

**Interditos sobre a violência:
Abjeção e Alegoria *Queer* em *Amadas e Violentadas* (Jean Garret,
1976)**

Bruno de Sousa Araujo — Mestrando no Programa de Pós-graduação em
Multimeios/IA-Unicamp — baraujodsa@gmail.com

ST 22: Identidades E (Não)Representatividades De Lgbtqia+ Na Literatura, No Cinema,
Na Música E Na Televisão Do Brasil

Resumo: Tomando como ponto de partida as heranças deixadas pela anarquia do cinema marginal da Boca do Lixo e a influência da segunda onda do movimento feminista, este artigo, indo na esteira dos estudos recentes sobre as ambivalências presentes nos filmes eróticos brasileiros da segunda metade da década de 1970 e início dos anos 80, pretende demonstrar como as ambiguidades sobre abjeção e agência sexual operam em *Amadas e Violentadas* (Jean Garrett, 1976). Pretende-se, então, através de uma leitura sobre alegorias e transgressões das personagens, averiguar como um diretor conhecido por tentar lançar alguma luz sobre a condição das mulheres naquele período suscitou embates ambíguos acerca das dissidências sexuais.

Palavras-chave: Pornochanchada. Ambivalência. Transgressão. Abjeção. Alegoria.

Abstract: Taking as a starting point the anarchistic legacies of *Cinema Marginal* in Boca do Lixo and the influence of the second wave of the feminist movement, this article, following recent studies on the ambivalences in Brazilian erotic films from the second half of the 1970s and early 1980s, intends to demonstrate how ambiguities about abjection and sexual agency operate in *Amadas e Violentadas* (Jean Garrett, 1976). It is intended, through a reading of the characters' allegories and transgressions, to find out how a director known for trying to shed some light on the condition of women in that period raised ambiguous clashes about sexual dissidences.

Keywords: Pornochanchada. Ambivalence. Transgression. Abjection. Allegory.

Introdução

Este ensaio tem como objetivo averiguar as questões ambivalentes sobre relações de poder em *Amadas e Violentadas*, filme de 1976, dirigido por Jean Garrett. Para tanto,

partindo da premissa de que este filme, dentro de um contexto maior de produção cinematográfica paulistana, suscitou ambiguidades acerca das questões de gênero e sexualidade que ele apresenta, este trabalho propõe uma leitura deslizando e alegórica a fim de torcer os limites do que está dado visualmente.

A princípio, buscou-se historicizar a pornochanchada enquanto um gênero cinematográfico, tipicamente brasileiro, produzido no âmbito da Boca do Lixo (polo produtor de filmes eróticos da década de 1970, localizado em São Paulo), tomando as produções experimentais do cinema marginal como o embrião desse polo de produção.

Para dar cabo das especificidades teóricas que este trabalho coteja, nos aprofundamos em leituras que abarcam desde escritos de pesquisadores e teóricos brasileiros sobre as particularidades do cinema da Boca, passando pela crítica feminista, lançando mão de uma certa tradição de leitura subtextual *queer* e, finalmente, por textos teóricos sobre abjeção, desejo e, sobretudo, especulações acerca do conceito de transgressão e suas implicações na modernidade.

Sendo assim, o trabalho organiza-se a partir da análise comparativa de três cenas específicas de exploração da violência de gênero, aprofundando-se nas motivações transgressoras dos protagonistas destas cenas. Em seguida, busca-se entender como essas transgressões operam como catalizador do erotismo presente no filme, assim como uma espécie de convite ao engajamento do espectador, no âmbito de uma cultura fílmica popular e de massas, que advém desde a modernidade, passando por processos de acirramento na modernidade tardia ou pós-modernidade.

A Boca do Lixo e o *rough movie* pornochanchadeiro

A Boca do Lixo¹ paulistana foi um solo fértil de um tipo bastante específico de gênero cinematográfico nos anos 1970: o *exploitation*. O cinema de exploração, termo guarda chuva que compreende diversos outros subgêneros, como o *sexploitation* e o *blaxploitation*², se consolidou em território nacional após cinco décadas de seu

¹ “(...) quadrilátero do bairro da Luz apelidado Boca do Lixo, ponto de referência da indústria cinematográfica nacional em São Paulo, onde se localizavam os escritórios de produtores, distribuidores e exibidores.” (ABREU, 2012, p. 95) A região atraía produtoras de filmes devido a sua localização estratégica, próxima da principal estação de trem da cidade. Na década de 1950 tornara-se uma zona de prostituição. A partir dos anos 1960, o fluxo meretrício e o tráfico de drogas passam a coabitar com a produção de filmes.

² Filmes de teor exploratório e apelativo que giram em torno de temáticas da sexualidade e da negritude, respectivamente.

surgimento (CÁNEPA, 2009, p.2). Em meados dos anos 70 e início da década seguinte, o Brasil testemunhou um crescimento de filmes que retratavam assassinatos em série, sobretudo de mulheres. Esses filmes aliavam o erotismo das pornochanchadas (embora se desidentificassem com o ethos cômico de seus primórdios), enredos policiais e o sadismo, herança do cinema marginal, sobretudo das realizações de José Mojica Marins. Os chamados *roughies* —filmes que abordavam violências, como estupros e assassinatos de mulheres – costumavam ser sucesso de público nas salas de cinema voltadas para o público médio. Alia-se a este contexto o surgimento de casos famosos de *serial killers* que impregnaram o imaginário social da época, como o de “Chico Picadinho (Francisco Costa Rocha) e o Bandido da Luz Vermelha (João Acácio Pereira da Costa), tornando-se um assunto de grande interesse popular.” (CÁNEPA, 2008, p. 274).

Segundo a teórica Ann Kaplan, essas vertentes do cinema *sexploitation* começam a proliferar durante o fim da década de 1960 e início de 1970 — período caracterizado pelos movimentos de liberação homossexual e das mulheres — porque naquele momento

a maior hostilidade patriarcal é agora expressa na ideia de que todas as mulheres anseiam o tempo todo por sexo. Nessa ideia, a repulsa (do homem) nasce de ele ser forçado a reconhecer a vagina e, com isso, a diferença sexual. A reação masculina é querer ‘dá-lo a ela’, o mais dolorosamente possível e de preferência à força, primeiro para puni-la pelo tal (suposto) desejo, segundo para asseverar o controle sobre a sexualidade dela e finalmente provar a ‘masculinidade’ pela habilidade de dominar com o falo.’ (KAPLAN apud CÁNEPA, 2009, p. 4)

No Brasil, os filmes de *sexploitation* ficaram conhecidos como pornochanchadas. Embora o termo fizesse alusão às chanchadas dos anos 1940 e 50 e à pornografia, muitos desses filmes não apresentavam nenhuma das duas coisas. A terminologia fora empregada pela crítica como forma de desmoralizar um tipo de cinema calcado na reprodução dos gêneros cinematográficos importados de fora, sobretudo de Hollywood e das comédias eróticas italianas, e majoritariamente voltado para as camadas populares da sociedade. Passado todo o contexto revolucionário do fim da década de 1960, e dado o desengano das vanguardas, o cinema brasileiro tentava agora a implementação de uma indústria, mesmo que a toque de caixa, ou melhor, aos trancos e barrancos. Contudo, a pornochanchada ainda teria que forjar similitudes com outros movimentos do cinema brasileiro na tentativa de se afirmar. Uma vez que ela nasce no Rio de Janeiro, mas logo se transpõe para a Boca do Lixo, comparações com o que viera antes seria algo inevitável. José Carlos Avellar aborda uma tentativa de filiação da pornochanchada com o cinema marginal em seu ensaio *A Teoria da Relatividade*. O crítico aponta que a pornochanchada “fazia de conta” que se aproximava do projeto do dito cinema Udigrudi:

“Quando a gente não pode fazer nada, a gente se avacalha. A gente se avacalha e se esculhamba”. A pornochanchada radicalizou e embruteceu a fala do bandido de Sganzerla. Censura no poder? Sigamos a lição da Censura. Pornochanchada e Censura falavam a mesma língua, falavam no mesmo tom, e talvez por isso brigavam o tempo todo. Os desentendimentos foram muitos. Algumas pornochanchadas perderam trechos longos, outras chegaram aos cinemas sem cartaz e sem fotos (ou porque haviam sido proibidas ou porque se apresentar assim ajudava a sugerir uma intervenção da Censura). O espectador não ia ao cinema para ver um filme malfeito, mas para ver a censura no malfeito do filme. Os cortes, as proibições, o que não podia se mostrar tinham força maior do que o que se mostrava. (AVELLAR, 2005, sem página)

Nesse sentido, o filme exibido para o público era, muitas vezes, um filme mutilado. Cenas cortadas, áudios dessincronizados a fim de subtrair-se palavras de baixo calão ou obscenidades das falas, tarjas que mais lançavam luz sobre o que queria-se esconder. Aliado a isso, as narrativas policiais, sobretudo as do no cinema da Boca, com seus *good-bad-boys* erotizados cometendo as mais diversas atrocidades, uniam o combo da “vontade de saber” sobre sexo e violência em voga na época, voyeurismo, fetichismo e cenas de “sensação espetacular”, como observa José Mario Ortiz Ramos (2004). Ou seja, um cinema de transgressões e excessos e ao mesmo tempo um cinema aleijado e abjeto.

E se no cinema marginal essa abjeção se apresentava através de fluidos de corpos indesejados e incômodos que se encontram no limite entre a razão e o delírio, tendo na figura de Helena Ignez em *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971) seu principal signo referencial, na segunda fase da pornochanchada, sobretudo nos suspenses eróticos realizados no fim da década de 70 e no início dos anos 80, a abjeção é transposta para corpos sexualmente desviantes, corpos que não seguem à risca a cartilha do sexo bom e do sexo mau, como proposta por Gayle Rubin. Em 1984, a autora apontara que qualquer ato sexual fora dos parâmetros da monogamia e heterossexualidade era considerado algo ruim. (2017, p. 85) Em sua análise acerca dos paroxismos morais reguladores da sexualidade que descendem desde o século XIX, Rubin defende que a década de 1970 experienciou um revivalismo das perseguições relacionadas à prostituição na virada do século e à homossexualidade na década de 1950 nos Estados Unidos (2017, p. 69). Valendo-se das abordagens construtivistas do sexo, sobretudo aquelas propostas por Foucault, a autora defende que dentre as cinco formações ideológicas acerca do sexo³, a mais importante versa sobre a negatividade sexual. Para

³ A saber: essencialismo sexual, negatividade sexual, falácia da escala mal posicionada, valorização hierárquica dos atos sexuais e a teoria do dominó de risco sexual.

Rubin, as sociedades ocidentais geralmente consideram o sexo uma força destrutiva. “Trata-se de uma cultura que sempre aborda o sexo com desconfiança. Ela constrói e julga quase todas as práticas sexuais segundo sua pior expressão possível. O sexo é considerado culpado até que se prove sua inocência.” (Ibid. p. 82)

Desta forma, os indivíduos dispostos a embarcarem em experimentações sexuais “más”, tidas como destrutivas e perigosas, acabam por tornarem-se abjetos.

No tangente à abjeção, Julia Kristeva, para quem o abjeto está calcado em tabus bíblicos que se transpõem para a atualidade como aquilo que desestabiliza a ordem e expõe a fragilidade da lei, aponta a criminalidade como uma dessas formas de abjeção (KRISTEVA, 1982, p. 4). Para a autora, o corpo é o centro de muitas dessas relações dicotômicas entre o objeto e o abjeto, sendo o abjeto aquilo que precede a linguagem, que transgredir as normas ou que não pode ser entendido. Nesse sentido, o corpo cadavérico, ou seja, o corpo sem alma, sem Deus, também é entendido como um corpo abjeto (Ibid. p. 9). Barbara Creed, por sua vez, na tentativa de entender a forma monstruosa que os corpos das mulheres assumem em filmes de horror, aponta que a ambiguidade sexual é muitas vezes o fator que desorienta essas fronteiras normativas, ou seja, o corpo feminino sexualmente transgressor geralmente está dado nestes filmes como o corpo abjeto (CREED, 2000, p. 66).

Se na primeira fase da pornochanchada o grotesco e a abjeção se mostravam na própria tessitura dos filmes, no modo de fazer, na forma de filmar os corpos das estrelas, nos erros técnicos e no desleixo precário dos cortes e sincronização, na sua fase mais enxuta, a partir da segunda metade da década de 1970, período em que denota-se uma maior preocupação com o acabamento e um desejo dos realizadores de que esses filmes dialoguem com o público e com a indústria cultural como um todo, percebemos a abjeção ser transposta para o sexo. O cenário político da ditadura havia mudado, uma maior abertura, sobretudo para as questões dos costumes, era vislumbrada e a necessidade do deboche como arma de contra-ataque do início da década doravante não era mais tão necessária. Começam a surgir filmes que interligam a sexualidade e as coreografias sexuais a uma noção cristã de pecado e horror. Se nos primórdios as insinuações de sexo eram embaladas para o espectador num pacote de ironia e piadas de duplo sentido, agora o sexo vem envolto de medo, moralismos e tabus aparentemente inquebráveis. São exemplos de *rough movies* brasileiros com temáticas ou formas similares: *Amadas e Violentadas* (Jean Garrett, 1975), *Snuff, vítimas do prazer* (Cláudio Cunha, 1977) e *O Pasteleiro*, média-metragem dirigido por David Cardoso que compõe uma das sequências

de *Aqui, Tarados!* (David Cardoso, John Doo, Ody Fraga, 1981). A seguir, este trabalho propõe uma análise do primeiro, a fim de averiguar como as coreografias sexuais, ou a ausência destas, suscitam possibilidades de transgressões, alegorias e agências.

É oportuno ressaltar antecipadamente que muitos desses filmes aglutinam traços de gêneros filmicos diferentes, muito devido a uma falta de tradição do cinema de gênero no Brasil e até como uma estratégia para angariar público, corroborando com a ideia de que os hábitos de consumo das classes populares estavam atrelados a uma maior intersecção de gêneros e linguagens, o que acaba por dificultar a análise de um filme que muitas vezes extrapola ou não consegue se adequar totalmente ao gênero que o mesmo pretende filiar-se. Deste modo, este trabalho fará um giro epistemológico, abarcando desde teorias da espetatorialidade até escritos sobre o filme de horror, na tentativa de abarcar senão toda, boa parte da experiência filmica. Dito isto, tentemos agora mergulhar no submundo conturbado de *Amadas e Violentadas*.

Três cenas de morte: assassinato e erotismo

Leandro Kopecky (David Cardoso) é um escritor na casa dos 30 anos, de classe média-alta e especialista em histórias policiais sobre assassinos em série. Vive rodeado pelos funcionários de sua casa, seu editor machista e mercenário e por belas mulheres com quem se envolve durante a trama. O autor passa os dias frequentando delegacias e cenas de crimes reais com o pretexto de coletar informações para seus futuros romances e eventualmente é visto em casas noturnas e eventos sociais. Contudo, Leandro carrega um trauma de infância que o torna incapaz de se relacionar sexualmente com as mulheres das quais se aproxima: sua mãe, uma mulher que cometia adultérios, fora assassinada por seu pai, que se suicidara logo em seguida. Tal trauma transforma Leandro em um *serial killer* de mulheres. Certa vez, voltando para casa numa noite chuvosa, o escritor encontra Marina, uma jovem órfã que está tentando fugir de uma seita satânica. Leandro a acolhe e os dois desenvolvem uma relação de intimidade bastante distinta daquelas que o rapaz corriqueiramente desenvolve com outras mulheres.

O filme conta com a assinatura de um Garrett ainda em início de carreira — o diretor havia dirigido apenas um longa anteriormente, *A Ilha do Desejo* (1975), também produzido por David Cardoso — na direção e roteiro e foi produzido pela Dacar, produtora de Cardoso que se tornaria uma das mais proeminentes da Boca. Contudo, Cardoso não era muito afeito às questões “feministas” que Garrett propunha em seus trabalhos. Em 1976, em entrevista para a revista *Cinema em Close Up*, o produtor/ator

alegara que o cinema erótico não era apenas uma onda passageira e deixa claro que considerava o sucesso desse tipo de cinema proveniente das belas mulheres em tela, demonstrando um posicionamento machista acerca do assunto:

“Você pode se encher de ver filme erótico, mas os seus filhos não vão se interessar? A nova geração que está vindo por aí a todo vapor vai se interessar tranquilamente. E além do mais, quem se enjoa de ver mulher nua? O que está acontecendo — felizmente — é um receso no abuso de alguns que faziam era mais sacanagem que cinema, faltando com o respeito com o público. Esses que fizeram isso já não existem mais. O erotismo bem cuidado é muito bonito. Corpo de mulher, meu caro, é e sempre será arte. Basta saber mostrá-lo.” (Cinema em Close Up, 1976, p. 36)

Percebe-se, assim, uma dicotomia entre direção e produção que extrapola os bastidores e passa a permear até mesmo a narrativa de *Amadas e Violentadas*. Durante uma cena de um coquetel de lançamento de um dos livros de Leandro, uma jornalista o questiona sobre o porque de em seus livros o assassino ser sempre o homem e nunca a mulher, ao que o mesmo responde: “Isso não acontece só nos meus livros, vem acontecendo através da história. A mulher, na sua constituição política, social e física, é quase sempre a candidata principal à vítima.” A sequência que contextualiza essa fala de Leandro ainda intercala um diálogo entre seu editor e um participante do evento. O homem questiona o editor acerca da baixa qualidade dos trabalhos recentes de Leandro, alegando que o mesmo deveria buscar por uma aliança entre cultura e diversão em seus livros. O editor, de forma ríspida, rebate que obras mais complexas são enfadonhas e que “o público quer movimento e sangue”. Essas ambivalências entre produção fílmica, indústria, público e representações dos gêneros e suas diferenças estão presentes em toda a filmografia de Garrett. Vejamos, então, alguns exemplos de como essas ambiguidades se dão nas três principais cenas de assassinato presentes em *Amadas e Violentadas*.

A primeira cena de acontece num quarto de hotel. Uma mulher loira se direciona a um dos quartos de um longo corredor, enquanto observamos um homem a seguindo. A banda sonora dá um tom sombrio, com o que se assemelha a sons de respiração pesada e outros ruídos. Vemos então a mulher encontrar um homem no quarto. A mesma se despe e se junta ao rapaz, que já se encontra despido na cama. Toca a campainha, o rapaz, trajando apenas uma cueca, se direciona até porta para atender. É então surpreendido pelo homem que seguia a jovem loira, que lhe defere um golpe com um extintor de incêndio e logo em seguida invade o quarto e golpeia a moça. Mais adiante, durante mais um dos *flashbacks* do filme, descobriremos que esse é o primeiro crime cometido por Leandro, e que a mulher em questão era sua secretária, Marisa (Arlete Moreira), com quem o diretor

havia tido algum tipo de relação e que o acusava de ser impotente. Numa certa noite, enquanto os dois discutem no escritório de Leandro, a jovem, indignada por ter suas investidas rejeitadas, acusa o escritor de ser um moralista e diz que irá visitar alguém, uma vez que ela tem problemas “que só um homem com H maiúsculo pode resolver”, colocando em cheque a masculinidade de Leandro.

“Capítulo 12: assassinato no estúdio fotográfico.” É assim que Leandro, sentado à sua máquina de escrever, intitula uma das passagens de seu livro. O capítulo remonta imediatamente ao segundo assassinato do filme. Friméia, personagem de Sonia Garcia, é uma fotógrafa “especialista em nus artísticos”, e a segunda vítima do escritor. Após se conhecerem em uma exposição de fotografias tiradas pela mesma, a artista convida Leandro para posar nu em um de seus ensaios. A partir desse momento, conforme tem o corpo desmembrado e fotografado em partes avulsas pela câmera, Leandro passa a ser enquadrado como um *pin up* masculino, chegando até a poses que fazem alusão ao pensador de Rodin. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2019, p. 99) Friméia, nua, deixa o obturador da câmera no automático e passa a posar ao lado de Leandro, enquanto flerta com o escritor. Isso dispara um *flashback* de Leandro ainda criança, observando sua mãe posar para um fotógrafo no jardim de sua casa. De volta para a sessão de fotos sob uma luz vermelha cor de sangue que nos remete diretamente aos *giallos* italianos⁴, Friméia, ao perceber o notável nervosismo de Leandro após a perturbação ao lembrar-se de sua mãe, dispara: “*Você foi atingido pelo instinto carnal e não está conseguindo se dominar. Isto é normal quando não se é um artista. Você está perdoado, mas quero que saiba de um segredinho. Eu também estou me sentindo assim. Se você quiser, posso deixar a arte por alguns momentos, e serei mulher.*” Após proferir estas palavras, Friméia é estrangulada por Leandro.

Como vimos na sequência anterior, temos um David musculoso sendo erotizado tanto pela câmera de Friméia, quanto pela de Garrett. Como aponta Luciano Carneiro, Cardoso “é dado a ver em seus filmes enquanto objeto de prazer erótico, desestabilizando o binarismo de gênero do prazer visual – David Cardoso é erotizado tal qual as atrizes com quem contracena.” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2019, p. 99) Assim, como veremos posteriormente, ao ser erotizado, o corpo de Leandro torna-se passível de abjeção, uma vez que nos suspenses eróticos uma figura abjeta precisa ser abortada na forma do/a assassino/a. E visto que não estamos falando de um thriller erótico canônico (o algoz está

⁴ A sofisticada fotografia do filme é assinada por Reynaldo Paes de Barros.

dado desde os primeiros planos do filme, e não apenas no final), nesse caso o próprio *homme fatale* toma para si a posição abjeta ao não conseguir contornar suas fobias internalizadas que perturbam “a identidade e a ordem” (KRISTEVA, 1982, p. 4). Dessa forma, *Amadas e violentadas* apresenta algumas das formas de abjeção propostas por Kristeva como vistas anteriormente: tanto a criminalidade, como a transgressão sexual e por fim o corpo cadavérico assumem as formas abjetas no filme. Leandro, o assassino de sexualidade ambígua e as mulheres que ousam reclamarem para si uma posição de agente sobre suas próprias sexualidades e acabam mortas, tendo seus corpos apodrecidos em cofres subterrâneos.

Em outra cena emblemática que registra o terceiro assassinato, Cleusa (Zelia Diniz), personagem de passado misterioso (o filme deixa implícito que a moça teria problemas com a justiça) e ativa na vida noturna da cidade, a convite do policial encarregado do caso (interpretado por Luis Carlos Braga), aceita seduzir Leandro a fim de obter informações sobre os casos de assassinato que já estão abalando a opinião pública. Num encontro dentro da boate Medieval⁵, Cleusa convida Leandro para ir à sua casa. Diante das recusas do rapaz às primeiras investidas, a mesma insinua que Leandro talvez não tenha interesse em mulheres. Após o comentário, subitamente o escritor decide aceitar o convite para acompanhar a moça até sua casa. No apartamento dividido com uma amiga e de decoração extravagante e *kitsch*, Cleusa continua a ser incisiva no flerte, revelando que a timidez de Leandro a faz sentir-se “gente”, diferentemente da masculinidade dos “machões” com os quais a personagem está acostumada a se relacionar. Num determinado momento a personagem convida Leandro para dançar. Leandro recusa alegando não levar jeito para a coisa, ao que Cleusa responde: “*Não tem importância, não tem ninguém para julgá-lo*”. Logo em seguida, entra em cena um novo *flashback* — gatilho disparado em Leandro ao olhar para os lábios de Cleusa pintados de batom vermelho e lembrar-se dos lábios de sua mãe. Após uma nova montagem *giallesca*, corte brusco para Cleusa estrangulada por Leandro, ainda com as mãos no pescoço da mesma. O jogo cênico e os diálogos dessa passagem do filme corroboram para leituras ambíguas acerca da sexualidade recalcada de Leandro. O personagem de David jamais consegue realizar atos sexuais com as mulheres com quem se envolve e sempre tem sua masculinidade e sexualidade questionadas. Algo semelhante ocorre quando um personagem afetado e frequentador da boate, ao ser questionado pelo investigador sobre

⁵ O Medieval foi um importante reduto da cena noturna gay paulistana na década de 1970. Ver o documentário *São Paulo em Hi-Fi* (2013), dirigido por Lufe Steffen.

Leandro, informa que o mesmo aparece sempre sozinho e não parece sentir muito interesse nas mulheres frequentadoras da casa, insinuando um comentário pejorativo sobre a sexualidade do escritor.

Tais tipos de conflitos entre masculinidades e as personagens femininas de *Amadas e Violentadas* nos colocam a pensar sobre possíveis subtextos acerca da sexualidade de Leandro. Um espectador dissidente sexual e atento aos paradigmas do *reading against the grain*⁶ pode se perguntar se haveria algo a mais para além de uma simples história de violência de gênero num *thriller* policial com influências do cinema fantástico. A fim de especular acerca dessas questões, nos debruçaremos então a ler estas possíveis alegorias textuais do filme, tomando como base a teoria da monstrosidade.

Masculinidade ambivalente e alegoria *queer*

Em busca de entender as relações entre as diferenças, o Outro, a monstrosidade e a homossexualidade, Harry Benshoff, em *The Monster and the Homosexual*, originalmente publicado no livro *The monster theory reader*, opõe as proposições de Robin Wood, crítico e teórico homossexual que por sua vez se vale das propostas da psicologia freudiana sobre repressão sexual, e as ideias de sexualidade como construção e resultado de regulações de discurso defendidas por Foucault. O autor ainda tenta abranger as noções culturalistas de discurso enquanto produção dada dentro de um contexto histórico (“onde os significados estão codificados”) e também de discursos produzidos pela recepção (“onde os significados são decodificados de acordo com uma multiplicidade de diferentes posições de leitura” 2020, p. 229). Benshoff está preocupado em entender o que está em jogo quando se fala em “prazeres *queer*” na recepção desses filmes de gênero, ou melhor, “onde o espectador dos filmes de monstro se posiciona em relação ao texto fílmico.” (Ibid. p. 230). Para o autor, espectadores de todo tipo experienciam esse tipo de filme (filmes de horror ou de monstros) como o Carnaval proposto por Bakhtin, no qual as “convenções de normalidade são ritualisticamente derrubadas durante um período de tempo determinado a fim de celebrar-se a sedução do desvio⁷.” (Ibid.) Entretanto, terminada a sessão, espectadores heterossexuais podem

⁶ Algo como “ler contra o grão” ou “ler contra a maré”. Técnica que consiste em ler um texto de forma contra hegemônica. O termo tem sido empregado nos estudos fílmicos para situar espectadores dissidentes (e.g. gays, lésbicas, bissexuais, transgêneros, et al.) e a forma como a recepção de determinados filmes se dá entre estes espectadores.

⁷ “conventions of normality are ritualistically overturned within a prescribed period of time in order to celebrate the lure of the deviant.”

voltar para o mundo real, enquanto os monstros e os homossexuais muitas vezes precisam continuar nas sombras.

Benshoff segue, então, elencando quatro formas nas quais a homossexualidade pode interseccionar com o filme de horror: 1) quando o enredo inclui personagens inidentificáveis como gays/lésbicas; 2) quando o filme é escrito, produzido e/ou dirigido por um homem gay ou uma mulher lésbica; 3) quando a homossexualidade se faz presente de forma conotativa/subtextual; e — aqui valendo-se das propostas de Alexander Doty — 4) de qualquer filme assistido por um espectador gay ou espectadora lésbica pode ser considerado *queer*. Essas intersecções não são excludentes e muitas vezes um mesmo filme comporta mais de uma delas. Para esta análise, nos apropriaremos da terceira, que versa sobre o subtexto desses filmes.

Historicamente a homossexualidade masculina tem sido representada através de personagens solitários e afeminados, com gostos requintados e estilo de vida dândi. A literatura gótica e seu revivalismo na segunda metade do século XIX ajudaram a produzir uma “associação do comportamento homossexual com o elitismo, morte, e decadência”, dando luz então a todo um movimento de poetas e pintores que ficaram conhecidos no *fin de siècle* como os Decadentes. “Concentrando seus trabalhos em amores anormais, necrofilia, e na sempre presente imagem dos cadáveres de mulheres, a escola era simultaneamente mórbida e *queer*. O termo decadência passa a ser então um eufemismo para homossexualidade” (Ibid. p. 235)

O monstro queer decadente também é invariavelmente triste, assim como os trágicos heróis góticos ou românticos dos quais ele descende. Esse homem triste, jovem, ligeiramente afeminado pode ser encontrado através da história da homossexualidade no século XX, assim como é um marco dos filmes de horror. Nos anos 1950, este personagem estava principalmente suscetível às seduções de homens mais velhos e “maus”, e nos anos 1970 e 1980 ele era frequentemente retratado como um estudante colegial isolado e solitário. (Ibid. p. 236)⁸

⁸ “The Decadent monster queer is also invariably sad, like the tragic Gothic and Romantic heroes from whom he descends. This sad, young, slightly efeminate man can be found throughout the twentieth-century history of homosexuality and is a staple of horror films as well. In the 1950s this character was especially susceptible to the seductions of older, forthrightly “evil” men, and in the 1970s and 1980s he was often figured as an ostracized high school student and loner.”

Dada essa contextualização, sugeriremos então uma leitura da personagem Leandro através da lente da monstrosidade *queer*. Amiúde, Leandro incorpora muitas das características citadas por Benschhoff: o estilo de vida dândi, um certo elitismo decadente, a melancolia, o segredo do passado trágico que precisa ser escondido no armário, a solidão, a reclusão, e os amores anormais. Entretanto, uma das principais características dessa decadência moral em *Amadas e Violentadas* pode ser lida através dos cadáveres de mulheres que sobressaem no tempo de tela no filme.

Como vimos, o encontro de Leandro com Cleusa, mulher frequentadora da boate Medieval que convida Leandro para ir ao seu apartamento, resulta mais uma vez em morte. O escritor a estrangula após seus lábios encarnados o remeterem aos de sua mãe. Nesse momento, o filme entra numa sucessão de *flashbacks* que mostram o pai de Leandro assassinando sua mãe ao vê-la o traindo. Após o estrangulamento, o escritor passa a perambular com o corpo da moça nos braços; primeiro, tenta arremessá-lo de cima do prédio onde Cleusa mora. Interrompido por um morador cego, o rapaz tenta contornar a situação levando Cleusa para sua própria casa. Leandro tem que, então, passar despercebido por seus funcionários, na tentativa de esconder o cadáver numa espécie de cofre no sótão. Neste interim, entre assassinato e o apagamento das pistas, que por sua vez é uma ocultação de cadáver, assistimos ao corpo lânguido de Cleusa transitando nos braços de Leandro numa sequência que dura cerca de 10 minutos. Mais tarde, durante investigações policiais na casa do escritor, um close no corpo já em estado de decomposição.

Essa sequência evidencia certa noção do fascínio decadentista pelo corpo feminino e cadavérico, como proposta por Benschhoff. Em *Amadas e Violentadas*, esses corpos ainda operam como corpos abjetos que desestabilizam a ordem, antes e depois da morte. Antes, enquanto corpos que transgridem as normas de sexualidade, e depois, enquanto corpos sem vida que exprimem o desconhecido, neste caso a própria morte.

O filme ainda tenta estabelecer um paralelo entre a sexualidade e, sobretudo, a masculinidade ambígua de Leandro com a de seu pai, a quem sua mãe também acusava de impotência sexual. Em dado momento, já no final da trama, Leandro pergunta a Marina qual a percepção da garota sobre sua masculinidade, demonstrando certa insegurança do personagem para com sua própria expressão de gênero, sua sexualidade e seu papel social. Dessa forma, podemos especular que *Amadas e Violentadas* suscita alegorias sobre monstrosidade/dissidências sexuais, além de engendrar debates dicotômico sobre abjeção, relações de poder entre os gêneros e suas possíveis transgressões.

Transgredindo os interditos

Mas o que é transgredir normas e de que forma isso se dá? Para Chris Jenks, autor de *Trangression* — um *tour de force* em busca das origens do que é considerado transgressão numa sociedade moderna e pós-moderna, transgredir significa “uma busca por limites a serem quebrados, um erotismo para além dos limites da sexualidade” (2003, p. 90). Para o autor, que se baseia nos autores do fora (i.e., Bataille, Artaud, et al.) e nas teorias pós-estruturalistas de Foucault, Kristeva, Deleuze e Guattari, a transgressão é uma “conduta que infringe regras ou excede os limites”⁹ (Ibid. p. 3).

Em suas análises sobre os *Manifestos da crueldade* de Antonin Artaud, Jenks vai se ancorar, dentre outros conceitos, no *edgework*, que por sua vez fora cunhado por Stephen Lyng. Sociologicamente, *edgework* é um termo usado para definir um comportamento limítrofe com o que é normalmente considerado aceitável ou permitido socialmente e geralmente é empregado no campo dos esportes radicais. Aqui o traduziremos como ‘comportamento arriscado’ ou ‘comportamento de risco’. Para Lyng, o limite pode ser definido através de dicotomias que opõem “morte/vida, consciência/inconsciência, indivíduo ordenado/indivíduo desordenado” (JENKS, 2003, p. 179), dualidades que por sua vez também definem a transgressão. Tal comportamento teria uma orientação elitista, pois elevaria o indivíduo acima daquilo que é mundano e agregaria uma carga de hiper-realidade e controle sobre a situação, uma vez que este indivíduo está em constante estado de alerta. Jenks elabora que o inventário feito por Lyng destas sensações de hiper-realidade promovidas pelo comportamento de risco tornariam este indivíduo essencialmente no indivíduo pós-moderno. Nesse sentido, o serial killer se torna a quintessência da pós-modernidade. Uma espécie de “celebridade pós-moderna”, auxiliada pelo sensacionalismo e pela indústria cultural e seu aparato (jornais, TV, arte, vídeo, etc.). Seu apelo perante o público advém da imprevisibilidade, “Mas talvez seu maior trunfo repouse na manifestação repetitiva de uma mente cronicamente instável”¹⁰ (Ibid. p. 182).

⁹ “Transgression, then, is that conduct which breaks rules or exceeds boundaries.”

¹⁰ “But perhaps most of all the appeal lies in the repeated manifestation of a chronically unstable personality.”

O *serial killer* de *Amadas e Violentadas* incorpora todas estas características supracitadas. Para além de ser quem assassina, ele também é o autor que escreve sobre o assassinato e lucra com a venda dessas histórias. Leandro intersecciona a própria vida com as histórias que recheiam seus livros e fazem sucesso com o público, numa simbiose entre o público e o privado que se torna um deleite para o espectador/leitor. Seu editor mercenário, Foster (Américo Taricano), esbraveja pérolas como “uma mulher morta, um capítulo a mais”, pois sabe que os assassinatos significam mais lucro para sua empresa. Suas histórias fazem sucesso porque causam fascínio no leitor, uma vez que estão atreladas ao anti-herói pós-moderno e à amoralidade incontrolável do *serial killer*. O comportamento de risco de Leandro (que vive no limiar entre tentar forjar uma vida normal paralela ao seu lado vil e sombrio) engendra o consumismo, o tédio, a repetição da vida pós-moderna e regurgita tudo isso tornando-o um assassino em série de mulheres que o afrontam ousando tomarem pra si um lugar de agência amiúde destinado apenas aos homens. A propósito disso, é sintomático que a própria narrativa puna com um sumiço repentino sua personagem que mais exerce poder sobre as próprias decisões dentro da narrativa: a repórter que investiga o caso de assassinatos em série quase de forma independente, sem muito respaldo de seus superiores. Como ressalta José Mario Ortiz Ramos, “solução mais típica para uma ficção masculina seria impossível.” (2004, p. 188)

Considerações finais

Embora acople um emaranhado de gêneros cinematográficos em sua forma, *Amadas e Violentadas* é um filme que não se filia a nenhum destes gêneros de forma definitiva, o que o torna um filme complexo de ser analisado. Neste trabalho, tentamos defini-lo como um filme de *sexploitation* brasileiro do final dos anos 70. Uma pornochanchada soturna que não tem muito de pornô nem de chanchada. Um *thriller* policial com ares ora de *noir*, ora de *giallo*. Um típico filme da Boca do Lixo.

Inicialmente, procuramos estabelecer um paralelo paradigmático entre a abjeção e a agência como forma de evidenciar as ambivalências latentes nesse tipo de filme. Contudo, algumas outras questões se impuseram durante a análise, como a leitura especulativa acerca das possíveis alegorias e o conceito de transgressão atrelado a estas alegorias. A transgressão é aqui entendida como algo que transgride o interdito (tabu) e, por isso mesmo, algo intransponível e inerente destas normas. Como é comum no cinema de exploração, em *Amadas* é possível vislumbrar momentos disruptivos da ordem sociopolítica vigente de determinado período em que o filme foi produzido coabitando

narrativas e escolhas estéticas que também reproduzem e reforçam conservadorismos e manutenção do status quo.

Um/a leitor/a versado/a na historiografia do cinema brasileiro pode se perguntar porque optar por uma investigação evitando a imanência de um filme tão calcado num enredo e encenações psicologizantes, dado o apreço de seu diretor por estas questões tão recorrentes em suas obras. O motivo se dá por entender que Garrett era um realizador que, para além destes tópicos, também se debruçava sobre as prerrogativas corpóreas e sensoriais de seus filmes. Não só no texto e na narrativa, mas também na câmera-corpo, nos fluidos, nos *tableaus*, nos aforismos, nos excessos e na extravagância. Naquilo que costumou-se chamar por sensibilidade *camp*. Seja num diálogo ou num enquadramento de par de seios. Exemplo disso é a subtrama da seita satânica em *Amadas*. Grande parte dos teóricos e cinéfilos que se propõem a tecer comentários sobre o filme consideram tal arco narrativo uma gordura localizada no roteiro, algo como um dispêndio improdutivo. Mas é bastante significativo que um diretor com afinidade pelos excessos mantenha tais características em seus filmes, seja no enredo ou na *mise-en-scène*, como traço afirmativo de sua visão de cinema.

“JEAN GARRETT - (Tre'stelas & meia)”. É assim que, *en passant*, Jairo Ferreira define o cinema de Garrett em *Cinema de Invenção* (1986). Crítico e realizador conhecido pela iconoclastia, Ferreira confere uma nota considerável à produção de Garrett, provando tratar-se de um realizador que tem algo a dizer, em busca de espectadores dispostos a ver e ouvir.

Referências

- ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo**. São Paulo: Alameda, 2. ed. 2012. 264 p.
- AVELLAR, José Carlos. **A teoria da relatividade**. 2005. Disponível em: artepensamento.com.br/item/a-teoria-da-relatividade . Acesso em: 17 jul. 2021.
- BENSHOFF, Harry. **The monster and the homosexual**. Em: WEINSTOCK, Jeffrey. *The monster theory reader*. University of Minnesota Press. 2020.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê? - uma História do Horror nos Filmes Brasileiros**. 2008. Tese (Doutorado em Multimeios)– Instituto de Artes, Universidade de Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. **Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo**. Revista da Associação Nacional

dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009

CREED, Barbara. **Kristeva, femininity, abjection**. Em: GELDER, Ken. The horror reader. Routledge, 2000.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Max Limonad, 1986.

JENKS, Chris. **Transgression**. Routledge, 2003. 216 p.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. Columbia University Press, NY. 1982. 219 p.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luciano Carneiro de. **Masculinidades excessivas e ambivalentes na pornochanchada dos anos 1980**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense. 2019.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. 2ª. Edição. São Paulo: Anablume, 2004. 256 p.

Revista **Cinema em Close Up**. Ano 2. Nº 5. 1976. p. 35-6.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2017. 144 p.