar todo um panorama. O Carro Rei representa isso, uma inteligência a serviço próprio que movimenta uma massa maior, que no filme é uma espécie de seita” (Continente, 2022).

Eis o corpo suplantando, como tanto assusta e interessa à ficção científica. A tecnologia, antes de uma implementação para ampliação do corpo e da mente humanas, opera pelo contrário: para rebaixá-los, isto é, instrumentalizá-los. A máquina, antes de um instrumento, configura um *substituto* para o humano na linha evolutiva proposta pela lógica moderna: Zé Macaco perde sua humanidade, os demais, perdem suas identidades... ninguém sai ileso, portanto, do contato com “o futuro”.

Imagens 05 e 06: Corpo suplantado



Fonte: *Carro Rei*, Renata Pinheiro, 2022.

Fonte: *Carro Rei*, Renata Pinheiro, 2022.

E esse corpo suplantado nos faz pensar, para terminar, no grotesco, ou, mais precisamente, no que Dery (1999) entende como princípio estético do grotesco. Característico do romântico século XVIII, “manifestado no apreço vitoriano pelo esquisito e pelo deformado” (Dery, 1999, p.148), esse conceito passa por uma significativa atualização ao longo do século XX, especialmente com o avanço da cibernética pós-segunda Grande Guerra, no que o autor identifica como neogrotesco: uma combinação, nem sempre indolor, muito menos agradável, de carne e metal; uma tentativa de se livrar do estorvo da carne, dos fluidos, do sangue e do suor; uma fusão, enfim, do dentro e do fora, da indistinção do que é externo e do que é *íntimo*.

E se o território de Carro é fundado no confronto entre passado e futuro, o corpo também tem fundamento em enfrentamento: entre o biológico e o tecnológico, o orgânico e o artificial. Por isso pensar no grotesco. Potência estética esta ostentada em tantos momentos: Mercedes se sujando inteira de terra antes do sexo com o Carro, Zé Macaco cuspidando líquido azul nos participantes da seita, ou, simplesmente, aquela gaita metálica que lhe ornamenta (e amordaça) a cara... são apenas exemplos miúdos.

Mas, que podem, sem dúvida alguma, ser estendidos ao macro. Sim, são essas performances de excesso (Williams, 1991), flertando com o animalesco, que dão tom a praticamente todo o filme, tom de horror: “horror porque apresenta o encontro com o 'outro' num misto de fascínio e rejeição, atração e medo” (Amaral, 2006, p. 69). E é aí, bem aí, onde podemos situar o confronto entre máquina e homem, onde podemos pensar o encontro, confrontado, entre corpo e território. E daí: gênero e imaginário.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Carro Rei se apresenta, diante de tudo isso, como um amontoado de dicotomias, nem sempre bem-resolvidas, não raro, frustrantes: tanto pela sua construção de território quanto pela sua proposta de corpo. Seja em sua heterotopia espaço-temporal, seja em sua perspectiva grotesca do corpo e idealista da máquina, *Carro* opera como sismógrafo do imaginário de certo cinema brasileiro contemporâneo: aquele onde a espacialidade é exercício plástico de poder (Zan, 2022), aquele onde a ficção é tão científica quanto política.

Em entrevista à revista *Continente* (2022), a diretora, Renata Pinheiro, afirma que seu filme não é “fechado em nenhum gênero específico”. Entretanto, é notável que o longa se utiliza de convenções características do cinema *sci-fi*, sobretudo, como forma de alegoria política, algo que muito nos incita, como vocês bem perceberam.

Carregados de tensões, com a extrapolação e o deslocamento cognitivos, típicos do gênero (Haraway, 2000), corpo e espaço são convidados à ruptura da aparente normalidade, em suas “esperanças e ansiedades” (Amaral, 2006, p. 70), ao mesmo passo que nos convidam a uma leitura interessante de imaginário(s) à luz do gênero cinematográfico, em seus contratos e contradições.

A partir da conjunção de corpo e território, é possível discutir o legado moderno do que, por um lado, se entende como pertencente ao passado, e, pelo outro, o que “se vende” como futurista, assim mesmo, aos olhos de *Carro*: dois lados opostos. É que esse mundo possível pelo cinema (França, 2003), uma Caruaru arcaica-futurista, revela, em tom “agreste”, um dilema entre imagens hegemônicas e disruptivas.

Aqui e assim, corpo e território se mostram heterocrônicos e tensionados, escancarando características excêntricas. O espaço se corporifica ganhando contornos de território, com agência e urgência política. Já o corpo, se *coisifica*, entre o orgânico e o grotesco, quebrado ou excitado, ele se contorce, até, quem sabe, poder aceitar este eterno futuro incerto (Berardi, 2019).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2012.

ALMEIDA, Ana Caroline de. Enfrentamentos à bandeira nacional a partir do cinema brasileiro contemporâneo. **Mídia e cotidiano**, v. 16, n. 2, p. 108-128, 27 maio 2022. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/53211>. Acesso em: 24 nov. 2024.

ALTMAN, Rick. **Film/genre**. London: British Film Institute, 2000.

AMARAL, Adriana. **Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk**. Comunicação e cibercultura. Porto Alegre, RS: Sulina, 2006.

BERARDI, Franco. **Depois do futuro**. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2019.

DERY, Mark. **The pyrotechnic insaniarium: american culture on the brink**. New York: Grove Press, 1999.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos avançados**, São Paulo, SP, v. 27, n. 79, p. 113–122, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705>. Acesso em: 1 dez. 2024.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: 7 Letras, 2003.

FREIXINHO, Nilton. **O sertão arcaico do Nordeste do Brasil: uma releitura**. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

FROW, John. **Genre**. New York: Routledge, 2005.

GARCIA, Álvaro Andrade. **O sertão e a cidade**. Curitiba: Peirópolis, 2007.

GUNN, James. Toward a definition of science fiction. In: GUNN, James; CANDELARIA, Matthew (orgs.). **Speculations on speculation: theories of science fiction**. Lanham: Scarecrow Press, 2005.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LANGFORD, Barry. **Film genre: Hollywood and beyond**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

LEFEBVRE, Martin (Org.). **Landscape and cinema**. New York and London: Routledge, 2006.

LOPES, Denilson. Paisagens transculturais. In: LOPES, Denilson; FRANÇA, Andréa (Org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. 1. ed. Chapecó, SC: Argos, 2010.

PRYSTHON, Ângela. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 18, n. 3, p. 66–74, 2015. DOI: 10.29146/eco-pos.v18i3.2763. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2763. Acesso em: 4 jan. 2024.

PRYSTHON, Ângela. **Recortes do mundo: espaço e paisagem no cinema**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. O corpo no cinema de ficção científica. **Logos**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 51–59, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14721>. Acesso em: 2 jan. 2024.

REVISTA CONTINENTE. Meu interesse é me comunicar. **Revista Continente**, [S. l.], n. 256, [2022]. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/256/rmeu-interesse-e-me-comunicar->. Acesso em: 26 nov. 2024.

VIEIRA JR., Erly. Estéticas da corporeidade e espectralidades à flor da pele no cinema contemporâneo. **Revista Visuais**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 32–50, 2021. DOI: 10.20396/visuais.v7i2.15913. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15913>. Acesso em: 4 jan. 2024.

ZAN, Vitor. Espaço, lugar e território no cinema. **Galáxia**, v. 47, p. 1-22, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202255455>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/hLj4WjhcqvDtMCgwnkPjndd/?lang=pt>. Acesso em: 3 nov. 2024.



Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFC

ISSN 2179-9938

WILLIAMS, Linda. Bodies, gender, genre and excess. **Film Quarterly**, Berkeley, v. 44, n. 4, 1991. Disponível em: <http://faculty.las.illinois.edu/rrushing/470j/ewExternalFiles/Williams%E2%80%94Film%20Bodies.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2024.

SOBRE O(A) AUTOR(A)

Heverton Guedes

Historiador e doutorando em Comunicação (PPGCOM - UFPE), investiga história e teoria do cinema, com ênfase no espaço e na cultura dos sertões.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1490941376976192>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6107-1772>

E-mail: heverton.sguedes@ufpe.br

Maria Lúcia Duarte de Oliveira

Graduada em Comunicação Social - Rádio, TV e Internet pela UFPE. Mestre em Comunicação Social na linha Estética e Culturas da Imagem e Som pela UFPE com a dissertação intitulada: Futuro Cancelado: Cyberpunk como forma estética de futuro no Realismo Capitalista. Atua como Analista de Inovação na Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação (Propesqi) da UFPE.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1267609411125823>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-7244-9555>

E-mail: marialucia.oliveira@ufpe.br

COMO CITAR ESTE ARTIGO

GUEDES, Heverton; DUARTE DE OLIVEIRA, Maria Lúcia. Carro Rei: em Corpo e Território. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. 2 especial, p. e95208, 2026.

RECEBIDO EM: 18/03/2025

ACEITO EM: 22/08/2026

PUBLICADO EM: 10/09/2026



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

A EVOLUÇÃO E IMPACTO DA DUBLAGEM NO BRASIL: UM ESTUDO DE CASO DE *O ILUMINADO* DE STANLEY KUBRICK

THE EVOLUTION AND IMPACT OF DUBBING IN BRAZIL: A CASE STUDY OF STANLEY KUBRICK'S *THE SHINING*

Marcio Dantas de Andrade
Universidade Anhembi Morumbi

Resumo

Este artigo investiga o impacto da dublagem e tradução na mediação cultural no contexto do cinema, com ênfase na dublagem brasileira do filme *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, cuja direção artística foi conduzida pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, a pedido do diretor estadunidense. Além de analisar a evolução histórica da dublagem no Brasil, as controvérsias políticas associadas e a relevância da tradução audiovisual na preservação e adaptação cultural de obras cinematográficas para o público brasileiro, o estudo também traz uma abordagem voltada para a pesquisa sobre o fazer artístico para esse tipo de adaptação e criação. O artigo explora as relações artísticas em processos de criação coletivos, considerando a realização de filmes e obras audiovisuais de gênero. Essa perspectiva abrange aspectos contextuais e culturais que influenciam o fazer cinematográfico e audiovisual de gênero, bem como a interação entre escolha de vozes, adaptações linguísticas e contextuais para assegurar autenticidade, engajamento e diálogo cultural com o público.

Palavras-chave: Dublagem; dublagem brasileira; tradução audiovisual; tradução para dublagem; Stanley Kubrick; *O Iluminado*.

Abstract

This article investigates the impact of dubbing and translation on cultural mediation in the context of cinema, with a focus on the Brazilian dubbing of *The Shining* (1980), directed by Stanley Kubrick, whose artistic direction was handled by filmmaker Nelson Pereira dos Santos at the request of the British director. In addition to analyzing the historical evolution of dubbing in Brazil, the political controversies associated with it, and the relevance of audiovisual translation in preserving and culturally adapting cinematic works for Brazilian audiences, the study also offers an approach centered on the artistic process involved in this type of adaptation and creation. The article explores the artistic relationships within collective creation processes, considering the production of films and audiovisual works within specific genres. This perspective encompasses contextual and cultural aspects that influence the making of genre-based cinema and audiovisual content, as well as the interaction between voice selection, linguistic and contextual adaptations to ensure authenticity, audience engagement, and cultural dialogue.

Keywords: Dubbing; Brazilian dubbing; audiovisual translation; translation for dubbing; Stanley Kubrick, *The Shinning*.

Introdução

No universo do cinema e da televisão, a tradução transcende a mera conversão de palavras de um idioma para outro. É uma prática complexa que envolve adaptação cultural e sensibilidade linguística, crucial para conectar espectadores de diferentes partes do mundo a histórias universais. A tradução e, em especial, a dublagem, desempenha um papel fundamental na familiarização do público com produções estrangeiras, permitindo que obras audiovisuais sejam absorvidas como algo legitimamente próprio pelo público local.

As inovações tecnológicas têm exercido uma influência substancial na produção e na apreciação das artes. Com o progresso da tecnologia, surgiram novas formas de expressão artística, transformando os métodos considerados tradicionais (BENJAMIN, 1955). Um exemplo desse fenômeno é a maneira como certas obras são apresentadas ao público, particularmente no campo audiovisual. Filmes, por exemplo, são frequentemente disponibilizados em múltiplas versões: a versão cinematográfica original, edições alternativas realizadas pelo diretor – como é o caso do filme *Apocalypse Now* (Coppola, 1979) –, cortes adaptados para adequação a diferentes públicos, e, de forma mais prevalente nos últimos anos, versões dubladas em vários idiomas, ampliando o alcance e a acessibilidade dessas obras.

Adorno e Horkheimer (1985) argumentam que a cultura de massa, levando ao contexto do cinema, é dominada por monopólios que produzem conteúdos homogeneizados para atender demandas padronizadas. Este fenômeno, podemos analisar, se manifesta na oferta de versões dubladas em diversos idiomas, buscando ampliar o público-alvo e maximizar os lucros através da expansão da audiência.

Nesse contexto, as análises acadêmicas delineiam um paralelo entre os desafios inerentes à tradução e à preservação das obras de arte, ressaltando que o processo de tradução transcende a simples conversão de palavras. Segundo Benjamin (1955), no ensaio *A Tarefa do Tradutor*, o tradutor deve assumir uma postura que vai além da mera transferência lexical, buscando transpor a intenção e a singularidade do original, preservando a essência da obra mesmo diante das transformações impostas pelas inovações tecnológicas. Essa abordagem revela-se particularmente relevante no cenário

contemporâneo, no qual a multiplicidade de versões e dublagens, embora amplie o acesso ao conteúdo audiovisual, pode, simultaneamente, comprometer a autenticidade cultural das produções artísticas.

O diretor estadunidense Stanley Kubrick (1928-1999) exemplifica essa dinâmica ao demonstrar um cuidado meticuloso não apenas na produção de seus filmes, mas também na sua distribuição internacional para territórios onde o inglês não é a língua principal. Kubrick estabelecia contato direto com distribuidoras em vários países europeus, garantindo que seus filmes fossem lançados em versões dubladas, com a exigência de que essas versões fossem supervisionadas por diretores artísticos de renome na indústria cinematográfica (Zanotti, 2022). Este compromisso com a adaptação cultural teve início em *Laranja Mecânica* (1971) até sua última obra lançada em vida, *De Olhos Bem Fechados* (1999).

Em particular, foi em 1980, com o filme *O Iluminado* (1980), que Kubrick demonstrou interesse em produzir uma versão dublada em português brasileiro, contando com o cineasta Nelson Pereira dos Santos, cineasta responsável por obras como *Vidas Secas* (1963) e *Memórias do Cárcere* (1984), como diretor artístico da versão em áudio brasileira. Esta iniciativa refletiu não apenas a estratégia de Kubrick em alcançar novos públicos, mas também seu compromisso com a integridade artística de suas obras em mercados culturais diversificados.

A dublagem no Brasil, que já estava consolidada no país, mas apenas em produções veiculadas na televisão, viu esse episódio com Stanley Kubrick uma oportunidade para colocar sua credibilidade para outros públicos, neste caso, cinéfilo.

Este artigo explora a evolução da dublagem no Brasil, com um estudo de caso específico na versão dublada do filme *O Iluminado* (1980). Além de analisar a relevância cultural e o impacto dessa dublagem, bem como sua repercussão na época de lançamento nos cinemas, o trabalho propõe uma abordagem voltada à pesquisa sobre o fazer artístico e suas adaptações, sem perder a essência da obra original. Nesse contexto, discute as relações artísticas nesse processo, considerando também os aspectos contextuais e culturais que permeiam a prática do cinema e do audiovisual.

Será abordado o mercado de dublagem no Brasil desde seu primeiro trabalho até o início da década de 1980, o caráter inovador do pedido de Kubrick, a resposta da

imprensa naquele período, e os aspectos específicos da versão brasileira dessa obra. Ao analisar este episódio, serão explorados não apenas os desafios técnicos da dublagem, mas também as nuances culturais e criativas envolvidas na tradução de obras audiovisuais. Serão expostos desde a seleção das vozes das personagens até a adaptação de nomes e referências culturais, com cada decisão contribuindo para moldar a experiência do espectador e assegurar a preservação da essência da obra em suas particularidades.

Breve história da dublagem no Brasil: origens e primeiros passos

A dublagem no Brasil teve seu início formal em 1938, com a adaptação de *Branca de Neve e os Sete Anões* dos estúdios Walt Disney (Gonçalo Junior, 2014), sendo o primeiro filme a ser dublado no país. A introdução dessa prática foi inicialmente limitada devido a restrições técnicas e financeiras. A expansão da dublagem ganhou força após a Segunda Guerra Mundial, com a importação de equipamentos e técnicos que permitiram o estabelecimento dos primeiros estúdios de dublagem no país. Essas primeiras iniciativas focavam principalmente na dublagem de filmes brasileiros, que enfrentavam desafios técnicos na captação de áudio direto (Freire, 2016).

Fundada por empresários franceses no Rio de Janeiro, a Companhia Industrial Cinematográfica (CIC) é frequentemente reconhecida como a pioneira no setor de dublagem no Brasil. Sua atuação inicial estava centrada exclusivamente em produções nacionais, motivada pela estratégia de redução de custos ao evitar a captação direta de áudio durante as filmagens. Em vez disso, os estúdios cinematográficos brasileiros da época optavam por incluir os diálogos na fase de edição (Melo, 2013).

Em 1958, foi fundado o estúdio Gravasom pelo produtor Mário Audá Júnior, que utilizou os equipamentos do recém-fechado estúdio de cinema Maristela. Antes de encerrar suas atividades, o estúdio Maristela possuía um contrato de parceria com a Screen Gems, uma subsidiária da Columbia Pictures responsável pela venda de suas produções para outros mercados (Freire, 2014).

Mário Audá Júnior aproveitou este contrato para estabelecer o estúdio de dublagem Gravasom, com o objetivo de dublar produções da Columbia Pictures para distribuição nos canais de televisão brasileiros, que ainda estavam em fase inicial de

operação e necessitavam preencher suas grades de programação com conteúdo disponíveis. Durante esse período, o Gravasom dublou uma série de filmes antigos, séries e desenhos animados que chegavam ao país via Screen Gems, incluindo produções como *As Aventuras de Rin Tin Tin* (1954-1959) e *Jim das Selvas* (1937).

A década de 1960 marcou um período expressivo para a dublagem no Brasil, com o surgimento de novos estúdios para suprir a demanda de produções de outros estúdios estrangeiros que chegavam ao país como a AIC (Arte Industrial Cinematográfica), em São Paulo em 1960, e Cinecastro, na cidade do Rio de Janeiro, em 1963.

Durante esse período, surgiu o Projeto de Lei nº 37, de 1960, de autoria do senador Geraldo Lindgren, que propunha a obrigatoriedade de dublagem para todas as produções estrangeiras exibidas no Brasil. O texto do projeto afirmava que, "os filmes editados no estrangeiro sejam gravados no Brasil, na língua portuguesa e, bem assim, determina que o fundo musical ou partes musicadas sejam também gravadas por orquestra brasileira." (Freire, 2014) Em outras palavras, Lindgren sugeria que todas as produções estrangeiras, independentemente do meio de exibição, como televisão ou cinema, deveriam ser obrigatoriamente dubladas em português.

O projeto gerou controvérsia e indignação entre cineastas, críticos e jornalistas. Uma nota não assinada no *Correio da Manhã*, jornal do Rio de Janeiro, de 23 de dezembro de 1960 ironizava a proposta, afirmando:

Aos 'nacionalistas' poderia parecer interessante a tese de que o português, também no cinema, deva ser a única língua ouvida ou falada. Oscarito emprestaria sua voz a Gary Cooper; falaria por Brigitte Bardot talvez Eliane Lage, talvez Cacilda Becker. (*Correio da Manhã*, 1960, p.6)

A Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (ABCC) reagiu enviando um ofício ao presidente da República, Jânio Quadros, e ao Congresso Nacional, manifestando sua oposição à obrigatoriedade da dublagem de filmes estrangeiros no Brasil (Back, 1961).

No jornal *O Dia* de 8 de janeiro de 1961, Sylvio C. Back, em sua coluna intitulada "O Crime da Dublagem", criticou a proposta, qualificando seus defensores como "pseudo-nacionalistas" que desejavam manter a população semianalfabeta e ignorante. Back argumentou: "No Brasil, felizmente, atingimos o ideal: inexistente a segregação

cultural”. (Back, 1961, p. 5). Apesar das acaloradas discussões e das críticas, o Projeto de Lei n.º 37/1960 foi eventualmente arquivado, sem ter sido implementado.

Com o crescimento da televisão, a dublagem tornou-se essencial para a programação, especialmente após o decreto nº 544 de 1962, que limitava o tempo de exibição de filmes estrangeiros, reservando a maior parte da programação para conteúdo nacional, que poderia ser produzido internamente pelas próprias emissoras. Esse mesmo decreto estabeleceu a obrigatoriedade de dublagem em português para todos os filmes estrangeiros exibidos na televisão, excetuando-se apenas reportagens jornalísticas e desenhos animados. Essa regulamentação visava preservar e valorizar a língua portuguesa e a cultura nacional na mídia televisiva, limitando a "penetração" de conteúdos estrangeiros nos lares brasileiros (Freire, 2014).

Em 1965, sob o regime militar estabelecido após o golpe de 1964, o deputado Aureo Melo apresentou o Projeto de Lei n.º 2567, que propunha novamente a obrigatoriedade da dublagem em português para todos os filmes estrangeiros. Este projeto, assim como seu antecessor, também foi arquivado.

Uma nova tentativa de regulamentar a obrigatoriedade da dublagem ocorreu em 1971, com a apresentação do Projeto de Lei n.º 213 pelo deputado Léo Simões. Este projeto incluía uma exceção que permitia a exibição de produções no idioma original apenas em "cinemas de arte", conforme classificação do Instituto Nacional de Cinema. O Projeto de Lei n.º 213 permaneceu em tramitação por vários anos, sendo eventualmente arquivado em 1975.

Então veio a Resolução n.º 55, emitida pelo Conselho Nacional de Cinema, em 29 de agosto de 1980. Este órgão, criado em 1976 para substituir o Instituto Nacional de Cinema (INC), regulamentava e fiscalizava o setor. A referida resolução reforçava a obrigatoriedade da dublagem para a televisão e estipulava que a dublagem de filmes estrangeiros deveria ser realizada em território brasileiro.

A dublagem de *O Iluminado*: um caso excepcional

A coluna do jornalista Zózimo Barroso do Amaral, no Jornal do Brasil de 26 de outubro de 1980, apresentava a seguinte nota chamada “Exigência cumprida”:

Stanley Kubrick, cujo último filme, *The Shining*, está para ser lançado no Brasil, escreveu a seus representantes fazendo uma exigência: quer porque quer que o filme seja exibido com uma versão dublada em português. A vontade do diretor está sendo cumprida: já está sendo preparada a versão para o português, a ser mostrada paralelamente com outras cópias com legendas. Para dirigir os trabalhos de dublagem, Kubrick escolheu um profissional de confiança - Nelson Pereira dos Santos. (Amaral, 1980, p. 48)

Embora hoje seja relativamente comum encontrar cópias dubladas de diversos lançamentos tanto no cinema quanto em outras plataformas, a situação era diferente em 1980. Naquele período, quase nenhuma produção internacional era lançada nos cinemas brasileiros com dublagem. A exceção se restringia a longas-metragens animados dos estúdios Walt Disney e alguns filmes nacionais, que também eram dublados, por conta do corte de custos da captação de áudio direta (Cinemateca, 1979).

A maioria dos filmes internacionais exibidos nos cinemas brasileiros era apresentada com legendas. Essa prática era adotada principalmente por ser mais econômica, uma vez que a adição de legendas implicava custos menores em comparação com a contratação de estúdios de dublagem. Além disso, os sistemas de áudio nos cinemas brasileiros da época eram frequentemente de baixa qualidade técnica, dificultando a incorporação eficaz de faixas de áudio dubladas (Filho, 1981). Assim, a preferência por legendas refletia tanto uma questão de custos como uma adaptação às limitações técnicas das salas de cinema daquele período.

O diretor Stanley Kubrick, notoriamente perfeccionista em relação ao controle de suas obras, solicitou que *O Iluminado* (1980) fosse dublado para o português para seu lançamento nos cinemas brasileiros. Kubrick escolheu Nelson Pereira dos Santos, cineasta brasileiro, para dirigir a dublagem, destacando a importância que atribuía à qualidade e autenticidade da versão dublada.

Stanley Kubrick mantinha um controle rigoroso sobre todos os aspectos da produção e pós-produção de seus filmes, incluindo a distribuição internacional. A partir de *Laranja Mecânica* (1971), Kubrick assegurou que as traduções de suas obras fossem fielmente realizadas para garantir uma compreensão precisa por parte dos espectadores em diferentes países. O diretor acreditava que a dublagem no idioma local proporcionava uma experiência mais imersiva, permitindo ao público focar inteiramente no que era exibido na tela, sem a distração da leitura de legendas (Molina, 1980).

Para tanto, Kubrick selecionava pessoalmente os diretores de dublagem para as versões de seus filmes em diversos idiomas. O diretor também tomava decisões sobre o elenco de vozes para garantir a qualidade e coerência das dublagens. Em sua abordagem, Kubrick frequentemente escolhia cineastas locais renomados para a direção artística das dublagens. Por exemplo, na Espanha, ele designou o diretor Carlos Saura para supervisionar a dublagem de suas obras (Zanotti, 2022). Essa prática refletia a meticulosidade de Kubrick em manter o controle artístico sobre seus filmes em todas as fases, inclusive na adaptação linguística, garantindo que a essência e a integridade de suas produções fossem preservadas ao serem exibidas em diferentes contextos culturais.

No caso do lançamento do filme *O Iluminado* (1980) no Brasil, seguindo suas exigências em outros territórios em que seus filmes foram lançados, Stanley Kubrick solicitou especificamente que Nelson Pereira dos Santos, conhecido por filmes como *Rio 40 Graus* (1955), a adaptação do livro de Graciliano Ramos, *Vidas Secas* (1963), e *Tenda dos Milagres* (1977), baseado na obra de Jorge Amado, dirigisse a versão dublada de sua obra lançada em 1980.

Kubrick, admirador das produções brasileiras surgidas durante o movimento do Cinema Novo, considerava Nelson Pereira dos Santos um dos principais expoentes desse movimento. Em 1980, o diretor brasileiro estava lecionando nos Estados Unidos e mantinha uma relação próxima com Kubrick, o que resultou no convite para dirigir a dublagem brasileira de seu filme (FONSECA, 2019).

Em uma entrevista concedida ao jornal O Globo em 2013, Nelson Pereira dos Santos relatou sua experiência trabalhando com Kubrick na dublagem brasileira:

Falavamos por telefone, e ele me proibiu de aliviar os palavrões e palavras fortes na dublagem. Kubrick sabia que o texto tinha uma força única, que deveria ser preservada se vertida a outras línguas. E, embora ele tivesse fama de severo, comigo sempre foi um cavalheiro. (Santos, 2013)

A dublagem de *O Iluminado* (1980) envolveu um rigoroso processo de seleção de vozes e adaptação cultural. As cenas para os testes dos atores brasileiros foram selecionadas pelo próprio Kubrick, que selecionava as cenas dos filmes que os atores

deveriam fazer os testes, sendo que a tradução foi realizada por Maurício Seixas, que também era dublador. Uma adaptação aprovada pelo diretor estadunidense incluiu a mudança dos nomes das personagens principais para soar mais naturais ao público brasileiro: assim, Jack Torrance se tornou Jack Torres, Wendy Torrance se transformou em Iara Torres, e Danny Torrance virou Danny Torres (Schild, 1980). O trabalho de dublagem foi conduzido no estúdio Tecnisom (hoje Delart), no Rio de Janeiro, e a mixagem final do áudio foi feita em Londres, sendo esta mais uma exigência de Kubrick.

Reportagens veiculadas na época relatam que o processo de dublagem do filme, desde os testes iniciais dos atores e atrizes até a finalização, se estendeu por um período de oito semanas, com a dublagem propriamente dita consumindo seis dias. A título de referência, naquele período, a Dublagem de um filme para televisão tipicamente levava cerca de um dia para ser concluída (Schild, 1980).

Adicionalmente, as reportagens indicam que a Warner Bros. do Brasil investiu aproximadamente um milhão de cruzeiros no processo de dublagem, o que corresponde a cerca de 150 mil reais em valores corrigidos. Comparativamente, o custo médio para a dublagem de um filme para a televisão na época era de 150 mil cruzeiros, aproximadamente 25 mil reais ajustados aos valores atuais.

Tais informações sugerem que o projeto em questão demandou investimentos financeiros e de tempo significativamente maiores do que o padrão para dublagem de filmes para televisão na época, refletindo a complexidade e a qualidade exigida para a produção.

A versão dublada de *O Iluminado* (1980) estreou no Brasil em 25 de dezembro de 1980, sendo exibida em paralelo com a versão legendada. Embora inicialmente tenha causado estranheza ao público devido à inclusão de palavrões e expressões consideradas fortes para os padrões da época, a adaptação foi bem recebida e elogiada pela fidelidade ao texto original e pela qualidade da dublagem. Nelson Pereira dos Santos defendeu a dublagem como uma forma de ampliação do mercado de trabalho e de melhoria das condições acústicas dos cinemas brasileiros, argumentando contra o que considerava um elitismo que desprezava a dublagem (Schild, 1980).

O apoio à dublagem de *O Iluminado* (1980) para cinema no Brasil encontrou pouca repercussão na imprensa, conforme evidenciado em uma matéria assinada pelo

crítico Rubens Ewald Filho no jornal A Tribuna, de Santos, na edição de 1º de janeiro de 1981, na qual criticou a adaptação de nomes no filme e expressou sua insatisfação com a qualidade do sistema de áudio dos cinemas nacionais. Além disso, o crítico cinematográfico afirmou: “A dublagem continua a ser uma deformação artística”. (Filho, 1981, p. 16).

Esta crítica, assim como a ausência de outras críticas e referências teóricas que tratem da dublagem da obra de Kubrick no Brasil, refletem a resistência encontrada na época contra a prática da dublagem de filmes para cinema, vista por muitos como uma espécie de adulteração da experiência artística original (Filho, 1981).

Este episódio destaca, ainda, a tensão entre a necessidade técnica e a demanda mercadológica de adaptar filmes para o público local através da dublagem, bem como a percepção de perda de uma “integridade artística” que tal prática poderia representar, especialmente em um contexto de infraestruturas cinematográficas deficientes.

A despeito das críticas, Stanley Kubrick enviou um telex a Nelson Pereira dos Santos e à equipe de dublagem, elogiando a qualidade do trabalho realizado. De acordo com a mensagem, que está preservada no acervo do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, Kubrick afirmou que a versão brasileira foi a melhor entre as cinco versões dubladas internacionalmente disponíveis no lançamento do filme. Infelizmente, esta versão dublada de *O Iluminado* (1980) não se encontra oficialmente disponível, tornando-se uma raridade perdida na história da dublagem.

Considerações finais

Desde a estreia da cópia dublada de *O Iluminado*, em 1980, o lançamento de obras dubladas nos cinemas do Brasil tem se tornado mais recorrente, abrangendo diferentes gêneros de filmes (Fortino, 2007). Segundo um estudo realizado pelo site Ingressos.com em 2022, 73% dos consumidores que adquirem ingressos através desta plataforma demonstraram preferência por filmes dublados (Barbosa, 2022). Este dado evidencia uma tendência significativa em favor das produções dubladas entre os frequentadores de cinema no Brasil.

A dublagem no Brasil evoluiu, portanto, de uma prática tecnicamente desafiadora e culturalmente controversa para uma manifestação reconhecida e

valorizada. A versão dublada de *O Iluminado*, (1980) dirigida por Nelson Pereira dos Santos a pedido de Stanley Kubrick, exemplifica a complexidade e o impacto dessa trajetória. O pedido de Kubrick para dublar um filme para o mercado brasileiro, em um período em que a dublagem nos cinemas era rara, destaca a importância que o diretor atribuía à experiência do público local e a qualidade da adaptação.

Este estudo de caso demonstra como a dublagem, ao transcender a mera tradução de palavras, pode contribuir para a universalização das histórias, permitindo que elas ressoem em audiências de diferentes culturas, além de promover novos agentes da cadeia audiovisual. A trajetória da dublagem no Brasil reflete uma crescente valorização dessa prática, que continua a moldar a experiência cinematográfica para milhões de espectadores.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Indústria Cultural - O esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 1-23. Disponível em:

<https://direitofma2010.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/05/a-industria-cultural.pdf>

APOCALIPSE NOW. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola. Roteiro: John Milius, Francis Ford Coppola. Estúdio: American Zoetrope. Distribuição: United Artists. Los Angeles, 1979, 153 min, son., color.

AS AVENTURAS DE RIN TIN TIN. Direção: Robert G. Walker e William Beaudine. Produção: Screen Gems. Estados Unidos: ABC-TV, 1954-1959 (164 episódios)

BACK, Sylvio C. **Contra a dublagem**. O Dia, 1º de janeiro de 1961. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=092932&Pesq=Dublagem&pagfis=107446>. Acesso em 25 abr. 2024.

BACK, Sylvio C. **O crime da Dublagem**. O Dia, 8 de janeiro de 1961. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=092932&Pesq=Dublagem&pagfis=107542>. Acesso em 25 abr. 2024.

BARBOSA, Juliana. **Levantamento mostra que brasileiros preferem assistir filmes dublados**. Metrôpoles, 08 mar. 2022. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/levantamento-mostra-que-brasileiros-preferem-assistir-filmes-dublados>. Acesso em 28 mai. 2024.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de GABRIEL VALLADÃO SILVA. São Paulo: L&PM Editores, março de 2014. (Texto

original publicado em 1955: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit).

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin – quatro traduções para o português**. Org. por Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Tarefa%20do%20Tradutor,%20A%20-%20de%20Walter%20Benjamim.pdf>.

Acesso em 17 dez. 2024.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Legislação**. Disponível em:

<https://www.camara.leg.br/legislacao/>. Acesso em: 17 mai. 2024.

CINEMATECA. Programa veiculado pela TVE em 27 jun. 1979. Disponível em:

https://youtu.be/9tt_ZWPCJA?si=CPtHgv5W9F_LK8X4

CORREIO DA MANHÃ. Dublagem a jato. 23 dez. 1960. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=Dublagem&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=13667. Acesso em 25 abr. 2024.

FREIRE, Rafael de Luna. Dublar ou não dublar: a questão da obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros na televisão e no cinema brasileiros. **FAMECOS**, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, v. 21, n. 3, p. 1168-1191, 2014. Disponível em:

<https://www.redalyc.org/pdf/4955/495551017019.pdf>

FILHO, Rubens Ewald. **Revolução no Horror**. A Tribuna [Santos], 01 jan. 1981. Coluna. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_06&pesq=Dublagem&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=7262. Acesso em: 15 abr. 2024.

FONSECA, Rodrigo. **‘O Iluminado’ volta a assombrar o Brasil**. O Estado de São Paulo, 28 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/p-de-pop/o-iluminado-volta-a-assombrar-o-brasil/>. Acesso em: 28 abr.2024

FONSECA, Rodrigo. **Nos bastidores do horror de ‘O Iluminado’**. O Globo, 02 de janeiro de 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/nos-bastidores-do-horror-de-iluminado-7172315>. Acesso em: 28 abr.2024

FORTINO, Leandro. **Público quer ver mais filmes dublados**. Folha de São Paulo, 05 de agosto de 2007. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200710.htm>. Acesso em: 25 abr. 2024.

FREIRE, Rafael de Luna. “Versão brasileira”: contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. **Ciberlegenda**, Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade

Federal Fluminense, Rio de Janeiro, v. 6, n. 298, p. 7-17, 2011. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/279637146_Versao_brasileira_Contribuicoes_para_uma_historia_da_dublagem_cinematografica_no_Brasil_nas_decadas_de_1930_e_1940

GONÇALO JUNIOR. **Versão Brasileira: Herbert Richers - Biografia do produtor de filmes e maior dublador de TV no país.** São Paulo: Editora Criativo, 2016.

JIM DAS SELVAS; Direção: Ford Beebe e Clifford Smith. Produção: Henry MacRae e Bem Koenig. Estados Unidos: Universal Pictures, 1937 (12 episódios).

MOLINA FOIX, V. An Interview with Stanley Kubrick. In: CASTLE, A. (org.). The Stanley Kubrick Archives. Hong Kong: Taschen, p. 460-464, 1980. [originalmente publicado El Pais– Artes, 20 de dezembro de 1980.]

MELO, Luís Alberto Rocha. **O som e seus limites: um breve panorama dos estúdios de som no Brasil.** Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 58, jan.- mar. 2013.

O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Diane Johnson. Estados Unidos: Warner Brothers, 1980. 144 min., son., color.

SCHILD, Suzana. **Novo filme de Kubrick estreia no Rio e reabre a questão da dublagem.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 dez. 1980, p. 23. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=Dublagem&hf=memoria.bn.br&pagfis=23768. Acesso em: 15 abr. 2024.

ZANOTTI, S.; ESQUEDA, M. D.; GOMES, F. F. Tradução para dublagem de autor, controle autoral e de performance nas versões dubladas dos filmes de Stanley Kubrick. **Domínios de Linguagem**, Uberlândia, v. 16, n. 1, p. 327–361, 2022. DOI: 10.14393/DL49-v16n1a2022-12. Disponível em:
<https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/63107>. Acesso em: 28 mai. 2024.

AMARAL, Zózimo Barroso do. **Exigência cumprida.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 26 out. 1980, p. 48. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=Dublagem&hf=memoria.bn.br&pagfis=19766. Acesso em: 15 abr. 2024.

APÊNDICE – ARQUIVO DA CÓPIA DUBLADA

Durante a pesquisa realizada para este artigo, o autor consultou diversos veículos de comunicação, instituições e arquivos disponíveis, na tentativa de localizar a cópia dublada referida do filme "O Iluminado", porém sem êxito.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores Rogério Ferraraz e Vicente Gosciola pelo incentivo e assistência na obtenção do arquivo original da dublagem referida. Expresso também minha gratidão ao professor Sérgio Nesteriuk Gallo pela orientação contínua ao longo deste artigo e durante todo esse processo do curso de mestrado.

SOBRE O(A) AUTOR(A)

Marcio Dantas de Andrade

É jornalista e mestre em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi (2025), especialista em Gestão de Conteúdo em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (2016) e graduado em Jornalismo pela Universidade São Judas Tadeu (2010). Atualmente, atua como docente e Analista de Marketing na Ânima Educação, com experiência nas áreas de comunicação, produção de conteúdo e marketing educacional.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5626251521363861>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-9102-5405>

E-mail: marciodandrade@yahoo.com.br

COMO CITAR ESTE ARTIGO

DANTAS DE ANDRADE, Marcio. A evolução e impacto da dublagem no Brasil: um estudo de caso de o Iluminado de Stanley Kubrick. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. 2 especial, p. e96504

RECEBIDO EM: 08/04/2025

ACEITO EM: 08/04/2025

PUBLICADO EM: 10/09/2026



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