

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

CRISTINA KESSLER FELIZARDO

**ENTRE O PRAZER E O PUDOR: REPRESENTAÇÕES DO SEXO E DA
SEXUALIDADE NO CINEMA PRODUZIDO NO RIO GRANDE DO SUL**

Porto Alegre

2011

CRISTINA KESSLER FELIZARDO

**ENTRE O PRAZER E O PUDOR: REPRESENTAÇÕES DO SEXO E DA
SEXUALIDADE NO CINEMA PRODUZIDO NO RIO GRANDE DO SUL**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação da Faculdade de
Comunicação Social da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Carlos Gerbase

Porto Alegre

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F316e Felizardo, Cristina Kessler
Entre o prazer e o pudor: representações do sexo e da
sexualidade no cinema produzido no Rio Grande do Sul. /
Cristina Kessler Felizardo. – Porto Alegre, 2011.
202 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de
Comunicação Social, PUCRS.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Gerbase.

1. Comunicação. 2. Cinema – Rio Grande do Sul.
3. Cinema – História. 4. Sexualidade (Cinema). 5. Filmografia
Gaúcha. I. Gerbase, Carlos. II. Título.

CDD 791.43098165

Bibliotecária responsável:

Cíntia Borges Greff - CRB 10/1437 – E-mail: norma.abnt@gmail.com

CRISTINA KESSLER FELIZARDO

**ENTRE O PRAZER E O PUDOR: REPRESENTAÇÕES DO SEXO E DA
SEXUALIDADE NO CINEMA PRODUZIDO NO RIO GRANDE DO SUL**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação da Faculdade de
Comunicação Social da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase - PUCRS

Prof.^a Dr.^a Cristiane Freitas Gutfreind - PUCRS

Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer - UFRGS

*Aos meus pais e avós,
por me ensinarem que o conhecimento é
um bem que ninguém nos pode roubar.*

AGRADECIMENTOS

A beleza do momento de redigir os agradecimentos consiste em perceber a grande rede de solidariedade e afeto que se formou à minha volta durante este período e o intenso fluxo de energias positivas emanadas de tantas pessoas queridas, às quais tenho enorme prazer em expressar minha sincera e profunda gratidão.

Agradeço à minha família – grande incentivadora dos meus projetos de vida e jamais coibidora das minhas escolhas – pela obstinação em me oferecer sempre uma educação de qualidade e pelo suporte emocional, financeiro, logístico e afetivo com que me brindou durante toda a vida. Em especial aos meus pais, que estiveram diretamente empenhados em prestar todo tipo de auxílio durante o curso de mestrado, à tia Lore e à minha irmã Debora – também secretária para assuntos acadêmicos – pelos trabalhos de digitação e organização de fichamentos, anotações, artigos e papeladas colecionados ao longo do processo.

Ao meu companheiro Fábio Rangel, pelo amor incondicional que me dedica, pelo apoio e pela paciência, e por estar sempre por perto nos momentos bons e ruins.

Aos meus colegas do grupo Falos & Stercus, com os quais compartilho cotidianamente o amor pela arte, por todo o apoio e pela compreensão durante os períodos de ausência.

Ao meu sempre disponível orientador Carlos Gerbase, pela confiança, atenção, generosidade e apoio irrestritos com que me guiou nessa jornada, pelo livre acesso que me concedeu a seus enormes armários de livros e filmes e, principalmente, por estar sempre disposto a oferecer um sorriso nos momentos de angústia – que não foram poucos.

Ao professor e pesquisador Glênio Póvoas, que muito diretamente contribuiu com a realização deste trabalho, ao disponibilizar seu tempo, seu conhecimento sobre o cinema gaúcho e seu acervo de filmes à causa da minha pesquisa.

Agradeço de forma muito especial às professoras Mirna Spritzer e Cristiane Freitas Gutfreind, pela competência com que se dedicam a compartilhar conhecimentos de maneira afetuosa e generosa e, especialmente, pelas valiosas

contribuições a este trabalho quando da realização das bancas de qualificação e defesa.

Ao professor Juremir Machado da Silva, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS, e a todos os professores e funcionários do Programa.

Aos amigos de sempre e às novas amizades que fiz pelas salas de aula, cafés e corredores da PUCRS, em especial aos meus parceiros de reflexões teóricas e delírios filosóficos no grupo de pesquisa CINESOFIA: Gustavo Spolidoro, Bruno Costa, Virginia Baumhardt, Leonardo Bonfim, Pedro Reis, Jayme Camargo, Eduardo Christofoli, Alexandre Augusti, Felipe Polydoro e Helena Stigger.

Aos funcionários da Cinemateca Brasileira, que me acolheram em São Paulo com simpatia e profissionalismo, sempre ocupados em oferecer as melhores condições possíveis para a realização do meu trabalho.

Também agradeço a alguns profissionais e empresas produtoras que prestaram indispensável auxílio à pesquisa, especialmente durante a fase de coleta de material: Henrique de Freitas Lima, Gustavo Spolidoro, Cristiano (Secretaria de Cultura de Torres), Fabricio Felice, João Marcos de Almeida, Accorde Filmes, Mônica Schmiedt Produções, Otto Desenhos Animados e Casa de Cinema de Porto Alegre.

Agradeço ainda à Capes e ao Governo Federal pela bolsa de estudos, sem a qual este trabalho sequer teria sido iniciado, e a todos os profissionais incansáveis, artistas e técnicos que matam um leão por dia para fazer do Rio Grande do Sul um estado que, felizmente, produz cinema.

“O único prazer verdadeiro é o da atividade criadora.”
Leon Tolstoi (1829-1910)

RESUMO

Com o objetivo de investigar as representações do sexo e da sexualidade veiculadas, ao longo dos anos, pelo cinema de ficção em longa-metragem produzido no Rio Grande do Sul, o estudo procura mapear algumas das principais estratégias narrativas e estéticas utilizadas para abordar a sexualidade cinematográfica nesta filmografia. Para tal, realiza um levantamento das obras produzidas desde os primórdios do cinema de longa-metragem no estado até o ano de 2009. Em seguida, propõe uma indexação dos fragmentos fílmicos (cenas/sequências) que contêm representações do ato sexual diegético, cujos conteúdos são analisados levando em consideração aspectos formais e simbólicos, as relações que podem ser estabelecidas entre as obras e, ainda, entre elas e seu contexto histórico-social de produção.

As evidências qualitativas confirmam a existência de estratégias de representação do sexo comuns a diversas obras, ainda que seus usos sofram alterações de acordo com a época de produção. As recorrências e as evoluções de tais estratégias de acordo com o contexto sócio-histórico em que estão inseridas permitem à pesquisa propor um agrupamento dos fragmentos fílmicos, de maneira geral, em três fases distintas: uma fase predominantemente elíptica e metafórica, na qual o sexo é mantido restrito às representações extracampo e que corresponde aos filmes anteriores a 1979; uma fase de ruptura radical com o modelo anterior, operada pelos filmes produzidos durante a década de 1980 e que inauguram novas temáticas e representações de maior explicitude imagética; e uma fase híbrida, correspondente às representações predominantes a partir dos anos 1990 e que parecem revisitar, como se operassem uma espécie de síntese, o repertório simbólico relativamente limitado que se consolidara ao longo das décadas precedentes.

PALAVRAS-CHAVE

Comunicação. Cinema. Sexualidade. Filmografia gaúcha.

ABSTRACT

Aiming to investigate sex and sexuality representations imparted over the years, by the cinema of fiction feature film produced in Rio Grande do Sul, the study seeks to map some of the major aesthetic and narrative strategies used to approach sexuality kinematics especially in this filmography. To this end, the research conducts a survey of works produced since the early days of cinema feature film in the state to the year 2009. It then proposes an indexation of filmic fragments (scenes/sequences) that contain representations of diegetic sex, whose contents are analyzed taking into account formal and symbolic aspects, the relationships that can be established amongst the works, and also between them and their historical and social context of production.

The qualitative evidence confirms the existence of strategies of sex representation common to different works, even though their uses are changed according to the time of production. The recurrences and the evolution of such strategies in accordance with the socio-historical context in which they operate allow the survey to propose a grouping of filmic fragments, generally in three phases: a phase predominantly elliptical and metaphoric, in which sex is kept restricted to offscreen representations, which corresponds to the movies prior to 1979; a phase of radical break with the previous model, operated by the films produced during the 1980s and that inaugurates new themes and imagery representations of greater explicitness, and a hybrid phase corresponding to the predominant representations from the years 1990 and that seem to revisit the relatively limited repertoire of symbols that had been consolidated in previous decades.

KEYWORDS

Communication. Cinema. Sexuality. Gaucho filmography.

SUMÁRIO

1	PRELIMINARES	11
2	ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS	17
2.1	Levantamento do <i>corpus</i> de pesquisa.....	17
2.1.1	Consulta a um especialista da área	22
2.1.2	Complementação da filmografia até o ano de 2009	23
2.2	Verificação do <i>corpus</i> de pesquisa.....	23
2.3	Indexação dos fragmentos para análise.....	26
2.4	Análise dos fragmentos.....	27
3	DOIS OLHARES SOBRE O SEXO	33
3.1	A sexualidade dionisíaca da Antiga Grécia.....	33
3.2	Repressão e afirmação na sexualidade ocidental.....	39
4	IMAGENS DO ERÓTICO	43
4.1	Representações simbólicas do sexo.....	43
4.1.1	Sexualidade idealizada: sublime e intangível	50
4.1.2	Sexualidade realista: cotidiana e sem adornos	54
4.2	Censura e autorregulamentação.....	56
4.2.1	Classificação baseada em critérios etários	58
5	O RIO GRANDE DO SUL E A SEXUALIDADE CINEMÁTICA	65
5.1	A produção de ficção em longa-metragem.....	65
5.2	Fragmentos fílmicos indexados.....	73
5.3	Quadros sintéticos dos fragmentos analisados.....	80
5.4	Representações do sexo nos longas de ficção.....	156
5.4.1	Elipses e metáforas	156
5.4.2	Sexo sonoro	163
5.4.3	Regimes de visibilidade e exposição	164

5.4.4 Cinema pré-1980.....	170
5.4.5 Cinema da década de 1980.....	177
5.4.6 Cinema pós-1990.....	184
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	195
REFERÊNCIAS.....	200

1 PRELIMINARES

Antes mesmo de proceder à apresentação deste estudo no que se refere aos seus objetivos e às estratégias metodológicas adotadas, talvez seja útil fornecer algumas indicações sobre aquilo que ele não é, ou não se propõe a ser, definindo algumas das limitações às quais a pesquisa está circunscrita e estabelecendo, assim, as formas de aproximação que pretendo propor em relação ao meu objeto.

Primeiramente, a maneira através da qual tenho tentado, durante o processo, tanger os contornos do meu objeto de estudo, não me permite perceber a pesquisa como uma construção estritamente individual. É verdade que o processo de pesquisa – ao menos em grande parte – é um ofício solitário, um exercício de autoria através do qual o pesquisador, mais do que apenas sobre o objeto, trabalha sobre si próprio, na tentativa de transmitir da forma mais clara e objetiva possível a complexa e subjetiva experiência do contato diário com o objeto.

Porém, de modo geral, acredito que o trabalho se constitui, para além do “eu-pesquisador”, através de um diálogo de muitas vozes. Por isso, no decorrer do texto, opto por uma escrita na terceira pessoa do plural, como forma de marcar a presença de todos esses “outros” que escrevem comigo: meu orientador, os autores aos quais recorro, os professores e colegas do programa com quem troco ideias e, é claro, os filmes com os quais procuro dialogar.

Procuro me aproximar do objeto mais com olhos curiosos e ouvidos atentos do que procurando descobrir alguma “verdade” supostamente oculta nas obras, ou tentando postular algum conhecimento definitivo sobre o tema. Lidar com esta realidade inclui assumir uma postura de permanente vigilância, a fim de evitar as armadilhas dos juízos de valor e das críticas vazias, que em nada contribuiriam com os objetivos a que me proponho.

Sexo e sexualidade são temáticas capazes de provocar o interesse e a curiosidade, tanto quanto o desconforto e o constrangimento. O terreno da sexualidade é pantanoso, irregular, obstruído por paradoxos e ambiguidades. Por

isso, não posso crer em um tratamento adequado do tema que busque uma verdade unívoca ou tente abraçar esse objeto, tão movente e escorregadio, em todas as suas nuances. Sendo assim, algumas opções foram feitas – por terem sido consideradas, nesse contexto, as mais adequadas aos objetivos do trabalho –, e outras tantas abordagens possíveis foram, inevitavelmente, preteridas.

O objetivo central da pesquisa é investigar as representações do sexo e da sexualidade veiculadas, ao longo dos anos, pelo cinema de ficção em longa-metragem produzido no Rio Grande do Sul.

Para a operacionalização do trabalho, foram elencados os seguintes objetivos específicos:

a) Esclarecer algumas noções relevantes, relacionadas às temáticas da sexualidade e de suas representações simbólicas, através de pesquisa bibliográfica;

b) Realizar um levantamento das obras em longa-metragem da cinematografia produzida no Rio Grande do Sul desde os primeiros anos do cinema no estado até o ano de 2009, com o auxílio de pesquisa documental e consulta a um especialista na área;

c) Indexar, dentre as obras encontradas, os fragmentos fílmicos (cenas/seqüências) que contenham representações do ato sexual diegético¹;

d) Analisar o conteúdo dos fragmentos indexados, levando em consideração aspectos formais e simbólicos e buscando – através das semelhanças, divergências, recorrências e inovações – mapear as principais estratégias narrativas e estéticas utilizadas para abordar a sexualidade cinematográfica nesta filmografia em especial.

O ponto de partida que inspira a abordagem proposta é a visão de sexualidade encontrada no trabalho de Michel Foucault (1988), segundo a qual a sexualidade é, ela própria, produto de uma diversidade de discursos heterogêneos. Tal assertiva permeia a pesquisa, ainda que indiretamente: não há qualquer intenção de “aplicar” ao objeto uma pretensa teoria da sexualidade, ou mesmo de

¹ A noção de diegese aqui empregada é aquela que compreende um “pseudomundo” (AUMONT, 1995, p.114), um universo ficcional que engloba não apenas as ações, mas sua suposta lógica e o contexto mais amplo em que são geradas.

enquadrar as obras analisadas em determinados conceitos foucaultianos. Ao contrário, minha leitura de Foucault sugere um autor avesso à formulação de conceitos “aplicáveis” e que, antes, parece mais ocupado em rever, remoldar e reposicionar construtos há muito aplicados e aceitos sem qualquer reflexão.

Me inspiro em Foucault menos para oferecer respostas do que para interrogar meu objeto. Se os discursos do sexo estão por todos os lugares e se, conforme sugere o autor, nunca falou-se tanto de sexo como nos últimos quatro séculos, cabe pensarmos o quê estamos falando e, principalmente, como estamos falando. Por isso, a proposta da pesquisa é oferecer um espaço de reflexão sobre as diversas abordagens à temática que vêm sendo feitas, historicamente, pela cinematografia produzida no Rio Grande do Sul.

Que espécies de discursos sobre o sexo esses filmes engendraram ao longo da história? Que opções narrativas e estéticas foram feitas para mostrar o ato sexual? Que estratégias ou subterfúgios foram utilizados para esconder ou suprimir o sexo? Esses são alguns dos questionamentos que procuro fazer aos filmes.

Se compreendermos a palavra “discurso” para além daquilo que é dito, mas principalmente como um processo de produção de sentidos e de elaboração da realidade que é acima de tudo social, coletivo e proveniente de fontes tão diversas quanto a religião, a família ou as ciências, poderemos admitir as artes – e o cinema – como produtores de estruturas discursivas que, imersos na própria cultura, são também produtos do amplo contexto sócio-histórico no qual florescem.

Dizer que proponho encontrar as pistas que procuro *nos filmes* já significa posicionar-me, também, com relação à lente através da qual ajusto meu olhar; dentre as tantas abordagens possíveis à questão da sexualidade no cinema, poderia ter optado por pelo menos três ângulos bastante distintos: o dos mecanismos que levam um autor a abordar o tema de determinada forma e não de outra; o da recepção das obras; e aquele que privilegia o que está na obra *em si*.

No âmbito desta pesquisa, opto pelo último enfoque por sentir a necessidade de mapear e delinear de forma mais clara o terreno, conhecer as características desta cinematografia através dos “comos” antes de chegar aos “por quês” (o que, evidentemente, não exclui a possibilidade de reajustar minhas lentes

em estudos futuros). Circunscrevendo a parte empírica da pesquisa ao campo dos filmes propriamente ditos, tento evitar, tanto quanto possível, a formação de julgamentos precipitados em relação à sua fruição por parte do espectador ou distorções como aquelas que tentam, por exemplo, reduzir a obra a mero sintoma das neuroses do diretor. De toda forma, ainda que bastante restrita aos limites das obras, minha interpretação será sempre *uma* das interpretações possíveis, sem qualquer pretensão de postular uma leitura definitiva – o que acredito, em se tratando de um objeto artístico, seria uma postura equivocada e ilusória.

Pelo mesmo motivo evitei, propositalmente e sempre que possível, qualquer leitura prévia de outras análises ou críticas referentes à filmografia em questão, bem como de materiais promocionais dos filmes analisados. Ainda que não fosse possível garantir uma aproximação absolutamente desprovida de informações prévias em relação aos filmes – muitos dos quais eu já havia assistido ou travado algum contato anterior, inclusive em meu ofício como atriz –, procurei estabelecer um encontro com as obras que mantivesse um certo “frescor”, sem que meu olhar estivesse, de antemão, contaminado pela leitura do material já escrito sobre cada filme.

Além desta etapa predominantemente empírica de trabalho sobre os filmes, senti a necessidade – pela mesma intenção de “mapear o terreno” – de buscar referências capazes de contribuir com o esclarecimento de certos conceitos e noções relacionados, de forma mais geral, às temáticas da sexualidade e do cinema. Assim, procuro introduzir o tema de estudo recorrendo a uma revisão bibliográfica que procura dar conta, ainda que não de maneira exaustiva, de diferentes aspectos envolvidos na complexa equação entre o sexo e suas representações simbólicas.

Sendo o primeiro capítulo esta introdução e o segundo, a explanação das estratégias metodológicas adotadas na pesquisa, a revisão bibliográfica ocupa o terceiro e o quarto capítulos, bem como permeia o quinto – mais voltado ao objeto empírico –, quando pertinente.

No terceiro capítulo, intitulado “dois olhares sobre o sexo”, procuro apresentar duas diferentes formas de pensar a sexualidade, ainda no âmbito do comportamentos humanos: uma visão do sexo que poderíamos denominar “dionisíaca”, exemplificada por uma sexualidade tal como era vivenciada na Antiga

Grécia, e uma maneira predominantemente ocidental, de inspiração judaico-cristã, de pensar o sexo em termos repressivos e afirmativos.

O quarto capítulo sinaliza a entrada no terreno das representações simbólicas do sexo. Um breve panorama de algumas questões relacionadas ao sexo como imagem procura contemplar noções como a tradição em que se inscrevem as representações artísticas da sexualidade e alguns aspectos sobre as dificuldades de estabelecerem-se limites precisos entre o “proibido” e o “permitido” no que tange às representações do erótico, notadamente em relação à criação de mecanismos de censura e autorregulamentação.

O quinto capítulo é dedicado ao objeto empírico, em um esforço na direção de mapear algumas estratégias características das representações do sexo utilizadas pela cinematografia do estado. A partir das recorrências e das evoluções de tais estratégias, observadas através da análise dos fragmentos fílmicos, proponho ainda um agrupamento possível das diferentes abordagens à temática engendradas pelos filmes de acordo com a época em que foram produzidos, tentando demonstrar – ao localizar cronologicamente as principais alterações nas formas de representação do sexo – a emergência de três fases distintas que, de modo geral, marcam os (re)enquadramentos do olhar do cinema no estado para o nosso objeto de estudo.

Acredito que uma pesquisa desta espécie possa, ainda que modestamente, vir a contribuir com duas lacunas existentes na bibliografia a respeito do tema:

De um lado, poucas obras são dedicadas especificamente às representações do ato sexual no cinema. Sobre erotismo, de forma mais ampla, encontra-se alguma bibliografia, voltada principalmente ao cinema americano e francês. Mas sobre o ato sexual em si – talvez o ponto mais controverso quando se fala em representações do erótico –, pouco foi publicado até então.

Por outro lado, escassez bibliográfica ainda maior acomete o cinema produzido no Rio Grande do Sul. Raros são os autores que abordam esta cinematografia em especial, ainda que o estado seja atualmente um importante polo de criação audiovisual no país, com uma prolífica produção e a crescente implantação de cursos universitários voltados ao ensino da linguagem audiovisual. O

material bibliográfico encontrado especificamente sobre o cinema gaúcho é formado, na maior parte dos casos, por compilações de críticas e artigos esparsos, às vezes organizados em coletâneas.

Fala-se muito na existência de um cinema hegemônico – notadamente o hollywoodiano – e nas consequências nefastas de sua supremacia global sobre as cinematografias nacionais e regionais em todas as esferas (cultural, política, econômica). Mas a lacuna existente na produção teórica sobre a cinematografia local convida a refletir sobre a possibilidade de, também no âmbito da produção científica, despirmo-nos um pouco de nossos próprios preconceitos e voltarmos nosso olhar para o “nosso” cinema. Não negar sua existência talvez possa, de certa maneira, contribuir para a abertura de um espaço de respeito e consideração a esta já nem tão incipiente cinematografia.

2 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

Além da pesquisa bibliográfica, utilizada na fundamentação teórica e no esclarecimento de questões pertinentes à temática da sexualidade e suas representações simbólicas, outras estratégias metodológicas foram empregadas, especialmente no que se refere à parte empírica da pesquisa. São elas:

2.1 Levantamento do *corpus* de pesquisa

Para Barthes (*apud* BAUER e AARTS, 2008, p. 44), a noção de *corpus* abarca “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, com (inevitável) arbitrariedade, e com a qual ele irá trabalhar”.

Ainda que saibamos ser inevitável certo grau de arbitrariedade, foi na tentativa de reduzi-lo que optamos por delimitar à cinematografia local nosso objeto de pesquisa.

Contando com um total de 90 longas-metragens de ficção produzidos no estado até 2009, a cinematografia gaúcha oferece um *corpus* possível de ser estudado no prazo de uma pesquisa de mestrado, especialmente porque esse total se reduz com a impossibilidade de acesso a alguns dos filmes, considerados desaparecidos, e pela grande quantidade de obras que não possuem o objeto de estudo (representações do ato sexual diegético).

Assim, procuramos trabalhar com todos aqueles filmes cujas cópias puderam ser localizadas em tempo hábil e que serviam a nosso propósito de pesquisa. Esta estratégia nos permitiu reunir dados suficientes para estabelecer um

panorama geral da produção sem que fosse necessário proceder escolhas – necessariamente arbitrárias – por determinadas obras em detrimento de outras.

Nosso *corpus* de análise provém, portanto, de um levantamento de obras artísticas inscritas em alguns critérios, a saber: filmes gaúchos de ficção em longa-metragem, não importando a bitola ou o uso de suporte digital ou analógico, que contenham representações diretas ou indiretas do ato sexual, e cujas cópias estejam disponíveis.

Cabe aqui justificarmos a opção feita pelo cinema produzido em longa-metragem, bem como delimitarmos com maior precisão quais são os critérios que nos levam a considerar um filme como pertencente a um contexto “gaúcho” de produção cinematográfica.

Ainda que uma relevante produção em curta e média-metragem tenha sido realizada no Rio Grande do Sul desde os primeiros anos do cinema no estado, o recorte utilizado no estudo está circunscrito aos filmes em longa-metragem por considerarmos esse o produto que mais facilmente chega ao grande público. Segundo Barone (2005),

O filme de longa-metragem, no século 21, permanece como o principal produto do sistema simbólico do audiovisual, em que pese às profundas transformações ocorridas neste mercado, respondendo por um volume de troca que atinge a marca de centenas de bilhões de dólares (BARONE, 2005, p. 44).

Evidentemente, a observação do autor não se refere, de maneira específica, ao cinema gaúcho, mas ao espaço audiovisual como um todo, no qual nosso objeto se inclui. Por isso, a afirmação se aplica, seja no caso do Rio Grande do Sul ou de qualquer outra cinematografia, na medida em que o espaço audiovisual está balizado principalmente sobre os produtos em longa-metragem, ficando os curtas e médias geralmente relegados a circuitos de exibição periféricos, mostras especiais e festivais.

Trata-se, portanto, de um recorte proposto a fim de operacionalizar a pesquisa no tempo disponível, o que não inviabiliza a possibilidade de inclusão da

produção em metragens menores em estudos futuros. No que toca especificamente às representações do sexo, seria mesmo possível supor que fosse encontrado mais material nos curtas do que nos próprios longas-metragens. No entanto, um mapeamento satisfatório dos curtas demandaria um tempo inevitavelmente maior, pela própria dificuldade de circulação desse tipo de produto, do que o tempo disponível para uma pesquisa de mestrado.

Já no que se refere à filmografia considerada em nosso *corpus*, ousar falar em um cinema “gaúcho” é, por si só, adentrar em um terreno bastante movediço. A expressão é frequentemente questionada – quando não veementemente rejeitada – por muitos estudiosos e profissionais do cinema no estado, que a acusam de trazer consigo certa pressuposição de uma unidade estética, técnica ou temática entre os diversos filmes produzidos por esta cinematografia.

Giba Assis Brasil, em ensaio de 1993, comenta a respeito de um seminário realizado nos anos 1990 em Porto Alegre, no qual Jean-Claude Bernardet negava a existência de uma estética do cinema gaúcho:

Nós, cineastas provincianos, certamente esperávamos que o crítico de São Paulo que tanto nos ensinou a respeito de cinema brasileiro se dispusesse a encontrar os sinais, que nós sabíamos não ter colocado em nossos filmes, mas que definiriam aquilo que nós nunca tínhamos conseguido definir: um projeto – estético, filosófico, ideológico, culinário, o que fosse, mas um projeto – para o nosso cinema (ASSIS BRASIL, 1993).

Em outro texto, posteriormente publicado, Assis Brasil identifica o momento desse ensaio de 1993 como aquele em que a expressão “cinema gaúcho”, em sua concepção, começou a deixar de fazer sentido. Para o autor, “o que nós fazemos aqui, com nossas câmeras e nosso imaginário, ou é cinema brasileiro ou não é coisa nenhuma.” (ASSIS BRASIL, 2009, p. 94).

Não há dúvida de que falar em um “cinema gaúcho” em oposição a um “cinema brasileiro” – ou no intuito de diferenciá-lo desse – é bastante discutível. O “cinema gaúcho”, se existe, provavelmente é um cinema tão brasileiro quanto o cinema baiano ou o mineiro. Aparentemente, quando Bernardet referia-se à

inexistência de uma estética do cinema gaúcho, o fazia no intuito de afirmar a inserção dos filmes produzidos no estado em um contexto nacional, levando em conta que a produção do sul do país pode ser diversificada e universal, tanto quanto podem sê-lo quaisquer outras cinematografias regionais.

Exatamente por isso, mais estranho do que falarmos em um cinema gaúcho parece ser referir-nos a um “cinema brasileiro produzido no Rio Grande do Sul”, da mesma forma que não costumamos falar a respeito de um “futebol brasileiro jogado no Rio Grande do Sul” ou de uma “culinária brasileira preparada no Rio Grande do Sul”.

Para Glênio Póvoas,

Na expressão “cinema gaúcho” está embutido um ranço ligado ao movimento separatista que reforça a ideia de como são isoladas, estanques, as cinematografias regionais. No entanto, buscar outra expressão – por exemplo, “cinema realizado no Rio Grande do Sul” -, seria como “chover no molhado”; não há como fugir de um cinema baiano, paulista, carioca ou pernambucano, nova-iorquino, hollywoodiano ou catalão, donde, um cinema gaúcho (PÓVOAS, 2005, p. 10).

Portanto, a expressão pode ser aceita como recurso na tentativa de identificar, a partir de alguns critérios previamente estabelecidos, um conjunto de filmes passíveis de serem agrupados sob essa categoria, se levarmos em consideração alguns critérios delimitados, sem que isso signifique, contudo, postular a existência de uma estética, um movimento ou uma escola “gaúcha”, ou mesmo uma forma peculiar de produzir filmes.

Desse modo – e considerando que a discussão de um possível deslocamento semântico entre as expressões pouca relevância tem em relação aos propósitos de nossa pesquisa –, rejeitamos uma distinção entre um “cinema produzido no Rio Grande do Sul” e um “cinema gaúcho” e usamos ambas as expressões ao longo do trabalho, mantendo presentes os critérios que levam uma obra a ser considerada pertencente a essa cinematografia.

Cabe ainda ressaltar outro ponto capaz de gerar interpretações confusas com relação ao que, aqui, é compreendido como “cinema gaúcho”. Antes de tudo, é preciso aceitar que, ao vocábulo “gaúcho”, podem ser atribuídas ao menos duas acepções: o gaúcho como o originário de um local geográfico, o Rio Grande do Sul; e o gaúcho como adjetivo, referente a determinadas qualidades que se convencionou vincular ao homem do campo como um mito regional, construído em torno de uma tradição.

De fato, o cinema produzido no Rio Grande do Sul abarca inúmeros filmes dedicados à temática rural, e estudos sérios, como os de Miriam Rossini (2007), debruçaram-se especificamente sobre o diálogo entre a produção cinematográfica e o regionalismo, com base nas marcas identitárias do gaúcho campeiro. No entanto, evidentemente, não é em relação a uma temática “gauchesca” que pretendemos estabelecer um cinema “gaúcho”, no sentido aqui utilizado.

Mas então, que filmes, afinal, fazem parte do “cinema gaúcho”?

Se a própria expressão é capaz de gerar alguma confusão, tampouco existe um critério unívoco capaz de definir o corpo de filmes abarcado por essa classificação. É gaúcha uma produção com equipe do centro do país que teve o Rio Grande do Sul como locação? E o que dizer de um filme produzido em São Paulo sobre a Guerra dos Farrapos?

A fim de buscar uma homogeneidade de critérios, optamos no presente trabalho por utilizar o modelo proposto por Póvoas (2005), adaptado de um estudo feito por Graciela Dacosta sobre o cinema uruguaio.

O modelo de Póvoas elenca quatro características, dentre as quais são considerados filmes gaúchos aqueles que possuírem ao menos duas:

- 1) Ter sido filmado no Rio Grande do Sul;
- 2) Ter participação de capitais locais;
- 3) Ter sido feito com atores e/ou técnicos locais;
- 4) Abordar temas regionais.

Assim, ainda que haja divergências entre os autores a respeito de um ou outro filme pertencer ou não a um contexto gaúcho, o cumprimento de ao menos

duas das características supracitadas nos permite manter o mesmos critérios para todos os filmes abordados, a fim de esboçar os contornos de uma possível cinematografia “gaúcha”.

Durante a fase de levantamento das obras, foram cumpridas as seguintes etapas:

2.1.1 Consulta a um especialista da área

Com o auxílio de duas entrevistas não-diretivas com o professor e pesquisador Glênio Póvoas (realizadas em setembro de 2009 e em fevereiro de 2010), foi possível obter a listagem de todos os filmes produzidos no Rio Grande do Sul, desde o início do cinema no estado até o ano de 2005. Destes, foram inseridos no *corpus* de pesquisa apenas aqueles que atendem aos critérios de longa-metragem (duração superior a 60 minutos) e obra de ficção.

A opção pela entrevista não-diretiva como instrumento dessa etapa deve-se ao fato de que, por tratar-se de uma consulta a um especialista sobre seu tema de investigação, era importante que o entrevistado ficasse à vontade para fornecer as informações que julgasse pertinentes ao tema. Portanto, preocupamo-nos apenas em explicitar o tema da conversação, evitando impedir a livre manifestação do entrevistado e deixando espaço para que o especialista conduzisse os rumos do diálogo, o que não seria possível com a utilização de um questionário fechado. Segundo Michelat (1982), o uso da entrevista não-diretiva mostra-se vantajoso em relação às pesquisas dirigidas por permitir contornar os cercamentos dos questionários de perguntas fechadas, em que a estrutura da entrevista está sob o controle exclusivo de quem a elaborou.

2.1.2 Complementação da filmografia até o ano de 2009

Através de pesquisa documental, expandimos a listagem de filmes gaúchos de ficção em longa-metragem, complementando a pesquisa do professor Glênio Póvoas até o ano de 2009, utilizando os mesmos critérios adotados por ele quando da elaboração de sua pesquisa.

Após concluídas essas etapas iniciamos, então, uma busca pelas obras a fim de identificar quais delas estariam disponíveis, pois sabe-se que muitos filmes, especialmente os da primeira metade do século XX, foram perdidos ou tiveram suas cópias danificadas, não sendo mais possível acessá-los.

As dificuldades de acesso a alguns dos filmes foram parcialmente contornadas através da realização de parte dessa etapa da pesquisa junto à Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Além do material coletado na instituição, consideramos as principais videolocadoras de Porto Alegre e os acervos pessoais e de empresas produtoras a que tivemos acesso como critérios de disponibilidade das obras.

2.2 Verificação do *corpus* de pesquisa

Dos 90² filmes que atendiam aos critérios de ficção em longa-metragem produzidos no estado até 2009, 60 puderam ser localizados e ter suas cópias obtidas. A partir da redução do *corpus* aos filmes disponíveis, teve início a verificação das obras, fase em que os filmes foram assistidos a fim de selecionar

² Felicidade é... (35 mm, 72 min, cor, 1995) foi desconsiderado por ser um longa-metragem formado, na realidade, por um conjunto de quatro curtas, dirigidos por diferentes cineastas e reunidos em torno da temática.

apenas aqueles que contivessem cenas de representação do ato sexual na diegese, fosse essa representação direta ou indireta.

Nessa etapa, os filmes foram numerados e classificados de acordo com a presença ou ausência de representações do sexo. A partir dessa fase, foram mantidos no *corpus* de pesquisa apenas as 35 obras nas quais nosso tema de análise se faz presente, a saber:

- 1951 - *Vento Norte*, de Salomão Scliar (35 mm, pb)
- 1956 - *O sobrado*, de Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes (35 mm, pb)
- 1971 - *Ana Terra*, de Durval Garcia (35 mm, cor)
- 1971 - *Um certo capitão Rodrigo*, de Anselmo Duarte (35 mm, cor)
- 1973 - *O negrinho do pastoreio*, de Antônio Augusto Fagundes (35 mm, cor)
- 1974 - *Pontal da solidão*, de Alberto Ruschel (35 mm, cor)
- 1979 - *Tropeiro velho*, de Milton Barragan (35 mm, cor)
- 1979 - *A intrusa*, de Carlos Hugo Christensen (35 mm, cor)
- 1981 - *Deu pra ti, anos 70*, de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil (super 8, cor)
- 1982 - *Coisa na roda*, de Werner Schünemann (super 8, cor)
- 1983 - *Inverno*, de Carlos Gerbase (super 8, cor)
- 1984 - *Me beija*, de Werner Schünemann (35 mm, cor)
- 1985 - *Noite*, de Gilberto Loureiro (35 mm, cor)
- 1985 - *Aqueles dois*, de Sergio Amon (35 mm, cor)
- 1986 - *Sonho sem fim*, de Lauro Scorel (35 mm, cor)
- 1988 - *O mentiroso*, de Werner Schünemann (35 mm, cor)
- 1990 - *Heimweh/nostalgia*, de Sérgio Silva e Tuio Becker (16 mm, cor-pb)

- 1995 - *O qu4trilho*, de Fábio Barreto (35 mm, cor)
- 1997 - *Anahy de las Misiones*, de Sérgio Silva (35 mm, cor)
- 1997 - *Lua de outubro*, de Henrique de Freitas Lima (35 mm, cor)
- 2000 - *Tolerância*, de Carlos Gerbase (35 mm, cor)
- 2002 - *Houve uma vez dois verões*, de Jorge Furtado (35 mm, cor)
- 2002 - *A paixão de Jacobina*, de Fábio Barreto (35 mm, cor)
- 2002 - *A festa de Margarete*, de Renato Falcão (35 mm, pb)
- 2003 - *O homem que copiava*, de Jorge Furtado (35 mm, cor)
- 2004 - *Concerto campestre*, de Henrique de Freitas Lima (35 mm, cor)
- 2004 - *Bens confiscados*, de Carlos Reichenbach (35 mm, cor)
- 2005 - *Cerro do Jarau*, de Beto Souza (35 mm, cor)
- 2005 - *Diário de um novo mundo*, de Paulo Nascimento (35 mm, cor)
- 2005 - *Sal de prata*, de Carlos Gerbase (35 mm, cor)
- 2006 - *Wood & Stock – sexo, orégano e rock n’roll*, de Otto Guerra, (35 mm, cor)
- 2007 - *3 efes*, de Carlos Gerbase (DV/Beta digital, cor)
- 2007 - *Cão sem dono*, de Beto Brant e Renato Ciasca (35 mm, cor)
- 2007 - *Valsa para Bruno Stein*, de Paulo Nascimento (35 mm, cor)
- 2008 - *Dias e Noites*, de Beto Souza (35 mm, cor)

Conforme o recorte proposto, restrito às representações do ato sexual diegético, foram desconsiderados os filmes que não apresentam quaisquer indicativos (ainda que sutis) da ocorrência de uma relação sexual interna à obra. Por isso, foram excluídas do *corpus* obras como, por exemplo, *Rocky e Hudson* (Otto Guerra, 1994) que, apesar de ter como protagonistas dois personagens

sabidamente homossexuais, não contém cenas alusivas a relações sexuais entre eles. Da mesma maneira, foram desconsiderados os casos de nudez em contextos não erotizados como, por exemplo, personagens que tomam banho ou trocam de roupa.

2.3 Indexação dos fragmentos para análise

Na etapa seguinte, os fragmentos fílmicos (cenas/sequências) que representam o ato sexual foram capturados digitalmente e indexados para posterior utilização no processo de análise. A fim de facilitar a identificação dos fragmentos analisados, foi adotada uma padronização de indexação através de um sistema de codificação alfanumérico, no qual o uso da letra “F” em caixa alta indica o filme em questão, enquanto o “f” minúsculo indica cada um dos fragmentos internos ao filme.

Os filmes foram numerados em ordem cronológica ascendente, ou seja, o número identificador de um filme será tão mais baixo quanto mais antiga a obra, e vice-versa. Já os fragmentos analisados, quando pertencentes a um mesmo filme, foram ordenados alfabeticamente segundo a ordem de ocorrência na obra. Nos casos de filmes em que há apenas uma ocorrência de representação do sexo, tal condição é expressa pelo uso da letra U, indicando ocorrência única do objeto de estudo.

Cada código criado é acompanhado de uma breve referência descritiva do fragmento.

Exemplos:

F1 – *Vento norte* (Salomão Scliar, 1951)

F1fU – Sexo na praia, sobre as pedras

F2 – *O sobrado* (Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes, 1956)

F2fA – Sexo no celeiro do sobrado

F2fB – Sexo no interior do sobrado

Nos exemplos acima, temos a indexação de três fragmentos pertencentes a dois filmes: o fragmento F1fU corresponde à única representação do sexo presente no filme número 1 (F1), no caso, *Vento norte*, de 1951.

Da mesma forma, os fragmentos F2fA e F2fB correspondem, respectivamente, ao primeiro e segundo fragmentos analisados no filme 2 (F2): *O sobrado*, de 1956.

2.4 Análise dos fragmentos

Ao final da fase de indexação dos fragmentos, os trechos indexados foram capturados digitalmente, o que facilitou o processo de análise, além de evitar a necessidade de trabalhar diretamente sobre as fitas VHS e os DVDs obtidos.

As facilidades hoje encontradas com o armazenamento digital dos produtos audiovisuais minimizam um dos principais entraves tradicionalmente enfrentados nos processos de análise fílmica, relacionado à possibilidade de acesso ao material. Com o filme ao alcance da mão, evita-se aquela necessidade de confiar apenas na memória ou em anotações quase taquigráficas, muito comuns nos casos em que as análises eram feitas a partir de uma única exibição, em película, nas salas de cinema. Como ressalta Aumont,

Não basta ter visto o filme, é preciso revê-lo; e também poder manipulá-lo, para selecionar seus fragmentos, operar comparações entre sequências de imagens não imediatamente consecutivas, confrontar o último plano com o primeiro, etc. Todas essas operações supõem um acesso direto à própria película e ao aparelho de projeção. Supõem igualmente uma aparelhagem específica que permita o vaivém, a câmera lenta, a parada na imagem, em suma, uma estratégia de assistir radicalmente diferente da projeção contínua (daí o recurso a moviolas, a mesas de montagem ou de análise (AUMONT et al., 1995, p.214).

Assim, após termos assistido a cada uma das obras em diferentes ocasiões, passamos a trabalhar diretamente sobre os fragmentos capturados, voltando aos filmes apenas quando necessário.

Alinhamo-nos à perspectiva de que o sentido final das obras artísticas é dado pelo encontro com a subjetividade do receptor e, nesse sentido, falar sobre um filme é, por si só, criar uma narrativa. Desse modo, a interpretação do pesquisador é apenas uma das interpretações possíveis, não podendo estar certo grau de subjetividade dissociado da análise.

Por menos precisa que seja, a análise de um filme implica referências concretas ao objeto; essas mesmas referências implicam uma transcrição das informações visuais e sonoras trazidas pela projeção. Ora, a transcrição não é automática, é uma verdadeira transcodificação de um meio para outro, comprometendo exatamente por aí a subjetividade do "transcritor". Ademais, sempre há uma certa zona de percepções visuais e sonoras, a mais específica, que escapa à descrição e à transposição para a escrita. (AUMONT et al., 1995, p.215)

Assumindo a impossibilidade de reconstituir, através da escrita, a complexidade da experiência proporcionada pelo filme, o propósito da análise é oferecer janelas para a cena, descrevendo em linhas gerais os aspectos mais relevantes observados em cada um dos fragmentos e buscando, posteriormente, estabelecer entre eles as relações que emergem como mais características no que se refere, especificamente, às representações do sexo.

Não há qualquer intenção, contudo, de atribuir valores às formas de representação propostas pelos filmes ou aos méritos técnicos e artísticos de cada obra, mas principalmente de buscar compreender as diferentes maneiras com que o cinema feito no estado abordou a temática ao longo dos anos.

Cabe destacar que, no decorrer da pesquisa, essa divisão aparentemente tão concreta entre as fases do trabalho acabou por sofrer alterações em função das próprias demandas surgidas ao longo do processo. Devido à dificuldade de localização de algumas das cópias, e por uma questão de otimização do tempo, os filmes foram sendo indexados, capturados e analisados à medida em que as cópias eram obtidas, ainda que nem todas tivessem sido encontradas, pois pareceu improdutivo esperarmos a conclusão da fase de indexação para que fosse iniciada a etapa seguinte.

Após a conclusão da fase de indexação, 113 fragmentos contendo representações do sexo haviam sido encontrados nos 35 filmes do *corpus*. A grande quantidade de material acabou por forçar uma postura de permanente revisão metodológica, na qual consecutivas estratégias foram sendo experimentadas, testadas, descartadas, adaptadas e aperfeiçoadas ao longo do processo – tanto no que se refere à abordagem do objeto de estudo quanto à apresentação gráfica, no corpo do trabalho, dos dados levantados.

Inicialmente, planejávamos amparar a abordagem analítica dos fragmentos no modelo de análise fílmica proposto por Vanoye e Goliot-Leté (1994), considerando, plano a plano, todos os elementos constitutivos da imagem fílmica, incluindo aqueles que não diziam respeito, diretamente, às representações do sexo. Chegamos, inclusive, a elaborar um instrumento baseado nesse modelo a fim de facilitar o processo, que foi utilizado nas primeiras análises.

Porém, com o decorrer do trabalho e conforme acumulava-se um vasto material gerado por essa abordagem, percebemos que esse modelo não apenas não servia a grandes *corpus*, como não se mostrava o mais adequado aos nossos objetivos, por englobar um sem-número de elementos – inclusive transcrições completas de diálogos – que, mais tarde, seriam descartados pela irrelevância em relação ao nosso objeto de estudo específico. Além disso, ponderamos que a inclusão de análises detalhadas plano a plano no corpo do trabalho, em todos os

seus pormenores e aspectos técnicos, não apenas era inviável (considerando o grande número de fragmentos abordados), como serviria mais para confundir e exaurir o leitor do que para apresentar aqueles aspectos que julgávamos realmente relevantes em relação aos nossos propósitos.

Na tentativa de ganhar em fluidez, percebemos a necessidade de adaptar o modelo ao nosso objeto de estudo específico e passamos a apresentar as análises em forma de texto, procurando destacar apenas aqueles aspectos que estivessem diretamente ligados à proposta de nosso estudo. No entanto, ainda assim, uma permanente sensação de que aquela não era a melhor forma de apresentação dos dados nos acompanhava, porque a escrita – dividida em tópicos que estabeleciam relações entre determinados aspectos de diferentes filmes – não permitia uma visão global de cada filme, além de exigir da leitura constantes idas e vindas no texto, que apenas contribuía para aumentar a confusão entre os fragmentos.

Uma nova correção de rumo se fez, então, necessária, no esforço de contornar alguns dos principais entraves enfrentados até o momento. Era preciso encontrar uma forma de abordagem que, além de ser adaptada especificamente ao nosso objeto de estudo contemplasse, a um só tempo, uma visão global de cada fragmento e dos fragmentos internos a cada filme, bem como permitisse acesso rápido a cada um dos principais aspectos observados nas obras.

A solução encontrada foi resumir as análises, elaborando um quadro sintético de cada fragmento. Cada quadro sintético contém, em linhas gerais, uma descrição dos principais aspectos observados, divididos segundo nove tópicos gerais:

- a) Uma breve descrição do fragmento
- b) A indicação da quantidade de personagens envolvidos no ato sexual (número de homens e mulheres)
- c) A relação estabelecida entre estes personagens, que pode ser considerada casual (o casal se relaciona pela primeira vez ou está se formando, sem vínculo anterior); recorrente (a relação em questão é uma das que o casal costuma manter); conjugal (sexo dentro do casamento); extraconjugal (relação adúltera) ou profissional (o sexo como um serviço pago)

d) As práticas sexuais, ações e posturas assumidas pelos personagens, incluindo uma descrição mais completa do que aquela constante no primeiro item

e) Poder/iniciativa, apontando qual dos personagens detém maior autoridade ou poder em relação ao outro, quem toma a iniciativa ou é mais ativo. Nos casos em que não há uma prevalência de poder de um sobre outro, essa condição é indicada como um poder difuso, ou seja, ambos encontram-se em condições de igualdade e/ou sem que a iniciativa tenha partido de um deles em especial.

f) Espaço, em referência ao local onde ocorre o ato sexual

g) Tempo, apontando a fase do ato sexual enfatizada no fragmento. A ênfase é considerada anterior (quando recai sobre o *antes* do ato em si – a corte amorosa, os beijos, as ações que antecedem a relação sexual), posterior (quando está no *depois* do sexo – os momentos seguintes à relação ou os desdobramentos causados por ela) ou no ato em si.

h) Som, indicando a presença de sons diegéticos e extradiegéticos no fragmento (ruídos, diálogos, ambiências e trilhas musicais)

i) Imagem, resumindo o nível de explicitude imagética com relação à exposição dos corpos e o grau de visibilidade da cena, levando em consideração a iluminação, a presença ou ausência de nudez, e podendo ainda apontar aspectos relevantes de enquadramento, posicionamento e movimentos de câmera.

Informações que não tiverem sido incluídas nos quadros sintéticos poderão estar inseridas e comentadas, posteriormente, no corpo do texto, inclusive com a reprodução de alguns fotogramas, quando pertinente. Assim, foram excluídos dos quadros aqueles detalhes considerados irrelevantes em relação ao nosso objeto de estudo, bem como as transcrições completas dos diálogos, a fim de evitar o excesso de informações que poderia, além de exaurir o leitor, dificultar a compreensão.

Optamos ainda por apresentar os quadros sintéticos todos em sequência, na ordem cronológica de produção e sem inserção de blocos de texto entre eles. É possível, assim, tanto evitar as descrições contidas nos quadros, remetendo-se diretamente ao texto que os sucede, quanto consultar determinados tópicos, fragmentos ou filmes específicos.

Mais do que possibilitar apenas a leitura, a elaboração dos quadros funciona também como um convite: ao leitor interessado, possibilita a utilização dos dados como melhor lhe convier, operando seus próprios cruzamentos e gerando novas abordagens possíveis – inclusive de caráter estatístico, caso seja de seu interesse.

3 DOIS OLHARES SOBRE O SEXO

3.1 A sexualidade dionisíaca da Antiga Grécia

Traçar um panorama da sexualidade na Grécia Antiga significa, necessariamente, empreender um esforço para analisar seus diferentes aspectos – como a relação entre sexualidade e moral, a prostituição, a homossexualidade e os papéis sociais do feminino e do masculino – de forma contextualizada, livre do peso de uma ótica calcada sobre os parâmetros ocidentais atuais. Do contrário, corre-se o risco de um anacronismo excessivamente moralista relacionado a certas práticas que, naquela época e para aquele povo em particular, eram socialmente aceitas e, inclusive, recomendáveis. Como sugere o pensamento foucaultiano, o próprio uso do termo “sexualidade” em relação aos gregos antigos é impreciso, já que eles não possuíam uma palavra designativa semelhante em sua cultura.

Se os gregos são quase sempre lembrados como grandes filósofos e talentosos artistas, é porque se trata de uma civilização que pensou o mundo e o adornou de maneira peculiar. Sensíveis a tudo que se relacionasse com o belo, trataram não apenas de tentar decifrar os mistérios da vida, mas de embelezá-la. Daí a importância capital desta civilização – e do legado por ela deixado – que fascina, até hoje, estudiosos de sua arte e de sua filosofia.

O sexo mantinha estreita ligação com os âmbitos religioso e pedagógico. Não apenas o corpo nu não era motivo de vergonha, como o era de culto e veneração. Para os gregos, em um corpo belo, fosse ele masculino ou feminino, só poderia habitar uma alma bela. O *bom* e o *belo* eram traduzidos por uma harmoniosa combinação de beleza espiritual e física. Competições de ginástica e exposição dos corpos nus, tanto nos ginásios como na arte grega (em especial a escultura) eram comuns e socialmente aceitas.

A sexualidade na antiguidade era vivida sob parâmetros éticos e morais bastante diversos daqueles que vieram a ser estabelecidos posteriormente pelo cristianismo. O poeta e filósofo latino Lucrécio (1956) sustenta que, inicialmente, os

seres humanos viviam em hordas, sem estabelecer relações estáveis entre si. O modelo predominantemente monogâmico de união entre homem e mulher, para o autor, deve-se à necessidade de cuidado com os filhos nascidos dos relacionamentos heterossexuais.

A pederastia, hoje considerada uma perversão pela moral ocidental, para os gregos não passava de “uma intuição pedagógica baseada no amor puro e desinteressado, que não tinha absolutamente nada a ver com as relações homossexuais.” (TEIXEIRA, *apud* ULMANN, 2007, p.11). Nesse caso, o amor de um grego em relação a um menino mais jovem era considerado algo precioso e especial, quase da ordem do sagrado. Também a prostituição estava difundida, em algumas cidades mais do que em outras. Destacam-se, nesse quesito, Corinto e Alexandria, sendo essa última considerada a “capital do prazer.” (ULMANN, 2007, p. 13-14).

A moral grega estava menos ocupada de estabelecer julgamentos em relação à vida sexual dos indivíduos do que em valorizar virtudes como a nobreza, a justiça, a honra e a temperança. Tais virtudes não estavam diretamente vinculadas às práticas sexuais vivenciadas pelos cidadãos, mas principalmente ao domínio sobre si que eram capazes de exercer, dominando os impulsos que lhes traziam dor e sofrimento e permitindo-se atender aos desejos cuja realização os levaria à liberdade e à felicidade.

Entre os séculos VII a.C. e I a.C., os gregos não utilizavam os termos homossexualidade e heterossexualidade. De acordo com Ulmann, tais denominações são criações modernas. “O contraste entre os parceiros era atitude passiva (*erômenos* = o amado) e ativa (*erastês* = o amante).” (ULMANN, 2007, p. 15-16.)

A escolha de orientação sexual, salvo algumas exceções, não precisava ser feita de forma exclusiva ou definitiva. Aos homens, era permitida a possibilidade de manter experiências homo, hetero ou bissexuais, assim como alterná-las a seu bel-prazer. Relações homossexuais eram consideradas parte integrante da sexualidade masculina e não representavam desvios de conduta. Igualmente aceita era a manutenção de uma ou mais concubinas, além da esposa.

As mulheres, ao contrário, deviam fidelidade aos seus maridos – pelo menos teoricamente –, e o intercuro sexual entre elas era considerado obsceno. Se o homem era sexualmente livre, o mesmo direito não se estendia às mulheres, cuja principal ocupação era a de gerar e cuidar dos filhos.

Cabe ressaltar que, para Aristóteles (384-322 a.C.), a homossexualidade era considerada favorável apenas em dois casos: superpopulação e hábito adquirido na adolescência. Em outras situações, o estagirita costumava propagar uma moral bastante severa.

Já seu mestre, Platão, embora proponha que o homem se liberte das paixões sensuais a fim de elevar-se ao mundo supra-sensível com o auxílio da razão, considera o amor homossexual como ponto de partida para desenvolver sua teoria metafísica:

Reputando a filosofia uma atividade dialética, Platão julga que ela não pode ser comunicada *ex cathedra* pelo mestre a seus discípulos, mas deve iniciar com um homem (macho) mais velho para estimular um macho mais jovem o qual combina beleza física com beleza da alma. (ULMANN, 2007, p.22)

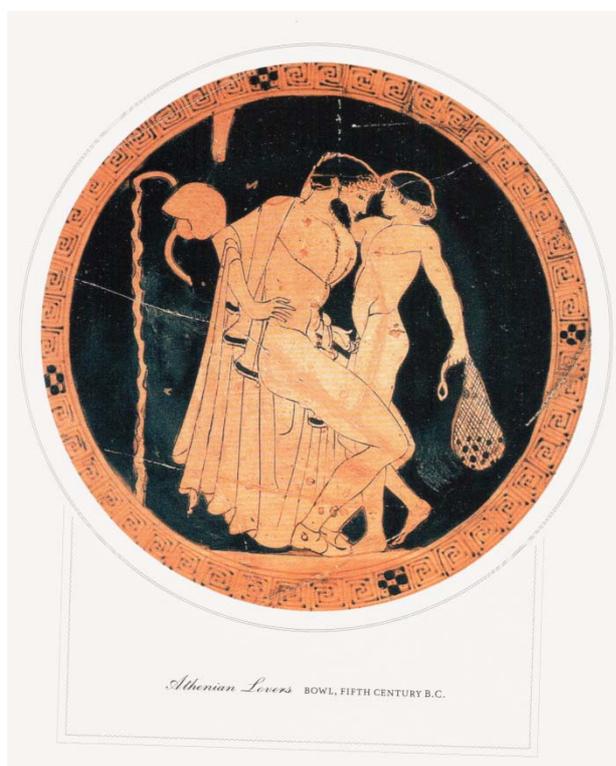


Figura 1. *Athenian Lovers*. Séc. V a.C (MOORE, 2009, p.15)

O amor, a sensualidade, o desejo e o sexo, assim como a beleza, estavam profundamente ligados ao sentido do sagrado. Entre os gregos antigos, acreditava-se que Eros e Afrodite seriam as personificações responsáveis por incitar o homem a desejar alguém e enamorar-se dele.

Em sua *Teogonia*, Hesíodo refere-se a Eros como um dos deuses primordiais presentes desde o início da criação:

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade. (HESÍODO,
1995, p. 91)

Aqui, é possível identificar a importância atribuída a Eros como regulador, desde o princípio, do espírito e da vontade dos outros deuses e dos seres humanos que viriam depois dele. Inúmeros autores costumam traduzir Eros por *amor*, talvez por ser este o conceito que mais se aproxima da maneira como os gregos, naquele contexto, o entendiam. No entanto, a tradução é considerada imprecisa por alguns estudiosos.

Na linguagem moderna, há certa dificuldade em definir o conceito de *Éros*, devido ao fato de que palavras como *erôtís* (amante); *erastês* (amante); *erômenos* (amado), possuem um outro sentido. O grego antigo utilizava o verbo *erô*, que não significava exatamente amo, nem me enamoro, tal e como entendemos hoje em dia essas palavras. O verbo *erô* tinha um matiz dinâmico. Quando na boca de um grego esse verbo era pronunciado, queria dizer 'desejo', anelar com toda a alma o que me faz falta. Trata-se, portanto, mais de uma necessidade psíquica que buscava a satisfação máxima. (TEIXEIRA *apud* ULMANN, 2007, p. 10)

E não é apenas no mundo ocidental moderno que o conceito é formulado de forma controversa. O próprio Platão (1995), filósofo grego, dedica sua obra *O Banquete* à discussão das diversas acepções possíveis assumidas por Eros. Na obra, reunidos em torno da mesa do poeta trágico Ágaton, personagens como Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes e Sócrates apresentam seus argumentos na tentativa de definir a essência do Eros e distinguir suas diversas formas.

Na já citada obra de Hesíodo, Eros aparece como a força que incita à reprodução por união amorosa. Eros, ao lado de Hímeros, o Desejo, são apresentados por Hesíodo como o séquito de Afrodite, deusa da beleza e do amor.

Ainda segundo Hesíodo, Afrodite nasce da espuma-sêmen caída no mar após a castração do Céu tramada pela Terra e executada por Cronos:

O pênis, tão logo cortando-o com o aço
 atirou do continente no undoso mar,
 aí muito boiou na planície, ao redor branca
 espuma da imortal carne ejaculava-se, dela
 uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina
 atingiu, depois foi à circumfluída Chipre
 e saiu veneranda bela Deusa, ao redor relva
 crescia sob esbeltos pés. A ela. Afrodite
 Deusa nascida de espuma e bem-coroadada Citeréia
 apelidam homens e Deuses, porque da espuma
 criou-se e Citeréia porque tocou Citera,
 Cípris porque nasceu na undosa Chipre,
 e Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz.
 Eros acompanhou-a, Desejo seguiu-a belo,
 tão logo nasceu e foi para a grei dos Deuses.
 Esta honra tem dêos o começo e na partilha
 coube-lhe entre homens e Deuses imortais

as conversas de moças, os sorrisos, os enganos,
o doce gozo, o amor e a meiguice.

(HESÍODO, 1995, p. 93-94)

A deusa representa não apenas a beleza, mas a graça e a meiguice femininas que incutem o amor e o desejo, seus seguidores. Nos locais de veneração de Afrodite na Grécia era praticada a prostituição sagrada. “Afrodite não só outorga o prazer do amor, mas que esse prazer é também seu mandamento divino, de sorte que ele é lícito, se promovido para cultuá-la.” (ULMANN, 2007, p. 109). As servas sagradas (*hierodóulai*) entregavam-se aos visitantes e ofereciam seus lucros ao tesouro do templo, em gratidão à deusa.

Eros, como representação do amor físico, carnal, é naturalmente o símbolo máximo da fertilidade. Porém, há outros símbolos e outros deuses cultuados como tal. Demeter, por exemplo, é considerada a protetora das gestantes e Diana, ou Artemis, está diretamente ligada ao parto. O falo tem prevalência no culto da fertilidade masculina, além de servir para demarcar os limites das propriedades e afastar mau-olhado.

Grandes falos eram ostentados também pelos sátiros (seres com a parte inferior do corpo em forma de bode ou de cavalo e a parte superior em forma humana), que eram representados por atores nas celebrações em honra a Dionísio. As artes dramáticas muito devem a Dionísio, também um deus vinculado à fertilidade, e que corresponde, na mitologia romana, a Baco (deus do vinho). Dionísio era homenageado e festejado de diversas formas, e dos ritos dionisiacos nasceu o teatro. Bacantes e ninfas o celebravam com cantos, danças, sacrifícios e competições de coros e dramas.

Vinculado à embriaguez criativa e às paixões sensuais, Dionísio é uma divindade agrária, deus da metamorfose, do sexo e da música. O dionisiaco, em oposição ao apolíneo, está ligado a um elemento irracional, limítrofe, traz em si um caráter de desmedida e uma inclinação aos excessos. Desafiador e transgressor, Dionísio personifica o êxtase desprovido de culpa.

3.2 Repressão e afirmação na sexualidade ocidental

A ideia de culpa aparece nos primeiros textos da civilização judaico-cristã ocidental. O mito fundador do pecado original é descrito no Gênesis: quando Adão e Eva vivem no paraíso, “estavam ambos nus, tanto o homem como a mulher, mas não sentiam vergonha.” (Gn 2:25). O pudor nasceria com o pecado primordial, cometido quando Eva se deixa seduzir pela serpente, provando do fruto da árvore na qual Deus a havia proibido tocar, e dando de comer também a Adão: “então, abriram-se os olhos aos dois e, reconhecendo que estavam nus, coseram folhas de figueira umas às outras e colocaram-nas, como se fossem cinturas, à volta dos rins.” (Gn 3:7).

Segundo a narrativa bíblica, a desobediência da mulher ao provar do fruto do conhecimento resultou na expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden e deu início a todas as provações e sofrimentos dos homens na Terra. A pureza original perdeu-se, e a cólera divina deu à mulher o sofrimento da gravidez e as dores do parto, e ao homem a terra, para que lutasse pelo seu sustento com suor e trabalho.

No terceiro livro do Pentateuco, o Levítico, estão dispostos códigos de preceitos religiosos, civis e morais relacionados à pureza e à santidade:

O homem que tiver um derramamento de esperma lavará todo o seu corpo em água, e ficará impuro até à tarde. Todo o vestuário e toda a pele que forem atingidos pelo derramamento serão lavados em água, e ficarão impuros até à tarde. Se uma mulher coabitar com esse homem, banhar-se-ão os dois em água e ficarão impuros até à tarde. (Lv 15:16-18)

Também no Levítico estão previstas as punições para práticas sexuais consideradas transgressoras, como o homossexualismo: “Se um homem coabitar sexualmente com um varão, cometeram ambos um ato abominável; serão os dois punidos com a morte; o seu sangue cairá sobre eles.” (Lv 20:13).

No mesmo capítulo, são detalhados os castigos para os atos incestuosos, o intercurso sexual com animais e as relações sexuais durante o período menstrual,

entre outros tabus.

Se um homem se juntar com um animal, ele será punido com a morte, e matareis o animal. Se uma mulher se aproximar de um animal para se juntar com ele, matá-la-ás, assim como ao animal; serão condenados à morte; o seu sangue cairá sobre eles. Se um homem desposar a sua irmã, filha do seu pai ou filha da sua mãe, e se vir a sua nudez, ou ela vir a nudez dele, isso é vergonhoso e serão exterminados na presença dos seus concidadãos; como ele descobriu a nudez da sua irmã, suportará o peso da sua culpa. Se um homem coabitar com uma mulher durante o período menstrual, ao descobrir a sua nudez, descobre o seu fluxo e ela mesma descobre a fonte do seu sangue. Serão ambos eliminados do meio do povo. (Lv 20:15-18)

Evidentemente, assim como no caso da sexualidade pagã da Grécia Antiga, é preciso relativizar os preceitos morais levando em consideração a época e o contexto sócio-histórico em que vigoraram. Ainda assim, o cristianismo fundou-se sobre a esperança de uma recompensa pós-morte àqueles que levaram a vida de maneira virtuosa e a virtude, sob a ótica cristã, desde sempre implica em renúncia aos prazeres da carne, em especial nos contextos extraconjugais e na ausência de finalidade reprodutiva.

A fim de que os pecados pudessem ser punidos, foram instituídas e disseminadas práticas de confissão e de penitência. Com isso, a cultura judaico-cristã ocidental desenvolveu-se em torno de uma concepção de castidade e pudicícia em que o sexo foi vinculado à culpa, à vergonha e ao castigo.

A ideia do sexo ligado ao interdito está na base do que Foucault (1988) identifica como uma “hipótese repressiva”. O recalque freudiano, por exemplo, opera segundo essa lógica de repressão das pulsões. A esta hipótese, Foucault opõe uma outra, a “hipótese produtiva”, argumentando que, a partir do século XVI, o rito da confissão teria sido desvinculado do sacramento da penitência e deixado seu ambiente estritamente eclesiástico para migrar para a pedagogia, as relações familiares, a medicina e a psiquiatria. A confissão teria passado, então, a ser estimulada por uma infinidade de discursos que, longe de funcionar como meros repressores da sexualidade, se proliferaram e a incitam, organizam e classificam.

Embora possa ter dado um importante passo além de Freud ao propor uma visão mais holística da sexualidade, Reich (1982) não deixa de organizar seu pensamento libertário pressupondo também a repressão sexual que, segundo ele, teria se instalado a partir do século XVII e se tornado mais branda a partir do século XX. De maneira um pouco diversa, Foucault vem recolocar a questão:

A questão que gostaria de colocar não é por que somos reprimidos mas, por que dizemos, com tanta paixão, tanto rancor contra nosso passado mais próximo, contra nosso presente e contra nós mesmos, que somos reprimidos? (FOUCAULT, 1988, p.18)

Evidentemente, Foucault não nega a existência de procedimentos repressivos em relação ao sexo, que incidem tanto sobre os corpos quanto sobre as representações simbólicas. No entanto, o autor chama a atenção para o fato de que, mais poderosa e eficiente que a interdição do sexo, é a produção de discursos afirmativos sobre o tema. Conforme o filósofo, os elementos negativos (proibições, censuras, negações) denunciados pela hipótese repressiva seriam “somente peças que têm uma função local e tática numa colocação discursiva, numa técnica de poder, numa vontade de saber que estão longe de se reduzirem a isso.” (1988, p.18-19)

Segundo o pensamento foucaultiano, nos últimos séculos o sexo teria sido, mais do que nunca, colocado em discurso. Para o autor, a hipótese que coloca a sexualidade apenas em termos repressivos é insuficiente: é preciso considerar a colocação em funcionamento de um sistema formado por uma intrincada ligação entre os saberes, os prazeres e os poderes, que afirmam o sexo, manifestam-no, fazem-no falar, implantam-no no real e lhe ordenam dizer a verdade.

Tais discursos do sexo proliferaram-se no âmago do poder, este compreendido como um *biopoder*, capaz de disciplinar os corpos e regulamentar as populações. A questão sexual, assim, não diz mais respeito apenas ao indivíduo, mas à vida da espécie: torna-se imperativo regular a atividade sexual, vigiá-la, confessá-la.

O dispositivo da sexualidade teria, a partir do século XVIII, suplantado o dispositivo da carne, e os discursos de natureza eclesiástica foram assim substituídos pelos discursos de cunho médico-científico, mas ainda baseados na confissão, ao atrelar o sexo a uma verdade íntima do indivíduo.

O que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado, o sexo, a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo (FOUCAULT, 1988, p. 42)

Na perspectiva foucaultiana, tal valorização do sexo assume também um viés normativo: regula-se a natalidade, organizam-se controles pedagógicos, as práticas consideradas perversas podem ser judicialmente punidas ou tratadas pela medicina e pela psicanálise, impõem-se normas de conduta que orientam os indivíduos, da infância à velhice, a fim de evitar quaisquer desvios possíveis.

Assim, o poder se afirma, mais do que interdita, ao consolidar cada sexualidade para incorporá-las aos indivíduos. A sexualidade, para Foucault, é um dos modos históricos pelos quais o indivíduo moderno constitui-se como sujeito.

4 IMAGENS DO ERÓTICO

4.1 Representações simbólicas do sexo

Partindo das reflexões de Foucault, é possível considerarmos a arte como um universo privilegiado de representações capazes de modular os imaginários. Se os discursos sobre o sexo estão por todos os lugares, encontram nas formas simbólicas um espaço especialmente convidativo à sua articulação.

Também a arte detém um poder: o de perpetuar, difundir ou pôr em movimento os discursos sobre o humano e o que o cerca, de refrigerar e sacudir discursos mortos, que apenas perpetuam padrões a fim de tornarem-se verdades unívocas. A arte é o lugar onde os discursos podem ser renovados e colocados sob outras perspectivas.

A sexualidade contemporânea parece indissociável de suas representações imagéticas. As imagens são pedagógicas: o cinema permite ao espectador atualizar seu próprio discurso sobre a sexualidade. Trata-se de uma forma de representar o vivido, o acontecer do humano, e o ultrapassa: no caso do cinema de ficção – objeto da pesquisa – trata-se, sobretudo, da representação de um mundo *possível*, sem qualquer compromisso com a verdade, mas apenas com aquilo que poderia tê-la sido.

A arte, como qualquer atividade intelectual, exige uma certa distância da realidade, exige o aparecimento de uma perspectiva. Portanto, quanto maior a complexidade de uma cultura, maior o número de perspectivas possíveis, desde que existam, também, os recursos intelectuais para criá-las e aceitá-las.” (LEITE, s.d., p. 29)

A arte é sempre obra de um imaginário: pressupõe simulação e criação, a partir da escolha de certos elementos que são organizados em um discurso. Tal discurso – e as múltiplas significações que produz – assumirá seu sentido último

apenas na recepção, ao encontrar seu eco no espectador e em tudo o que abarca seu imaginário – seu contexto sociocultural, sua subjetividade, suas experiências.

Imagens eróticas permitem vislumbrar, conhecer e desfrutar, ainda que no plano da fantasia, de experiências sexuais que, no plano da vida real, muitas vezes nos seriam vedadas. É como se as experiências transgressoras, que desafiam a moral e os costumes vigentes, sendo vividas através do cinema, não oferecessem qualquer perigo.

Talvez por isso, nosso imaginário erótico é intensamente alimentado pelo cinema. Estrelas e astros aparecem como deuses do sexo, distantes de nós, como idealizações das quais queremos nos aproximar, mesmo sabendo não ser possível atingir.

À ideia de jovens ingênuas, quase santificadas por suas virtudes virginais, opõe-se a crueza das carnes expostas, da nudez que nada parece ter de espiritual ou sagrado. Exatamente por isso parece tão excitante poder desmistificar toda essa inocência ao ter acesso a imagens íntimas de mulheres pudicas. O filme possibilita que o espectador coloque-se na posição de *voyeur*, permitindo-o ver sem interferir, o que se vincula à ideia de transgressão, de cruzar a fronteira entre o permitido e o proibido. É como se o espectador, durante algum tempo, estivesse subitamente autorizado a partilhar de um mundo secreto, que de outra forma o seria inacessível.

As polêmicas em torno das representações simbólicas do erótico, do sexo e da sexualidade são mais antigas que o próprio cinema, e não eram novidade para a literatura, as artes visuais e o teatro. Desse modo, não surpreende que, desde os primeiros filmes produzidos, o erotismo e seus mistérios já ocupassem as mentes de cineastas e público.

A patente francesa do cinematógrafo dos irmãos Lumière data de 13 de fevereiro de 1895, e no ano seguinte Thomas Edison já provocava polêmica com um inocente beijo entre May Irwin e John C. Rice em *The Kiss*.



Figura 2. *The Kiss* (1896), de Thomas Edison (WORTLEY, 1975, p.30)

As primeiras transgressões assinaladas pelo cinema foram justamente as transgressões ligadas ao visual: a possibilidade de vermos o que nos é vedado. Em *Le Tub (Après le Bal, 1897)*, a câmara invade a privacidade de uma jovem que toma banho, inaugurando uma permanente relação entre o cinema e as pulsões escópicas humanas que se tornaria cada vez mais sólida no decorrer do século seguinte.

Há infinitas formas de representar o sexo. Do tratamento dado à temática no âmbito da narrativa ao grau de explicitude imagética, as opções feitas na confecção da obra podem produzir resultados diversos, dos mais realistas e explícitos aos mais sutis, capazes de provocar o espectador a criar, com o auxílio de sua própria capacidade imaginativa, o que foi vagamente indicado ou sugerido.

O ato sexual em si, hetero ou homossexual, faz parte do erotismo de forma mais ampla: o erotismo, evidentemente, não se limita ao sexo, mas o engloba. Há filmes com forte apelo erótico, sem que estejam presentes quaisquer representações do ato sexual. O beijo à beira-mar de *A um passo da eternidade (From here to eternity, 1953)* e a cena em que o vento levanta o vestido de Marilyn Monroe em *O pecado mora ao lado (The seven year itch, 1955)*, por exemplo, são passagens antológicas consideradas extremamente eróticas e que, no entanto, jamais poderiam ser consideradas explícitas.



Figura 3. *A um passo da eternidade* (TYLER, 1974, p.14)

Os apelos do erótico e do sexual também não estão limitados a determinados gêneros de filmes, ainda que possam ser representados de forma diferenciada e lançar mão de convenções mais ou menos padronizadas de acordo com o engajamento que se espera ou se pretende obter do espectador.

Não se filma uma cena de amor da mesma maneira em uma comédia familiar, em um filme verista destinado ao circuito de cinema de arte, ou em um filme pornô. No entanto, não se espera que o espectador a assista ou a desfrute do mesmo modo. (JULLIER e MARIE, 2009, p.65)

Uma cena de sexo pode ser usada com diferentes intenções, e caberá ao cineasta adequar os elementos de que dispõe de modo a tomar partido das possibilidades que oferecem, de acordo com os fins a que se propõe.

Um dos obstáculos mais facilmente identificáveis quando se trata de representações do sexo e da sexualidade no cinema reside na dificuldade de, dispondo apenas de recursos imagéticos e sonoros, transpor para um meio audiovisual uma experiência predominantemente tátil. Evidentemente, isso não significa que a representação do sexo será sempre desfavorecida, desprovida de substância ou limitada pelo meio. Ao contrário, os elementos disponíveis à criação de uma obra cinematográfica abrem um espaço para combinações ilimitadas que, a depender da criatividade e da aptidão dos artistas envolvidos, permitem a obtenção de infinitos efeitos.

O cinema necessita de conflito e, para instaurá-lo, costuma basear as construções narrativas em termos de obstáculos a serem enfrentados e que distanciam os protagonistas da realização de seus objetivos. Assim, as narrativas do sexo privilegiam um desequilíbrio de harmonias, muitas vezes instaurado através do que Krzywinska (2006) identifica como “casais próprios e impróprios”.

Trata-se de uma fórmula narrativa através da qual, nos casos em que os personagens formam casais apropriados (ou seja, casais aceitos pelo sistema moral vigente), um terceiro elemento pode ser utilizado para desestabilizar a relação (o conflito, neste caso, estabelece-se a partir de uma relação adúltera, seja ela consumada ou não na diegese). Em outros casos, o conflito não está localizado em um elemento externo, mas no fato de o casal ser formado de uma maneira “imprópria”, ou seja, o par é formado já estabelecendo um conflito: homens idosos com mulheres jovens ou vice-versa, amantes de classes sociais diferentes, professores e alunos, chefes e funcionários ou qualquer outro arranjo sexual considerado um tabu, que fará com que os personagens enfrentem dissabores para que possam ficar juntos.

O cinema soube explorar muito bem essa questão operando uma espécie de divisão – talvez nem tão consciente, mas que se consolidaria ao longo da história – entre as personagens “santas” (mulheres virtuosas, virgens, inocentes e bem comportadas) e as “endiabradas” (incluindo-se aí as *vamps* e as *femme fatales*, regidas pela luxúria e quase sempre dispostas a causar o mal daqueles que ousam render-se a seus encantos).

Outra fórmula amplamente utilizada no cinema é o que Krzywinska (2006) denomina “o retorno do reprimido”, em alusão a um transbordamento dos instintos primitivos de um personagem pela incapacidade de controlar tudo aquilo que fora reprimido até então.

Essa forma apoia a tensão dramática em torno dos efeitos obtidos a partir de um desajuste com aquilo que é interdito ou desaprovado moralmente pelo indivíduo ou pelo corpo social. A trajetória do personagem é regida por uma ruptura com os comportamentos considerados aceitáveis sob o ponto de vista moral. Tal ruptura implica em sofrimento, punição ou culpa, e pode ser usada em inúmeros

gêneros, da comédia ao melodrama. Algumas vezes, essa tensão entre o desejo individual e a adequação social é colocada em termos de duplas personalidades, criando um conflito em que o personagem possui duas trajetórias de comportamentos distintas: uma que obedece a seus instintos, e outra que busca se adequar aos padrões recomendados socialmente.

Evidentemente, há inúmeras outras formas de balizar uma narrativa em torno dos comportamentos sexuais. O que aparece com bastante frequência, no entanto, é a associação do sexo com a transgressão, em que está em jogo um elemento de interdição, de desafio a uma lógica que estabeleça limites entre o permitido e o proibido, entre o aceitável e o condenável.

O conceito de transgressão pode assumir tons e contornos diversos de acordo com diferentes perspectivas teóricas e filosóficas. O que parece comum à maioria delas, porém, é a existência de um deslocamento, um desvio entre um comportamento esperado e a ação concretizada, ou uma quebra de expectativas acordadas previamente, ainda que de maneira tácita.

De acordo com Krzywinska (2006), o termo transgressão tem origem nos vocábulos latinos *trans* (através) e *gradi* (andar), assumindo o significado de cruzar uma fronteira, e com amplo uso relacionado, em um contexto geral, à quebra de uma regra ou uma lei.

Bataille também aborda o erotismo em termos transgressores. A transgressão comportamental, para o autor, está na esfera das ações que transcendem o tabu. (BATAILLE, 1980). O tabu, no contexto usado por Bataille, corresponde a uma espécie de narrativa mítica, ancestral, que regula as formas de relacionamento socialmente aceitas como razoáveis. O erotismo é visto como um ponto nevrálgico da natureza humana e como possibilidade de reencontro com a unidade perdida.

A transgressão nem sempre é colocada em termos negativos (o comportamento transgressor como algo condenável), mas pode se dar também através de um discurso afirmativo. O adultério, por exemplo, aparece com frequência como fonte de um erotismo intensificado pela transgressão. Relações adúlteras podem aparecer como mais emocionantes e prazerosas em relação ao sexo marital

por estar vinculadas a um elemento extra de aventura, de furtividade, de um desejo proibido ao qual se ousa saciar. Outras inúmeras transgressões já foram levadas às telas pelo cinema, incluindo tabus como o incesto, o estupro e a pedofilia, apenas para citar alguns exemplos.

Uma forma encontrada para redimir o cinema de seu interesse pelos apelos do erótico foi situar as situações erotizadas em contextos passíveis de punições e castigos, deixando, assim, um espaço para o sexo devidamente justificado por uma mensagem moralizante. Trata-se de uma retórica da castração, que vincula a experiência do sexo a algo impuro ou condenável, e que encontra espaço desde os primeiros tempos do sexo cinematográfico (em que as *vamps*, como Theda Bara, eram capazes de chupar os homens até os ossos) até os filmes contemporâneos.



Figura 4. Theda Bara, a primeira *vamp* do cinema (SÁINZ, 1994, p.80)

A vinculação do falo com o poder opressor também remete à ideia de punição. Um desequilíbrio de poder pode assumir ares intensamente eróticos. É o caso de relações sadomasoquistas, em que um dos parceiros é subjugado por outro, que assume a posição de dominador, ou de relações nas quais subjazem motivações financeiras (aquele que “pode mais” paga para ter aquele que deseja) ou vinculadas a chantagens (nesse caso, também um parceiro detém um poder sobre o

outro, não necessariamente de ordem financeira, que o permite coagi-lo a fim de satisfazer um desejo). Em todo caso, há um opressor e um oprimido, um alguém que leva vantagem sobre um outro, castigado.

Duas das convenções formais usualmente empregadas quando se trata de representações do sexo, como notou Krzywinska (2006), são o idealismo e o realismo. "Estes são agentes poderosos que moldam a forma como o sexo, a sexualidade e o desejo aparecem no cinema e têm o poder tanto de construir quanto de desafiar a normativa." (Krzywinska, 2006, p. 31. Tradução nossa³).

Tanto o idealismo quanto o realismo podem estar subjacentes ao tema, ao estilo, aos personagens ou aos conflitos do filme, e muito embora a linha que as divide possa, por vezes, aparecer de forma um tanto difusa, quase sempre essas duas convenções formais são colocadas em termos de oposição.

No entanto, cabe ressaltar que a simples oposição entre os dois polos, embora não seja exatamente enganosa é, ao menos, incompleta, já que o idealismo e o realismo podem aparecer em concomitância ou mesmo mutuamente dependentes, um adquirindo sentido a partir do outro.

4.1.1 Sexualidade idealizada: sublime e intangível

A sexualidade idealizada é aquela que poderia ser considerada "perfeita" em termos normativos, ou seja, o modelo de representação do sexo que sustenta e confirma os padrões comportamentais amplamente aceitos como virtuosos e desejáveis, ou que os tem na gênese de seu conflito.

Sem dúvida, os filmes pertencentes ao gênero romântico são aqueles nos quais costumam ser mais facilmente identificáveis e abundantes os indicativos do paradigma idealizado do sexo: personagens que formam casais complementares e

³ "These are powerful agents that shape the way that sex, sexuality and desire appear in cinema and they have the power to both construct and challenge the normative".

representativos do modelo ideal do amor romântico (sempre heteronormativo), locações encantadoras, música suave e toda sorte de artifícios capazes de dotar o encontro sexual de fascínio e glamour e, por consequência, de afastar quaisquer dos aspectos do sexo que possam ser considerados cotidianos ou ordinários. No entanto, cabe ressaltar que a idealização não é uma estratégia exclusiva das narrativas românticas, mas um recurso largamente empregado nos mais diversos gêneros cinematográficos.

A representação idealizada não se interessa por apresentar o sexo como ele é, mas antes como a maioria dos pressupostos espectadores espera que seja (o que pode incluir, também, uma certa concepção de que o sexo visto na tela deve ser melhor do que aquele que o próprio espectador encontra em casa). Constrói-se, assim, uma sexualidade ornamentada, deslocada da realidade do sexo em seus aspectos mais triviais. Esse deslocamento entre o ideal e o real abre espaço para certo grau de fantasia, capaz de alçar a sexualidade a um patamar elevado em relação à vida cotidiana.

Não é a luxúria, a fornicação ou o ilícito, mas o sublime e o transcendente – o ideal. As estratégias usadas para apresentar e dotar de significado o sexo nesses filmes que buscam atrair um grande público têm uma série de atributos que consolidam e preservam a estrutura idealista do romance. (KRZYWINSKA, 2006, p.33. Tradução nossa⁴).

Seja qual for o gênero cinematográfico em questão, o recurso à idealização pode cumprir importantes funções em termos estilísticos, dramáticos ou mesmo politicamente estratégicos.

A combinação de sexo, romance e belos corpos expressa principalmente em termos estéticos idealistas tem, com frequência, permitido ao cinema uma forma de escapar da censura; uma maneira de inserir o sexo na 'arte' e, assim, evitar acusações de obscenidade. (KRZYWINSKA, 2006 p. 373)⁵

⁴ "It is not lust, fornication or illicit, but sublime and transcendent – ideal. The strategies used to present and lend meanings to sex in these films that aim to appeal to a wide audience have a number of attributes that consolidate and preserve the idealistic framework of romance."

⁵ "The combination of sex, romance and beautiful bodies couched primarily in idealistic aesthetic terms have often provided cinema with a way of scaping censorship; a way of making sex into 'art' and

A autora argumenta ainda que a representação do sexo em um contexto idealizado de romance pode assumir um caráter quase expiatório com relação à transgressão intrínseca ao próprio ato de representá-lo (no caso do ator, que, em certo sentido, transgride a natureza privada do sexo ao torná-lo público) e de assisti-lo (no caso do espectador, cúmplice na transgressão pelo voyeurismo).

É como se a vinculação da experiência do sexo à beleza e ao amor idealizados atenuasse seu estatuto “perverso”. Assim, a idealização, ao elevar o sexo à condição de arte, permite também a sua apreciação.

Se na base do cinema está a busca por tornar visível e manifesto aquilo que é intangível, corpos idealizados são também ferramentas úteis na caracterização de uma alma ideal. O padrão de constituição deste ideal está vinculado, em geral, à juventude e à beleza.

Romances entre pessoas mais velhas são menos frequentes talvez porque, logicamente, elas estão mais provavelmente envolvidas em complicações domésticas – pessoas mais velhas têm ‘histórias’ que produzem uma bagagem emocional e familiar que pode prejudicar a representação do romance como ideal. (KRZYWINSKA, 2006, p. 324. Tradução nossa.⁶)

O paradigma ideal supõe a juventude e a beleza como espécies de signos da esperança, do idealismo e do sucesso sexual, o que pode ser reforçado por elementos como o gestual dos atores, figurinos, maquiagem e iluminação, entre outros recursos cênicos.

Ainda que sublime e ocupando um espaço elevado em relação à vida cotidiana, é importante destacar que o sexo ideal não necessariamente será aquele ao qual obstáculo algum poderá estar interposto: ao contrário, é comum – mesmo nos romances mais açucarados – que o casal precise enfrentar diferentes provações antes que o amor possa ser consumado. Tais provações, no entanto, são utilizadas

thereby evading accusations of judicial obscenity.”

⁶ “Romances between older people are less prevalent perhaps because, logically, they are more likely to be mired in domestic entanglements – older people have “histories” that produce emotional and familial baggage that might detract from representing romance as ideal.”

no sentido de reforçar a idealização: quanto mais o casal luta para poder viver um amor, mais excelso e elevado vai-se tornando o sentimento, e mesmo naqueles casos em que não estará presente o *happy end*, cumpre-se a função idealista de colocar o amor acima da vida ordinária.

O que esses filmes parecem querer dizer é que não há empecilho ou diferença – de classe social, de cultura ou de poder aquisitivo – capaz de sobrepor-se ao verdadeiro amor que, idealizado, transcende até mesmo a morte.

O cinema demanda conflitos, e um amor idealizado pode ganhar em força dramática ao ser confrontado com obstáculos nem tão sublimes que tensionem o equilíbrio geral proporcionado pelo ideal.

O cinema frequentemente tem recorrido à tal união estratégica do sexo com a beleza estética, um precedente estabelecido na pintura e na escultura, mas apesar disso o sexo provavelmente está relacionado a diferentes formas de transgressão, conflito e bloqueio principalmente porque o ideal, por si só, tem pouco potencial dramático.” (KRZYWINSKA, 2006, p. 375. Tradução nossa.⁷)

De modo geral, os eventos capazes de injetar dramaticidade no ideal do sexo estão ligados aos comportamentos transgressores também porque a colocação em contraste dessa sexualidade sublime com uma visão do sexo como perigo, distúrbio ou problema lança o foco sobre as tensões que reafirmam o ideal pela sua falência. A falência do ideal, ao colocar o sexo em uma condição de impuro, abjeto ou nocivo, torna-o passível de punição, o que pode ter enorme eficácia – tanto dramática, quanto no intuito de reafirmar a normativa.

O erotismo idealizado, talvez justamente por assumir esse caráter elevado em relação à vida corriqueira, costuma ser representado indiretamente. A ênfase, nesse caso, é colocada em torno de tudo aquilo que gira em torno do sexo – a corte amorosa, os galanteios, as promessas de amor eterno –, ficando a representação do ato em si restritas às indicações tácitas, aos beijos interrompidos por um acontecimento estrategicamente inserido na trama ou aos elementos

⁷ “Cinema has often had recourse to such a strategic marriage of sex and aesthetic beauty, a precedent set in painting and sculpture, but despite this sex is likely to be related to different forms of transgression, conflict and blockage mainly because the simply ideal has little dramatic potential.”

simbólicos que permitem a inferência, mas não a visualização do ato sexual. Essa valorização de tudo aquilo que pertence à ordem dos afetos em detrimento da materialidade do sexo contribui para a própria manutenção do status idealizado:

A ausência de representações diretas do sexo coloca maior ênfase no registro emocional do que no físico, a última reformulação no domínio antitético da luxúria. Essa hábil gestão das condições do sexo reserva seu lugar como a apoteose do amor. Importante para a capacidade do gênero do romance de envolver os espectadores, seu formato elíptico deixa espaço para que a audiência fantasie sobre o que poderia ter sido o sexo entre o casal e, assim, a sua natureza idealista é, ao menos potencialmente, mantida intacta. (KRZYWINSKA, 2006, p. 336. Tradução nossa.⁸)

4.1.2 Sexualidade realista: cotidiana e sem adornos

Antes de examinarmos alguns aspectos das formas realistas de representação do sexo, talvez seja conveniente estabelecer uma distinção entre o sexo representado em termos realistas e a presença, em cena, do sexo real, que também pode operar no cinema com finalidades e efeitos diversos, segundo uma retórica de autenticidade, com enorme poder de sedução.

Embora seja uma condição esperada no cinema pornográfico – e ainda que esteja presente em alguns filmes do *mainstream* –, o sexo praticado, de fato, pelos atores em frente às câmeras pouca relação mantém com as formas realistas de representação do sexo. Na maioria dos filmes, o ato sexual continua sendo simulado, ainda que suas formas de representação possam assumir diferentes graus de realismo.

Mesmo no caso dos filmes pornográficos, a presença de sexo real não

⁸ “The absence of direct representations of sex places greater emphasis on the emotional rather than the physical register, the latter recast in the antithetical domain of lust. Such deft management of the conditions of sex reserves its place as the apotheosis of love. Importantly for the ability of the romance genre to involve its viewers, its elliptical format leaves room for viewers to fantasie about what sex between the couple might be like, and thereby its idealistic nature is, potentially at least, kept intact.”

necessariamente se dará em termos realistas. É perfeitamente possível – e bastante frequente – que a sexualidade pornográfica seja colocada em termos idealizados (um ideal pornográfico, mas ainda um ideal: são comuns no cinema *hard-core* os casos em que o excesso de orgasmos simultâneos, posições acrobáticas e gritos histéricos em nada se aproximam do realismo.)

Feita a ressalva, pode-se dizer que o sexo realista é aquele que não aceita o deslocamento produzido pelas expectativas do idealismo. Se o sexo idealizado pode, em certo sentido, ser vinculado a um futuro (um ideal inatingível que se deseja, mas nunca se pode alcançar por completo), o sexo realista é aquele do presente, do aqui e do agora, sem rodeios ou excesso de artifícios.

O sexo realista abre mão de tudo aquilo que é acessório: ao invés do glamour de belos cenários, pode ocorrer em apartamentos vazios, nas ruas, no ônibus ou onde quer que seja. Latas de lixo, sujeira, garrafas vazias, cinzeiros, tudo aquilo que se relaciona com o dia-a-dia comum de todos nós pode perfeitamente estar inserido em uma cena de amor realista. O sexo, nesse caso, faz parte da vida ordinária, ao invés de pairar acima dela.

O encontro sexual realista pode ocorrer a qualquer hora do dia, pode ser transitório, e até mesmo ruim. Não há um modelo de perfeição a ser buscado; ao contrário, o sexo pode muitas vezes ser, como na vida, imperfeito. Não está imperativamente ligado ao modelo tradicional do casamento ou sequer à heteronormatividade. Não é amenizado com sombras estrategicamente criadas pela iluminação, nem necessariamente acompanhado por uma melodia romântica. No sexo realista, “os corpos estão mais pelados do que nus” (KRZYWINSKA, 2006, p. 417. Tradução nossa.⁹), o que remete à ideia de uma sexualidade mais natural, mais crua, que prescinde de quaisquer artifícios que tenham como única função embelezá-la.

Ainda que essa sexualidade possa ser frequentemente representada de forma mais explícita, não é possível estabelecer uma correlação direta entre o realismo de uma cena e seu grau de explicitude imagética, da mesma forma como o sexo idealizado não deve ser confundido com uma representação necessariamente

⁹ “body are naked rather than nude”.

elíptica ou metafórica. Como já foi dito, um sistema complexo de escolhas e inúmeros elementos contribuem para a obtenção de determinados efeitos, o que costuma borrar as fronteiras entre uma e outra forma de representação, nem sempre facilmente discerníveis. Além disso, muitos filmes costumam, propositalmente, utilizar diferentes convenções de maneira simultânea, até mesmo para estabelecer e reforçar as diferenças entre elas.

4.2 Censura e autorregulamentação

A censura é principalmente um ato político, mas também moral. É importante levar em consideração que uma regulação externa é capaz de modificar o que, de fato, será ou não mostrado no filme, exercendo considerável influência sobre a narrativa, o discurso e a estética do filme.

O cinema descobriu muito cedo sua vocação popular: o encontro com o público é sua razão de ser. O sexo, ao contrário, pertence ao domínio do privado. O encontro entre o sexo e o cinema desestabiliza essas fronteiras e, inevitavelmente, estabelece conflitos: o que pode ou não pode, o que deve ou não deve ser visto ser visto no cinema quando o assunto é sexo? Visto por quem? E mais além, quem decide o que é proibido ou permitido, o que “atenua” ou “agrava”, o que faz uma cena de sexo ser de “bom” ou “mau” gosto?

Cada sociedade tem uma forma diferente de buscar ou definir respostas para estas questões, com inevitável implicação cultural. O proibido e o permitido em termos de representações do sexo no cinema estão ligados a um complexo conjunto de interesses que envolvem diferentes agentes, como produtores, governos, grupos religiosos ou engajados na manutenção dos chamados bons costumes.

Em diferentes épocas, formatos diversos de códigos, leis e regulamentações foram criados, abolidos e alterados, na tentativa de cercar a

questão. *Fatima's Dance* (1893) é considerado o primeiro filme a ter uma cena censurada, ao ter incluídas tarjas sobre o corpo da bailarina, que dançava a dança do ventre de maneira sensual. Foi considerado um escândalo, em virtude do apelo erótico atribuído aos movimentos da dança. Um exemplo claro de que a censura pode ter o efeito colateral de provocar ainda mais a curiosidade:

[*Fatima's Dance*] tinha duas faixas brancas horizontais colocadas sobre a barriga da dançarina, mas as faixas apenas serviram para enquadrar e focar a atenção no umbigo e na barriga em movimento, tornando a imagem ainda mais excitante. (KEESEY e DUNCAN, 2005, p. 20)

Mae West, em filmes como *Não sou um anjo* (1933) provocou a ira da “Catholic Legion of Decency”, o que apenas aumentou a procura por seus filmes, a ponto de ela declarar: “Eu acredito na censura. Afinal, fiz uma fortuna à custa dela.” (KEESEY e DUNCAN, 2005 p.21)

Em 1922, foi criada a Motion Picture Association of America (MPAA), a fim de restaurar uma imagem pública favorável ao cinema norte-americano, e que ainda hoje atua em diversas questões ligadas à indústria cinematográfica nos Estados Unidos, como o combate à pirataria e a classificação dos filmes. Seu braço global, a Motion Picture Association (MPA), foi criado em 1945 para zelar pela presença dos filmes norte-americanos no restante do planeta, evitando possíveis barreiras protecionistas capazes de ameaçar a importação de obras norte-americanas por outros países.

Em 1930, o cinema de Hollywood, pressionado por críticas provenientes de grupos religiosos e sob ameaças de intervenção estatal, criou o Código de Produção. Também conhecido como Código Hays – devido ao seu criador, William H. Hays, líder do Partido Republicano americano à época e membro da MPAA –, o código empreendia um esforço de moralização do cinema americano através de diretrizes específicas.

O Código Hays propunha a manutenção da santidade do casamento e elencava alguns temas proibidos (como as “perversões sexuais”), além de fornecer

informações bastante específicas sobre o que os filmes não deveriam conter. Entre elas, figuravam a proibição da nudez, dos movimentos sensuais durante as danças, das sugestões de relacionamentos entre brancos e negros, entre outras temáticas.

Algumas passagens do Código sugeriam até mesmo como as cenas deveriam ser filmadas e como os atores deveriam portar-se, a fim de evitar a sensualidade considerada excessiva que, segundo o Código, não deveria ser objeto do cinema. Uma de suas polêmicas diretrizes, por exemplo, postulava que duas pessoas só poderiam ser vistas na mesma cama se cada uma delas mantivesse ao menos um dos pés no chão. (HAYS, 2009, item II, 2.d)

Evidentemente, um conjunto de regras tão rígidas nem sempre era cumprido à risca, tendo despertado até mesmo, em muitos cineastas, justamente o desejo de transgredir o máximo de itens possíveis do Código em seus filmes.

4.2.1 Classificação baseada em critérios etários

Em 1966, Jack Valenti assume a presidência da MPAA, em meio a uma nova demanda pela liberação dos costumes. O cenário dos anos 60 parecia exigir uma maneira alternativa de lidar com as ultrapassadas determinações de William Hays, e uma das primeiras ações de Valenti foi a abolição do Código. Nascia assim, em 1968, o sistema de avaliações (*ratings*) que, embora tenha sofrido algumas modificações, é o sistema que segue vigorando atualmente.

Em 1984, a categoria PG foi subdividida em PG e PG-13, a esta última correspondendo filmes com maior intensidade de conteúdo passível de ser considerado impróprio. Seis anos mais tarde, a categoria X foi abolida e, em seu lugar, foi criada a categoria NC-17. Isso se deve, segundo Valenti, ao fato de que “a classificação X, ao longo dos anos, parece ter adquirido um significado grosseiro nas

mentes de muitas pessoas, um significado que nunca foi intencional quando o sistema foi criado” (VALENTI, s.d. Tradução nossa¹⁰).

Aqui, Valenti provavelmente refere-se ao uso intensivo da classificação X feito pela publicidade de filmes pornográficos, que exploravam a classificação restrita como sintoma de sua explicitude, transformando-a em estratégia de marketing. Os “X-Rated”, assim, acabaram por se tornar quase um sinônimo de pornografia no imaginário social.

Atualmente, as avaliações americanas são feitas por um Conselho de Avaliação e concedidas pela Motion Picture Association of America. Há um tribunal de apelação, ao qual podem recorrer os produtores ou distribuidores descontentes com a classificação emitida pela associação. Após a revisão do filme e a ponderação das razões do recurso, no entanto, é emitida uma decisão final da Comissão de Recurso a qual é inapelável, ou seja, após a reavaliação pela Comissão de Recurso, não cabe novo recurso.

Segundo o site oficial da MPAA, o Conselho de Avaliação é formado por pais de crianças e adolescentes, que são remunerados através das taxas cobradas dos produtores/distribuidores que solicitam a avaliação. Não é necessário ter qualquer formação para fazer parte do Conselho, composto por 10 a 13 membros. Apenas exige-se a experiência de paternidade e a capacidade de colocar-se no lugar de outros pais na decisão sobre o que deve ou não ser considerado ofensivo. Após a análise do filme e das discussões em grupo sobre seu conteúdo, cada membro preenche um formulário com a classificação considerada adequada e a avaliação final é definida por maioria de votos.

Um filme que provocou polêmica em Sundance, em 2006, contesta incisivamente as afirmações da MPAA sobre o sistema de classificação americano. O documentário independente *This Film is Not Yet Rated* (Kirby Dick, 2006) discute as possíveis falhas do sistema da MPAA e critica o que o diretor considera um tratamento diferenciado dado aos filmes independentes e comerciais, às representações de gênero e às cenas envolvendo atividade sexual, que seriam tratadas com maior severidade quando homossexuais, e com maior tolerância

¹⁰ “the X rating over the years appeared to have taken on a surly meaning in the minds of many people, a meaning that was never intended when we created the system.”

quando heterossexuais. O filme apresenta entrevistas com diretores, especialistas e críticos, além de empreender uma investigação sobre o processo classificatório da MPAA com o auxílio de uma detetive particular e de sua assistente, ambas munidas de binóculos, câmeras e microfones.

Entre as suspeitas levantadas, estão a de que a associação faria cópias não autorizadas dos filmes submetidos à apreciação e a de que os componentes do Conselho de Avaliação seriam selecionados de maneira arbitrária, colocando em dúvida a afirmação de que os avaliadores sejam pais de crianças e adolescentes, como quer garantir a MPAA. Segundo a investigação, nem todos os avaliadores teriam filhos, e outros teriam apenas filhos adultos. Ademais, o filme critica o fato de os avaliadores não receberem qualquer espécie de treinamento e sugere a existência de negociações obscuras entre os grandes estúdios e o Conselho de Avaliação.

A investigação realizada no documentário aponta ainda que, no conselho de apelação, participam da análise dos recursos dois líderes religiosos, um metodista e o outro, católico romano. Os outros membros estão ligados à indústria cinematográfica, e entre eles há cineastas, distribuidores e exibidores.

Enquanto a classificação americana seria mais branda em relação a violência do que ao conteúdo sexual, as formas de avaliação na Europa tenderiam ao polo oposto: mais abertura em relação ao erotismo e menos tolerância com imagens violentas.

Na França, os filmes que entram em cartaz recebem uma classificação que pode variar entre *tous* (apropriado para todos os públicos), *déconseillé aux moins de 10 ans* (não recomendado para menores de 10 anos), *interdit aux moins de 12 ans* (proibido para menores de 12 anos), *interdit aux moins de 16 ans* (proibido para menores de 16 anos) e *interdit aux moins de 18 ans* (proibido para menores de 18 anos). A classificação é concedida a partir da avaliação dos filmes por uma comissão vinculada ao Ministério da Cultura.

Jullier (2008) examina as principais diferenças entre os dois sistemas:

O sistema americano difere do que foi visto em pelo menos quatro pontos. (1) É um compromisso voluntário de auto-

regulação industrial e empresarial e não – como na França – um olhar institucional dependente do poder público. (2) Parte da classificação para chegar ao filme, enquanto a França faz o oposto. Nos EUA, o filme é cortado em tantos fotogramas quanto necessário para atingir a classificação considerada economicamente aceitável. (3) Os membros da comissão de classificação americana permanecem anônimos, e o processo de sua nomeação não é muito claro (como foi mostrado, em 2006, no filme *This film is not yet rated*, de Kirby Dick). (4) A classificação contabiliza os itens (número de palavras rudes, de mortes, de partes de corpos nus...), enquanto na França considera-se o filme como um todo. (JULLIER, 2008, p. 29-30. Tradução nossa¹¹)

O que ocorre com a questão da censura e da autorregulamentação é que ainda não foi encontrada uma forma efetivamente justa e satisfatória de classificação, uma vez que todas elas acabam por balizar-se sobre conceitos bastante subjetivos.

Ainda que sejam os pais os responsáveis por decidir o que seus filhos menores devem ou não assistir, é evidente que o que é considerado edificante ou ofensivo inevitavelmente varia de um indivíduo para o outro, e um exemplo disso são as diferenças de interpretação entre os próprios avaliadores: em *This Film is not Yet Rated*, são apresentados lado a lado planos praticamente idênticos de filmes diferentes, que foram classificados de maneira diversa, embora sejam mostradas as mesmas ações físicas e expostas as mesmas partes dos corpos.

Todas as classificações operam no limiar de um conflito com um direito fundamental, o da liberdade de expressão. Nos EUA, a rigor, um filme não é obrigado a submeter-se à avaliação, e muitos filmes independentes, de fato, não o fazem. Porém, a imensa maioria dos filmes adere à classificação. Sabe-se que, na prática, um filme não classificado terá dificuldades de distribuição e de veiculação de seus materiais promocionais, o que gera inevitáveis prejuízos ao filme.

¹¹ “Le système américain diffère de ce qui vient d'être vu, au moins en quatre points. (1) Il relève d'une autorégulation industrielle et corporative volontaire, et non comme en France d'un regard institutionnel dépendant des pouvoirs publics. (2) Il part de la classification pour arriver au film, tandis que la France fait l'inverse. Aux États-Unis, le film est amputé d'autant de photogrammes qu'il faut pour décrocher telle classification jugée économiquement acceptable. (3) Les membres de la commission de classification américaine restent anonymes, et la procédure de leur nomination n'est pas des plus claires (comme le montra en 2006 le film enquête de Kirby Dick *This film is not yet rated*). (4) La classification comptabilise des items (nombre de mots grossiers, de morts, de telle partie du corps nu...) tandis qu'en France elle appréhende le film comme une totalité.”

Há alguns problemas com relação aos sistemas de classificação etária que seguem gerando debates e para os quais ainda não foram encontradas soluções satisfatórias. Embora não seja a proposta de nosso estudo, citaremos alguns deles, a título de contextualização:

a) o problema de considerar o público como uma massa homogênea, sem levar em consideração a heterogeneidade de predisposições sociais e culturais dos diferentes indivíduos;

b) o problema de subestimar o público, sob o risco de considerá-lo, *a priori*, menos inteligente ou refinado do que realmente o é. Aqui, há que atentarmos sempre ao fato de que o argumento de proteger pode ocultar sob si o perigo de infantilizar em demasia o público menor de idade, ou de os considerarmos incapazes de pensar ou de questionar a informação que recebem;

c) Há ainda o problema da obsolescência dos sistemas. Se levarmos em consideração o fato notório de que o acesso à informação modificou-se substancialmente com o advento das chamadas “novas tecnologias”, não será difícil presumirmos que o adolescente de 15 anos de 1970 não é o mesmo adolescente que completa seus 15 anos na era das redes;

d) O mesmo ocorre com a questão das faixas horárias estabelecidas por alguns sistemas de classificação, como o brasileiro: os costumes mudaram, as rotinas das famílias não são mais as mesmas. Atualmente, estabelecer que determinado produto audiovisual não pode ser exibido antes das 22h, em um contexto social informatizado no qual que as crianças podem buscar, com o apertar de uma tecla, os conteúdos mais impróprios a qualquer hora do dia, parece deixar de fazer sentido. Mas para a carreira comercial do filme que dispõe apenas desse horário nas salas de exibição (que, por sua vez, são frequentadas por espectadores cada vez mais jovens), esse é um detalhe capaz de fazer diferença em seus resultados comerciais.

O Brasil também adota o sistema de classificação indicativa com base em divisões etárias, mas no caso brasileiro a classificação é uma atribuição do Ministério da Justiça regulada pela portaria 1.220/07. A classificação mais branda é a chamada ER (especialmente recomendada para crianças e adolescentes), seguida

pela L (livre para todos os públicos). Além destas, existem as não recomendadas para menores de 10, 12, 14, 16 e 18 anos.

A peculiaridade do sistema brasileiro é a existência de certos “atenuantes” e “agravantes”, que minimizariam ou reforçariam o potencial ofensivo de determinados conteúdos por apresentar uma visão mais ou menos positiva do tema. No caso das temáticas relacionadas ao sexo e à nudez, o Manual da Nova Classificação Indicativa elaborado pelo Ministério da Justiça elenca os contextos nos quais um filme pode receber uma classificação mais branda ou mais severa em relação às tendências-padrão.

São formas de análise e interpretação que podem *reduzir* a gradação das tendências:

Apresentação da nudez em um contexto científico, médico, de educação sexual ou totalmente desvinculado de qualquer conotação erótica; apresentação de fundo musical que minimiza o conteúdo sexual; apresentação de sonoplastia que minimiza o conteúdo sexual; enquadramento de imagem que minimiza o conteúdo sexual; referências ao conteúdo sexual/de nudez apresentadas dentro de um contexto histórico e/ou artístico, envolvendo as causas, conseqüências e soluções pertinentes ao caso; referências à educação sexual; referências ao uso de preservativos; referências ao uso de métodos anticoncepcionais; referências a Doenças Sexualmente Transmissíveis; referências ao sexo no contexto das relações amorosas/familiares; apresenta discussões intra-familiares sobre sexo; apresenta discussão sobre gravidez na adolescência. (ROMÃO, CANELA e ALARCON, 2006, p. 42-43)

Do mesmo modo, estão elencados os aspectos que podem *eleva*r a gradação das tendências:

O sexo é associado com a traição extraconjugal; o sexo é associado com a promiscuidade (várias relações, com pessoas diferentes, em curtos espaços temporais); o estupro é apresentado como conseqüência da paixão e não como um crime; o estupro é apresentado como conseqüência do consumo de drogas lícitas e ilícitas e não como um crime; há o envolvimento de crianças e adolescentes nas cenas com conteúdo sexual; apresentação de fundo musical que reforça o conteúdo sexual; apresentação de sonoplastia que reforça o

conteúdo sexual; enquadramento de imagem que valoriza o conteúdo sexual. (ROMÃO, CANELA e ALARCON, 2006, p. 44)

Por mais que constitua uma tentativa de tornar mais claros e objetivos os critérios, não há como eliminar por completo o caráter essencialmente subjetivo dos mesmos. Como garantir um consenso a respeito de determinada trilha musical, por exemplo, que pode tanto “minimizar” quanto “reforçar” o conteúdo sexual?

A complexidade da questão e os diferentes interesses envolvidos tem levado à busca por respostas, mas as soluções definitivas, caso existam, parecem estar ainda a um longo caminho de ser encontradas.

5 O RIO GRANDE DO SUL E A SEXUALIDADE CINEMÁTICA

5.1 A produção de ficção em longa-metragem

Embora a exibição de filmes no estado já estivesse consolidada e as primeiras experiências de filmagem já tivessem sido feitas por pioneiros como os irmãos Fellipi, Eduardo Abelin ou Eduardo Hirtz, foi na década de 20 que surgiram os primeiros longas-metragens de ficção produzidos no Rio Grande do Sul. Até então, a produção era composta principalmente pelos chamados “posados” e “naturais”, duas espécies de produção que tinham, em geral, curta duração e um caráter documental, registrando cenas da vida cotidiana, viagens de férias e momentos em família.

Nos anos 20 foram produzidos quatro longas de ficção: *Um drama nos pampas* (1927, de Carlos Comelli), *O castigo do orgulho* (do mesmo ano, dirigido por Eduardo Abelin), *Amor que redime* (1928, de E. C. Kerrigan) e *Revelação* (1929, também de E. C. Kerrigan). Segundo Póvoas (2005), nenhum deles pôde ter seus negativos ou cópias localizados, embora o autor tenha conseguido reunir informações sobre os filmes através de extensa pesquisa documental e sobre registros da imprensa da época.

De *Amor que redime*, restaram alguns fotogramas, recuperados por Antonio Jesus Pfeil e incluídos em seu curta-metragem *Cinema gaúcho dos anos 20* (1973), além de algumas fotografias e um roteiro, publicado na revista *A Tela*. Na etapa da pesquisa que realizamos na Cinemateca Brasileira, foi possível assistir a esse fragmento, que conta com aproximadamente um minuto de duração e não contém representações do sexo. Trata-se de uma cena ambientada no alto de um morro, onde dois homens lutam usando espadas. A pesquisa de Póvoas aponta que os fotogramas recuperados, no entanto, correspondem a um ensaio dos atores, e não à obra final.

A década seguinte foi marcada pelo surgimento do cinema sonoro que, conforme aponta Pfeil (1995), trouxe mudanças também no volume de produções cinematográficas e no circuito exibidor:

A introdução de aparelhos sonoros nos cinemas – Melaphone, Movietone e Vitaphone – e os impostos atribuídos em razão do novo sistema geram uma crise no mercado, determinando a continuidade de alguns exibidores e o ostracismo de outros, que encerram suas atividades (PFEIL, 1995, p. 23).

A produção cinematográfica ficou, a partir de então, praticamente restrita ao centro do país e, no Rio Grande do Sul, apenas um longa de ficção foi produzido durante toda a década: *O pecado da vaidade* (1932, de Eduardo Abelin), da produtora Gaúcha-Film. A mesma retração é observada nos anos 40, surgindo apenas em 1949 o único longa-metragem de ficção da década, *Caminhos do Sul*. O filme, dirigido pelo lusitano Fernando de Barros, era uma produção carioca rodada em Uruguaiana-RS pela Capital Filmes S.A., e trazia na fotografia a participação de Salomão Scliar, que dirigiria, em 1951, *Vento Norte*, filmado na praia de Torres.

Também de 1951 é o filme *Angela*, uma produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz dirigida por Abilio Pereira de Almeida e Tom Payne. Ainda nos anos 50, foram produzidos dois outros filmes: *Agosto 13 sexta-feira*, de Camillo Tedaldi (1955) e *O sobrado*, de Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes (1956). Este último, rodado em Santo Amaro-RS, era baseado na obra literária *O tempo e o vento*, de Erico Veríssimo e, assim como *Angela*, era uma produção da Vera Cruz.

Becker (1986) considera a literatura de Erico Verissimo como a base do cinema “de bombacha e chimarrão”, que mais tarde se desenvolveria em uma série de filmes, como os de Víctor Matheus Teixeira (o Teixeirinha). Também foram baseados na obra de Erico dois filmes de 1971: *Ana Terra*, de Durval Garcia, e *Um certo capitão Rodrigo*, de Anselmo Duarte.

Em 1960 surgiu *Lágrimas da fé*, de Francisco Xavier de Souza, seguido por *Os abas largas* (de Sanin Cherques, 1963) e *Luta nos pampas* (de Alberto Severi,

1965). *Coração de luto*, de 1967, marca a estreia do cantor tradicionalista Teixeira inha no cinema, sob direção de Eduardo Llorente. O cinema de Teixeira inha, assim como o de José Mendes (também cantor tradicionalista), ajudou a consolidar a temática regionalista que se fazia presente em numerosos filmes a partir de então.

A filmografia de Teixeira inha, embora seja bastante significativa – um total de 12 longas – acabou tendo quase todos os filmes excluídos de nosso *corpus* de análise, visto que a única ocorrência de representação do sexo encontrada em suas obras foi em *Tropeiro Velho*. A ausência do tema em seus filmes talvez deva-se à imagem de “bom moço” associada ao cantor, que sempre buscou atingir um público amplo, familiar e conservador. Além disso, os filmes de Teixeira inha eram habitualmente lançados no tradicional cinema Victória, no centro de Porto Alegre, cujos dirigentes eram ligados à Igreja Católica e impunham certas normas em relação aos filmes exibidos, que ajudaram a tornar o cinema conhecido por não exibir filmes “ofensivos à moral” (BECKER, 1986, p. 17).

Cabe aqui aludir a outra obra lamentavelmente excluída do *corpus*, esta por não ter sido possível termos acesso à única cópia existente: o longa-metragem de 1960 dirigido por Alpheu Godinho e Antonio Oliveira, *Proezas de um Vigário*, é apontado por Antônio Carlos Textor (1995) como o primeiro filme pornô realizado no estado.

Ainda que não tenha sido possível assisti-lo, sabe-se, através do texto de Textor, que se trata de um filme certamente diferente de tudo o que se produzira até então. Exibido apenas em sessões privadas, para pequenos grupos que se reuniam nas madrugadas no centro de Porto Alegre, foi um filme demasiadamente ousado para sua época. Nos conturbados anos 60, afinal, misturar religião e sexo no cinema era um prato cheio para polêmicas de toda espécie. Segundo o autor,

O filme ganhou ainda maior fama depois de 1964, quando a repressão do regime militar misturava conceitos – comunista, subversivo, ateu, depravado – tudo num mesmo saco de coisas proibidas. Assistir às aventuras de uma freira fazendo sexo com um padre na sacristia, enquanto pela fresta da porta o sacristão espiava e se masturbava, era – além de altamente excitante – um desafio silencioso daquela turma à ditadura e seus princípios morais-patrióticos. (TEXTOR, 1995, p. 61)

Essa iniciativa, contudo, parece ter sido um exemplo solitário¹², um esboço de um cinema mais ousado e com motivações contestatórias ao qual não foi dado seguimento por outros cineastas da época.

No final da década de 60, o cinema gaúcho começava a se fortalecer no cenário nacional, e no início dos 70 um momento de especial prosperidade foi vivenciado no estado, quando o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul concedeu incentivos através de sua carteira de cinema. Becker (1986) aponta o sucesso de bilheteria de *Pára Pedro* (1969), o primeiro filme a utilizar este incentivo, como uma fonte de renovação do entusiasmo dos cineastas locais, que se sentiram estimulados a produzir cinema em longa-metragem. *Pára, Pedro* foi dirigido por Pereira Dias e estrelado por José Mendes.

Com o auxílio da carteira de cinema, a produção gaúcha foi alavancada de tal forma que manteve, até 1973, a terceira posição do país em número de filmes produzidos, atrás apenas de Rio de Janeiro e São Paulo (BECKER, 1986). São desta época, entre os anos de 1970 e 1973, os filmes *Não aperta Aparicio*, de Pereira Dias (1970), *Motorista sem limites*, de Milton Barragan (1970), *Janjão não dispara... foge!*, de Pereira Dias (1970), *Um é pouco, dois é bom*, de Odilon Lopez (1970), *Gaudêncio! O centauro dos pampas*, de Fernando Amaral (1971), *Um crime... no verão*, de Americo Pini (1971), *Ela tornou-se freira*, de Pereira Dias (1972), *Teixeirinha a 7 provas*, de Milton Barragan (1972), *A morte não marca tempo*, de Pereira Dias (1973), *O negrinho do pastoreio*, de Antônio Augusto Fagundes (1973) e *Um homem tem que ser morto*, de David Quintans (1973), além dos já citados *Ana Terra* e *Um certo capitão Rodrigo*, ambos de 1971.

Embora tenha sido uma época especialmente prolífica em número de filmes produzidos, e apesar do sucesso feito por alguns dos filmes do período, nenhuma das produções financiadas pelo BRDE conseguiu atrair receitas suficientes para cobrir os valores investidos e a carteira de incentivo ao cinema foi extinta. A partir de 1973, iniciou-se um período de retração no mercado audiovisual local. Com

¹² Uma outra tentativa isolada de produção de um filme pornô no estado surgiria em 2000, mas o filme não chegou a ser finalizado.

as dificuldades de atrair novos incentivos, a produção de longa-metragem resumiu-se a poucos filmes por ano.

Em 1974 e 1975 foram produzidos apenas dois longas, um em cada ano (*Pontal da solidão*, de Alberto Ruschel, e *Pobre João*, de Pereira Dias, respectivamente). O mesmo aconteceu em 1977, ano em que o único longa-metragem produzido no estado foi *Na trilha da justiça*, de Milton Barragan. Pereira Dias dirigiu os dois longas produzidos em 1976 (*A quadrilha do perna dura* e *Carmen, a cigana*), além de dois filmes do total de três produzidos em 1978 (*Meu pobre coração de luto* e *O gaúcho de Passo Fundo*). O terceiro filme foi *Os Mucker*, de Jorge Bodansky e Wolf Gauer.

No ano seguinte, outros três filmes foram produzidos: Além do já citado *Tropeiro Velho*, dirigido por Milton Barragan e protagonizado por Teixeira, surgiram *Domingo de Gre-Nal*, de Pereira Dias, e *A Intrusa*. Este último, uma produção dirigida pelo argentino Carlos Hugo Christensen.

Se a produção até o final dos anos 70 estava um tanto escassa, no início dos anos 80 o cinema gaúcho iniciaria uma nova fase, renovado pelo surgimento de uma prolífica produção em Super-8. De 1967 a 1979, toda a produção gaúcha em longa-metragem havia sido feita em 35 mm, assim como o último filme de Teixeira, *A filha de Iemanjá*, dirigido por Milton Barragan em 1981 (PÓVOAS, 2010). A popularização do Super-8, uma bitola mais barata, permitiu que um novo grupo de cineastas, em sua maioria muito jovens, desse início a uma fase de renovação do cinema no estado que produziu, entre 1980 e 1985, um total de 12 longas na bitola.

O primeiro longa-metragem em Super-8 foi *Deu pra ti, anos 70* (dirigido por Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil em 1981). A ele, seguiram-se *Coisa na roda* (de Werner Schunemann, produzido em 1982), e *Inverno* (produzido em 1983 com direção de Carlos Gerbase).

A renovação do formato da bitola e o surgimento de uma nova geração de cineastas contribuiu também para uma transformação estética e temática da produção. Aos poucos, os filmes foram deixando o ambiente rural para adquirir feições mais urbanas. A migração do homem do campo para a cidade grande é o

tema, por exemplo, de *Rodrigo Aipimandioca*, realizado em Super-8 por Antonio Sacomori e Manduca Quadros (1983).

Um aspecto peculiar do movimento superoitista no estado foi a formação de grupos de realizadores, como o Humberto Mauro e o Câmera 8, que conseguiram desenvolver filmes de forma autônoma, atuando em diversas fases do processo e prescindindo, assim, de incentivos ou financiamentos governamentais.

Eles escrevem os roteiros, têm equipamentos próprios, atuam como diretores e técnicos, alguns são atores e formam o elenco junto a grupos de teatro, utilizam suas poupanças para financiar os filmes e realizam exhibições ambulantes para obter mais recursos para os orçamentos das produções seguintes. (BARONE, 1996, p. 50. Tradução nossa¹³).

O sucesso alcançado através do Super-8 motivou alguns dos cineastas iniciantes a experimentar a produção em 35 mm. Os longas *Verdes anos* (de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, 1984) e *Me beija* (de Werner Schünemann, no mesmo ano) são exemplos que alcançaram projeção nacional. E apesar de o cinema em 35 mm estar reaparecendo em 1984, a produção em Super-8 seguia firme. No mesmo ano, foram produzidos na bitola *Louca utopia*, de Márcia Lara, *MCM - Movimento de conscientização da mulher*, de Antonio Sacomori, *Tempo sem glória*, de Henrique de Freitas Lima e *Salário mínimo*, de Lucas Webber e Péricles Daniel.

Até o final dos anos 80, foram produzidos ainda três longas em Super-8 (*Boas ondas, brother*, de Lucas Webber e Péricles Daniel, *O estigma da solidão*, de Pedro Machado e *Porto ilusão*, de Joel Oliveira, todos eles em 1985), além de cinco longas em 35 mm (*Noite*, de Gilberto Loureiro e *Aqueles dois*, de Sergio Amon, em 1985, *Sonho sem fim*, de Lauro Escorel e *Quero ser feliz*, de Sérgio Lerrer, em 1986 e *O mentiroso*, de Werner Schünemann, em 1988). O filme de Schünemann foi,

¹³ “Ellos escriben los guiones, tienen equipos propios, actúan como directores y técnicos, algunos son actores y el ‘casting’ lo hacen con la integración de grupos de teatro, utilizan sus ahorros para la financiación y realizan las exhibiciones ambulantes para obtener más recursos para los presupuestos de las producciones siguientes.”

conforme Barone (2009, p. 175), o primeiro longa-metragem produzido no Rio Grande do Sul a receber recursos da EMBRAFILME¹⁴.

Os anos 90 iniciaram com *Heimweh/nostalgia*, produção em 16 mm de Sérgio Silva e Tuio Becker (1990) e *Gaúcho negro*, de Jessel Buss, no ano seguinte, realizado em 35 mm. Contudo, a década seria marcada pelo desmantelamento das instituições culturais no país, durante o governo Fernando Collor de Mello, que culminou, entre outras medidas, na extinção da EMBRAFILME e em uma crise financeira generalizada nos setores de produção. Nenhum filme foi produzido no estado no período compreendido entre 1992 e 1994. A chamada “retomada do cinema brasileiro”¹⁵ começaria a esboçar-se apenas em 1995, a partir de um novo modelo de financiamento para a atividade cinematográfica, amparado em leis de incentivo à cultura.

Quando surgiu, em 1995, *O qu4trilho* foi saudado como uma possibilidade real de reestruturação do cinema brasileiro. Indicado ao Oscar de filme estrangeiro e vencedor de três prêmios no Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, em Havana, o filme de Fábio Barreto foi rodado em Farroupilha-RS e abordava a questão da imigração italiana no Rio Grande do Sul, a partir da obra homônima de José Clemente Pozenato.

Os filmes seguintes, assim como *O qu4trilho*, foram todos produzidos em 35 mm: *Lua de outubro* (de Henrique de Freitas Lima, 1997), *Anahy de las misiones* (de Sérgio Silva, 1997), *Tolerância* (de Carlos Gerbase, 2000), *Netto perde sua alma* (de Beto Souza e Tabajara Ruas, 2001), *Houve uma vez dois verões* (de Jorge Furtado, 2002), *A festa de Margarete* (de Renato Falcão, 2002), *A paixão de Jacobina* (de Fábio Barreto, 2002), *Noite de São João* (de Sérgio Silva, 2003), *O homem que copiava* (de Jorge Furtado, 2003), *Concerto campestre* (de Henrique de Freitas Lima, 2004), *Meu tio matou um cara* (de Jorge Furtado, 2004), *Bens confiscados* (de Carlos Reichenbach, 2004), *Cerro do Jarau* (de Beto Souza, 2005), *Diário de um novo mundo* (de Paulo Nascimento, 2005), *Sal de prata* (de Carlos

¹⁴ A EMBRAFILME, ou Empresa Brasileira de Filmes, foi uma estatal brasileira que atuava no fomento à produção e distribuição de filmes nacionais, até ser extinta pelo Programa Nacional de Desestatização no governo Fernando Collor de Mello.

¹⁵ O chamado “cinema da retomada” refere-se aos filmes produzidos posteriormente à recuperação da produção cinematográfica no Brasil, em 1995. Entre os filmes da retomada que alcançaram excelentes resultados estão “Central do Brasil” e “Cidade de Deus”.

Gerbase, 2005), *Nossa Senhora de Caravaggio - O filme* (de Fábio Barreto, 2005), *Wood & Stock – sexo, órgão e rock n’roll*, (animação de Otto Guerra, 2006), *Cão sem dono* (de Beto Brant e Renato Ciasca, 2007) e *Valsa para Bruno Stein* (de Paulo Nascimento, 2007).

Ainda em 2007, *Saneamento básico* (de Jorge Furtado) foi produzido usando, além da bitola 35 mm, também o super-16. No ano seguinte, apenas um filme foi produzido em 35 mm (*Dias e noites*, de Beto Souza) e, em 2009, outros quatro utilizaram a bitola: dois filmes de Paulo Nascimento (*Em teu nome* e *A casa verde*), um de Sérgio Silva (*Quase um tango...*) e outro de Ana Luiza Azevedo (*Antes que o mundo acabe*).

O cinema em Super-8, nos últimos anos, vem resistindo apenas em iniciativas isoladas em curta-metragem. Contribuem para isso, certamente, as dificuldades de exibição, de obtenção de negativos e dos processos de revelação de uma película obsoleta. Em compensação, uma nova tendência deve se consolidar nos próximos anos, em consonância com as transformações tecnológicas e os impactos por elas exercidos sobre o espaço audiovisual: a partir de 2007, começaram a surgir longas de ficção em vídeo digital, como *3 efes*, de Carlos Gerbase (DV/Beta digital, 2007), *Ainda orangotangos*, de Gustavo Spolidoro (HVX 200, 2007) e *Netto e o domador de cavalos*, de Tabajara Ruas (HD, 2008).

A despeito da inexistência de uma unidade estética, temática ou de qualidade técnica entre as obras, parece possível falarmos em um “cinema gaúcho” em relação à existência de uma produção continuada que, embora tenha alcance diversificado em termos de público e de crítica, permanece colocando em movimento o cenário local de cinema.

As dificuldades de produção, distribuição e exibição de filmes existem, é claro, e são enfrentadas não apenas no Rio Grande do Sul, mas no cinema brasileiro de uma forma geral. No entanto, novos cursos de cinema e produção audiovisual surgiram no estado nos últimos anos. Debates, seminários e festivais seguem sendo realizados. E enquanto filmes continuarem a ser produzidos, o cinema gaúcho continuará reivindicando sua existência.

5.2 Fragmentos filmicos indexados

De um universo de 90 filmes de ficção em longa-metragem produzidos no estado, 60 puderam ser localizados em tempo hábil e assistidos. Destes, foram considerados para fins de indexação e análise apenas os 35 que contêm o objeto de estudo (fragmentos que indicam a ocorrência de prática sexual na diegese), os quais encontram-se indexados abaixo, segundo a metodologia exposta no capítulo 2 (subcapítulo 2.3).

F1 – *Vento Norte* (Salomão Scliar, 1951)

F1fU - Sexo na praia, sobre as pedras

F2 – *O sobrado* (Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes, 1956)

F2fA - Sexo no celeiro do sobrado

F2fB - Sexo no interior do sobrado

F3 – *Ana Terra* (Durval Garcia, 1971)

F3fA - Ana Terra e Pedro Missioneiro

F3fB - Conversa na cabana

F3fC - Ana é estuprada pelos castelhanos

F4 – *Um certo capitão Rodrigo* (Anselmo Duarte, 1971)

F4fA - Chegada de Rodrigo

F4fB - Sexo no quarto ao lado

F4fC - Rodrigo e a moça do bar

F4fD - Conceção de Bolívar

F4fE - Rodrigo em viagem 1

F4fF - Um segundo filho

F4fG - A imigrante alemã

F4fH - Rodrigo em viagem 2

F5 – *O negrinho do pastoreio* (Antônio Augusto Fagundes, 1973)

F5fU - Índia e Negro

F6 – *Pontal da solidão* (Alberto Ruschel, 1974)

F6fU - Estupro nas dunas

F7 – *Tropeiro velho* (Milton Barragan, 1979)

F7fU - Despedida dos apaixonados

F8 – *A intrusa* (Carlos Hugo Christensen, 1979)

F8fA - Juliana e Cristiano 1

F8fB - Juliana e Eduardo 1

F8fC - Juliana e Cristiano 2

F8fD - Juliana e Eduardo 2

F8fE - Juliana e os dois irmãos

F9 – *Deu pra ti, anos 70* (Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, 1981)

F9fA - Masturbação de Marcelo

F9fB - Marcelo e Ceres no apartamento vazio

F10 – *Coisa na roda* (Werner Schünemann, 1982)

F10fA - Casal na cama

F10fB - Diálogo na cama

F10fC - Silêncio na cama

F11 – *Inverno* (Carlos Gerbase, 1983)

F11fA - Sexo com Cláudia

F11fB - Sexo com Isabel

F12 – *Me beija* (Werner Schünemann, 1984)

F12fA - Primeira relação entre Vera e Raul

F12fB - Vera e Raul ao ar livre

F12fC - Raul e Marília

F12fD - Vera e Raul no apartamento

F13 – *Noite* (Gilberto Loureiro, 1985)

F13fA - Relação interrompida pela polícia

F13fB - O comendador, a prostituta e o *voyeur*

F13fC - Nanico e a prostituta 1

F13fD - Show erótico na boate

F13fE - Nanico e a prostituta 2

F13fF - Estranho e Passarinho

F14 – *Aqueles dois* (Sérgio Amon, 1985)

F14fA - Masturbação de Saul

F14fB - Relação de Raul e Clara Cristina

F15 – *Sonho sem fim* (Lauro Escorel, 1986)

F15fA - Passeio de carro no campo

F15fB - Viagem de navio

F16 – *O mentiroso* (Werner Schünemann, 1988)

F16fA - Jonas e a vizinha

F16fB - Casal no carro

F16fC - Jonas e as francesas

F16fD - Ana e os russos

F16fE - Jonas escuta gemidos

F16fF - Jonas e Ana no acampamento

F16fG - Katia e um homem

F16fH - Jonas e uma mulher

F17 – *Heimweh/nostalgia* (Sérgio Silva e Tuio Becker, 1990)

F17fA - Heirinch e Ana Gisela

F17fB - Heirinch e uma prostituta

F18 – *O qu4trilho* (Fábio Barreto, 1995)

F18fA - Noite de núpcias

F18fB - Sexo no quarto ao lado

F18fC - Passeio na cachoeira

F18fD - Visita ao celeiro

F18fE - Pierina entrega-se a Ângelo

F19 – *Anahy de las misiones* (Sérgio Silva, 1997)

F19fA - Masturbação de Leon

F19fB - Picumã e Leon

F19fC - Picumã e Solano

F19fD - Luna observa a relação de Picumã e Solano

F19fE - Luna entrega-se ao doutor

F20 – *Lua de outubro* (Henrique de Freitas Lima, 1997)

F20fA - Leonor e o cadáver

F20fB - Masturbação de Leonor

F20fC - Sexo entre Leonor e Pedro

F20fD - Passado e presente de Leonor

F21 – *Tolerância* (Carlos Gerbase, 2000)

F21fA - Márcia e Júlio na cachoeira

F21fB - Márcia e Júlio no quarto

F21fC - Guida e Ciro no apartamento de Anamaria

F21fD - Júlio e Anamaria

F21fE - Márcia e Teodoro

F22 – *Houve uma vez dois verões* (Jorge Furtado, 2002)

F22fA - Iniciação sexual de Chico

F22fB - Chico reencontra Roza

F23 – *A paixão de Jacobina* (Fábio Barreto, 2002)

F23fA - Jacobina e Franz na cachoeira

F23fB - Relação entre Elizabeth e João Lehn

F24 – *A festa de Margarete* (Renato Falcão, 2002)

F24fU - Pedro e Margarete

F25 – *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003)

F25fU - Marinês e Cardoso

F26 – *Concerto campestre* (Henrique de Freitas Lima, 2004)

F26fA - Primeira relação entre Clara e Miguel

F26fB - Clara e Miguel conversam após o sexo

F27 – *Bens confiscados* (Carlos Reichenbach, 2004)

F27fA - Serena escuta a relação de Lobo e Penha

F27fB - Lobo agride Penha

F27fC - Lobo e Lutera

F27fD - Serena e Miklos

F27fE - Serena e Luís

F28 – *Cerro do Jarau* (Beto Souza, 2005)

F28fA - A lenda é reconstituída por Toco no lendoscópio

F28fB - Rebeca e Padre Martin

F29 – *Diário de um novo mundo* (Paulo Nascimento, 2005)

F29fU - Maria e doutor Gaspar

F30 – *Sal de prata* (Carlos Gerbase, 2005)

F30fA - Prólogo / Advertência

F30fB – Kátia, Cassandra e Veronese

F30fC - Kátia visita o set de filmagem

F31 – *Wood & Stock – sexo, orégano e rock n'roll* (Otto Guerra, 2006)

F31fA - Primeira relação sexual de Rê Bordosa

F31fB - Rê Bordosa e seu futuro marido no carro

F31fC - Lady Jane e o guru Rhalah Rikota

F31fD - Rê Bordosa, o coroinha e o marido

F31fE - Rê Bordosa e o psicanalista na banheira

F31fF - Sexo a três (Rê Bordosa, Wood e Stock)

F31fG - Stock e Lady Jane

F31fH - Rê Bordosa acorda no bar

F31fi - Rê Bordosa e Lady Jane na banheira

F32 – *3 efes* (Carlos Gerbase, 2007)

F32fA - Martina e Rogério / Sissi e Estevão

F32fB - Rogério e Marlúcia

F32fC - Sissi e Borges

F32fD - Martina e William

F33 – *Cão sem dono* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2007)

F33fA - Ciro e Marcela 1

F33fB - Ciro e Marcela 2

F33fC - Ciro e Marcela 3

F33fD - Ciro e Marcela 4

F34 – *Valsa para Bruno Stein* (Paulo Nascimento, 2007)

F34fA - Masturbação de Valéria

F34fB - Valéria e Luís no chuveiro

F34fC - Valéria e Bruno Stein

F35 – *Dias e noites* (Beto Souza, 2008)

F35fA - Noite de núpcias de Clô e Pedro

F35fB - Clô e Felipe

5.3 Quadros sintéticos dos fragmentos analisados

Devido ao grande número de fragmentos abordados, optamos por resumir em linhas gerais as principais características relacionadas às representações do sexo em um quadro-síntese de cada fragmento, que permitirá ao leitor o acesso direto ao conjunto de fragmentos de cada filme. Para mais detalhes sobre a elaboração e abrangência dos tópicos e sobre a consulta dos quadros, ver a metodologia exposta no capítulo 2 (subcapítulo 2.4).

F1 - 1951 - *Vento Norte*, de Salomão Scliar (35 mm, pb, 76 min):

Fragmento	F1fU
Breve descrição	Relação sexual entre um casal formado por uma moradora de uma aldeia de pescadores e um forasteiro recém-chegado ao litoral
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Ela se dirige até o rapaz, tenta beijá-lo e ele, a princípio, a repele. Em seguida, em uma nova tentativa da moça, ele acaba cedendo e aceita beijá-la. Eles saem de quadro e a câmera desloca-se em direção às ondas do mar, que batem nas pedras
Poder / iniciativa	Feminino
Espaço	Pedras à beira-mar
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética / barulho das ondas batendo nas pedras
Imagem	Extracampo (metáfora – água). Sem exposição de nudez

F2 - 1956 - O sobrado, de Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes (35 mm, pb):

Fragmento	F2fA
Breve descrição	Relação sexual entre o dono do sobrado, Licurgo Cambará, e sua amante submissa, Ismália Caré
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Os amantes beijam-se. Ele pega algo semelhante a um arreio de cavalo e envolve o pescoço da moça, levando-a a deitar-se no chão, sobre o feno. Fade-out. A próxima aparição do casal será conversando sobre o feno, após o ato
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Celeiro, sobre o feno
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética
Imagem	Extracampo (Fade-out / elipse). Sem exposição de nudez

Fragmento	F2fB
Breve descrição	Ismália troca Licurgo por outro homem
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Os dois em pé, frente a frente. Ele faz cair ao chão o xale que ela tem sobre os ombros. O ato ocorre fora de campo enquanto o xale permanece em quadro, e outra peça de roupa é jogada sobre ele
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Quarto no interior do sobrado

Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética
Imagem	Extracampo (detalhes do xale e da peça seguinte / elipse). Sem exposição de nudez

F3 - 1971 - Ana Terra, de Durval Garcia (35 mm, cor):

Fragmento	F3fA
Breve descrição	Ana Terra entrega-se a Pedro Missioneiro
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Sentindo muito calor e atraída pelo som da flauta de Pedro, Ana vai até o riacho banhar-se, lançando um olhar em direção a ele ao passar pela cabana. Ele então vai atrás da jovem, que se oferece em silêncio, jogando o corpo para trás. Pedro faz menção de aproximar-se – as cores da cena são alteradas pelo uso de filtro – e leva a mão em direção ao colar usado por Ana. A relação sexual ocorre enquanto são evidenciados detalhes de uma aranha, que ataca um inseto preso em sua teia
Poder / iniciativa	Feminino
Espaço	Riacho na propriedade da família Terra
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical diegética (flauta) / trilha musical extradiegética / gemido de Ana
Imagem	Extracampo (metáfora – aranha / uso de filtro / elipse). Exposição dos seios de Ana

Fragmento	F3fB
Breve descrição	Conversa entre Ana e Pedro após uma relação sexual
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Recorrente
Práticas sexuais / ações / posturas	O casal está deitado no interior da cabana, e um plongée quase zenital sobre a cama revela Pedro deitado de costas e Ana, de lado, com a cabeça pousada sobre o tórax do amante. Durante o diálogo ela se posiciona de frente para a câmera e afasta o cobertor, expondo os seios nus
Poder / iniciativa	Difuso
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase posterior
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética
Imagem	Extracampo (o fragmento inicia após o ato). Exposição dos seios de Ana

Fragmento	F3fC
Breve descrição	Ana Terra é estuprada por um grupo de castelhanos
Personagens	Diversos homens e uma mulher
Relação entre personagens	Forçada
Práticas sexuais / ações / posturas	O corpo de Pedro Missioneiro, assassinado pelos bandidos, está pendurado à árvore. Ana é subjugada pelo grupo, que a traz para fora, a deita no chão e se reúne em torno dela, fazendo comentários agressivos. Eles levantam a saia de Ana e rasgam sua roupa de baixo, enquanto ela protesta, grita e tenta desvencilhar-se, sem sucesso. A moça acaba cuspidando em um dos homens, que bate em seu rosto até

	deixá-la semiconsciente. O momento do estupro será lembrado por Ana enquanto lava-se no riacho, na forma de inserts de seu ponto de vista: closes dos diversos rostos que se sucederam sobre seu corpo
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Campo, nos arredores da casa da família Terra
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética / gritos
Imagem	Extracampo (seleção / elipse). Sem exposição de nudez

F4 - 1971 - *Um certo capitão Rodrigo*, de Anselmo Duarte (35 mm, cor):

Fragmento	F4fA
Breve descrição	Relação sexual forçada entre Rodrigo e a moça do bar
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Forçada / Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	A moça do bar mostra a Rodrigo onde fica o quarto de hóspedes no qual ele passará a noite. Rodrigo a segura com firmeza, deixando tombar ao chão o xale vestido pela moça. Ela tenta evitá-lo, mas ele a pega no colo e a carrega para dentro do quarto. Ela continua protestando, mas ele, bêbado, apenas ri e a deita na cama
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética / gritos e risadas
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição

	de nudez
--	----------

Fragmento	F4fB
Breve descrição	Capitão Rodrigo escuta os sons produzidos durante a relação da moça do bar com o marido
Personagens	Um homem e uma mulher / Um homem que escuta
Relação entre personagens	Conjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Ao ouvir os ruídos do sexo no quarto contíguo, Rodrigo fica incomodado e começa a chutar a divisória que separa os cômodos
Poder / iniciativa	Difuso
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato, através dos sons
Som	Gemidos e ruídos produzidos pelo casal
Imagem	Extracampo. A câmera em plongée desloca-se, atravessando os cômodos, e apenas os sons são ouvidos

Fragmento	F4fC
Breve descrição	A moça do bar se oferece a Rodrigo
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	A moça entra no quarto e faz um sinal para que Rodrigo fique em silêncio. Quando ele vai deixar o aposento, ela bloqueia a porta e se oferece apenas com o olhar, sem nada dizer. Ele a abraça e beija, e em seguida a ergue no ar, envolvendo sua cintura
Poder / iniciativa	Feminino

Espaço	Quarto
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez

Fragmento	F4fD
Breve descrição	Concepção de Bolívar Cambará, filho de Bibiana e Rodrigo
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Conjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Rodrigo aproxima-se da cama do casal. Ao perceber que Bibiana está acordada, pede que ela lhe dê um filho e a beija. A cena seguinte dá conta de informar a gravidez de Bibiana
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez

Fragmento	F4fE
Breve descrição	Rodrigo, durante uma viagem em busca de suprimentos, pede pouso em uma casa e paga a uma senhora para manter relações sexuais com uma jovem
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal / profissional
Práticas sexuais / ações / posturas	Rodrigo pede para pernoitar em uma casa onde estão uma senhora e uma

	jovem. A mais velha pede dinheiro e, ao perceber os olhares de interesse direcionados à jovem pelo viajante, oferece “o direito à moça”. Rodrigo diz que paga “com gosto” e se retira com a jovem, em silêncio
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Quarto
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez

Fragmento	F4fF
Breve descrição	Rodrigo e Bibiana tentam conceber um segundo rebento
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Conjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Bibiana comenta que filhos únicos ficam muito mimados. Rodrigo sugere que eles tratem de resolver este problema e a beija, puxando-a para a cama
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez

Fragmento	F4fG
Breve descrição	Uma imigrante alemã recém chegada à cidade entrega-se a Rodrigo

Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Rodrigo e a alemã encontram-se no cemitério. Ela encosta-se em um túmulo e abre os botões da blusa, fitando-o nos olhos. A câmera enquadra seu rosto, e segue-se uma elipse
Poder / iniciativa	Feminino
Espaço	Cemitério
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez

Fragmento	F4fH
Breve descrição	Rodrigo retorna à casa onde pernoitara durante a viagem, à procura da jovem “chinoca”
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal / profissional
Práticas sexuais / ações / posturas	Rodrigo tenta desabotoar a blusa da moça, que a princípio se esquiva, mas depois permite que ele a beijie. Ainda o evita uma segunda vez, dirigindo-se até a janela. Rodrigo a aborda por trás e tira a blusa da jovem. Ele faz com que ela se vire de frente para ele
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Quarto
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética
Imagem	Extracampo (elipse). Quando ele vira o corpo da moça, um de seus seios é momentaneamente exposto,

	enquanto o outro está coberto pelos longos cabelos da personagem
--	--

F5 - 1973 - *O negrinho do pastoreio*, de Antônio Augusto Fagundes (35 mm, cor):

Fragmento	F5fU
Breve descrição	Sexo entre a índia e o negro
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	O negro salva a vida da moça ao matar o capataz, que tentava atacá-la. A relação sexual é apenas sugerida quando, após ser perguntada sobre o quê faria naquele momento, a índia permanece calada e lança um olhar de desejo para o rapaz
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogo
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez

F6 - 1974 - *Pontal da solidão*, de Alberto Ruschel (35 mm, cor):

Fragmento	F6fU
Breve descrição	Uma menina é violentada por três homens, que tentam fazer com que seu namorado assista ao estupro
Personagens	Três homens e uma mulher
Relação entre personagens	Forçada
Práticas sexuais / ações / posturas	O jovem casal namora em passeio pelas dunas, quando o grupo de agressores se aproxima. A menina é imobilizada por um deles, enquanto os outros dois seguram a cabeça do

	rapaz, na tentativa de obrigá-lo a ver a cena. Ela entra em luta corporal com o bandido, tentando desvencilhar-se, sem sucesso. O rapaz é solto, mas não vai até ela, preferindo correr no sentido contrário para fugir do local. Depois de uma breve deliberação sobre qual dos três agressores teria a preferência, a moça é estuprada pelo primeiro deles, sob o olhar de excitação de um segundo homem
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Dunas, no litoral
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética / gritos, gemidos, choro e risadas
Imagem	Extracampo (seleção / elipse). O momento do ato sexual é apenas audível. O enquadramento privilegia o rosto do segundo homem que observa o estupro e, excitado, desloca-se em direção à moça. Sem exposição de nudez

F7 - 1979 - Tropeiro velho, de Milton Barragan (35 mm, cor):

Fragmento	F7fU
Breve descrição	Primeira relação sexual de uma jovem cujo namorado está prestes a partir da cidade
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Eles conversam sobre a despedida, abraçam-se, beijam-se e saem de quadro. A câmera revela uma flor branca sendo levada pelas águas do rio
Poder / iniciativa	Masculino

Espaço	Margem do rio
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética
Imagem	Extracampo (metáfora - flor levada pelas águas / elipse). Sem exposição de nudez

F8 - 1979 - *A intrusa*, de Carlos Hugo Christensen (35 mm, cor):

Fragmento	F8fA
Breve descrição	Relação entre Juliana e Cristiano
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Juliana está deitada na cama quando Cristiano entra, tira a camisa e aproxima-se dela. Ele puxa o cobertor e agarra o pescoço da moça, beijando-a. Um plano mais aberto mostra o corpo dele sobre o dela, simulando os movimentos da penetração. O final da relação é marcado por um plano detalhe da perna dela sendo ferida pela espora usada por ele
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética / gemidos
Imagem	O sexo é representado em campo. Visibilidade baixa, pouca incidência de luz marcando os contornos dos corpos. Exposição dos seios de Juliana e das nádegas de Cristiano

Fragmento	F8fB
-----------	------

Breve descrição	Relação entre Juliana e Eduardo
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Juliana tem nas mãos um terço, que esconde sob o cobertor quando percebe a aproximação do rapaz. Eduardo entra no cômodo sem camisa, e Juliana aperta as cobertas com as mãos, apreensiva. O rapaz se aproxima, a câmera passeia pelo ambiente e uma panorâmica acompanha, dos pés à cabeça, o corpo de Eduardo deitado sobre o de Juliana, simulando a penetração. Outro plano mostra a relação de cima, com a câmera em plongée. Um plano detalhe mostra as pedras do terço rompido caindo ao chão
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética / gemidos
Imagem	Visibilidade baixa. Pouca incidência de luz marcando os contornos dos corpos. Exposição das nádegas masculinas

Fragmento	F8fC
Breve descrição	Relação entre Juliana e Cristiano
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Recorrente
Práticas sexuais / ações / posturas	Planos da lua cheia abrem e fecham o fragmento. Juliana está deitada e sobre seu corpo está o de Cristiano, que simula a penetração. Ele acaricia os cabelos dela e a beija com volúpia. Uma panorâmica acompanha os corpos deitados, um

	sobre o outro, da cabeça aos pés
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética / gemidos
Imagem	Visibilidade baixa. Pouca incidência de luz marcando os contornos dos corpos. Exposição das nádegas masculinas e dos seios de Juliana

Fragmento	F8fD
Breve descrição	Relação entre Juliana e Eduardo
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Recorrente
Práticas sexuais / ações / posturas	Eduardo entra no quarto sem camisa, aproxima-se da cama e puxa o cobertor, descobrindo o corpo de Juliana. Em seguida, arranca os colares usados por ela, e deita-se sobre a moça, beijando-a e simulando os movimentos da penetração. Em um plano mais aberto, ele puxa o corpo da moça e continua penetrando-a, agora ambos deitados de lado na cama
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética / gemidos
Imagem	Visibilidade baixa. Pouca incidência de luz marcando os contornos dos corpos. Exposição das nádegas masculinas e femininas, além dos seios de Juliana

Fragmento	F8fE
Breve descrição	Relação entre Juliana e os dois irmãos
Personagens	Dois homens e uma mulher
Relação entre personagens	Recorrente
Práticas sexuais / ações / posturas	Juliana está deitada em sua cama quando os dois irmãos surgem, sem camisa. Ela acomoda-se na cama, e os dois começam a desabotoar suas calças. Já nu, Eduardo é o primeiro a deitar-se na cama e beijá-la. Em seguida, Cristiano também aproxima-se de Juliana, que permanece deitada entre os dois. Eles se beijam e se acariciam mutuamente. A relação dos três é acompanhada por inserts que mostram a ventania que sopra sobre a árvore em frente à casa. O final da relação coincide com o cessar da ventania
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Ruídos do vento / Trilha musical extradiegética / Gemidos da relação
Imagem	Visibilidade baixa. Pouca incidência de luz marcando os contornos dos corpos. Exposição das nádegas masculinas, além dos seios de Juliana

F9 - 1981 - *Deu pra ti, anos 70*, de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil (super 8, cor, 108 min):

Fragmento	F9fA
Breve descrição	Um jovem masturba-se em seu quarto
Personagens	Um homem
Relação entre personagens	Um personagem apenas

Práticas sexuais / ações / posturas	Marcelo ouve música e escreve em um caderno enquanto narra, em off, seus pensamentos. Ele então se levanta e dança freneticamente pelo quarto, toca bateria, sobe na mesa, pula na cama e começa a tirar as calças. Simula a masturbação apenas com os quadris fora de quadro, mas os movimentos do seu braço permanecem em primeiro plano. Seus movimentos e a música que escuta estão diretamente ligados, como se ele se relacionasse com a música. Após o orgasmo, ao ouvir as batidas de sua mãe à porta do quarto, ele tenta vestir-se rapidamente, desligando antes a música do toca-discos
Poder / iniciativa	Um personagem apenas
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha sonora diegética / narração em off
Imagem	Alta visibilidade, com boa incidência de luz. Seleção de enquadramento que coloca o braço de Marcelo em primeiro plano. A câmera passeia pelo quarto em uma vertigem caótica, desgovernada, mostrando detalhes dos objetos do quarto através de planos de duração e velocidade diferentes. Exposição das nádegas de Marcelo

Fragmento	F9fB
Breve descrição	Um casal passa a noite de reveillon em visita a um apartamento vazio
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Recorrente
Práticas sexuais / ações / posturas	O casal trava alguns diálogos, e então começa a brincar e dar risadas. O rapaz joga seu tênis para o alto.

	Eles se abraçam e beijam. Ele tira a camisa, pega um cobertor e vai até a moça, cobrindo ambos os corpos. A câmera mostra o tênis no chão, passeia pelas roupas jogadas, até chegar ao casal, que está dormindo, lado a lado
Poder / iniciativa	Difuso
Espaço	Apartamento vazio
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / trilha sonora extradiegética
Imagem	Extracampo (elipse / roupas jogadas no chão). Não há exposição de nudez

F10 - 1982 - Coisa na roda, de Werner Schünemann (super 8, cor, 108 min):

Fragmento	F10fA
Breve descrição	Relação sexual do casal na cama
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	O casal está sentado na cama, frente a frente, ambos completamente nus. Suas pernas estão entrelaçadas e eles se beijam. As mãos passeiam acariciando o corpo um do outro. Ele a beija entre os seios e desce a boca até a região pélvica, lambendo o ventre da moça. Eles acariciam o rosto um do outro e, enquanto se beijam, ela senta-se sobre o corpo dele, deitado de costas na cama, simulando a penetração
Poder / iniciativa	Difuso
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha sonora extradiegética
Imagem	Alta visibilidade. Os planos, curtos,

	mostram a relação sob diversos ângulos, alternando os planos mais abertos com detalhes dos corpos. Exposição de nudez total feminina e das nádegas masculinas
--	---

Fragmento	F10fB
Breve descrição	O casal conversa na cama, após a relação sexual
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Recorrente
Práticas sexuais / ações / posturas	O casal está abraçado na cama, conversando após o ato sexual. Uma panorâmica revela que eles estão nus, embora parcialmente protegidos por um cobertor
Poder / iniciativa	Difuso
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase posterior
Som	Diálogos
Imagem	Extracampo (o fragmento é posterior ao ato sexual). Sem exposição de nudez

Fragmento	F10fC
Breve descrição	Dois homens na cama, após o ato
Personagens	Dois homens
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	O rapaz acaricia suavemente as costas do outro, que aparenta dormir. Ele está pensativo. O outro abre os olhos, mas mantém-se em silêncio também. Há um mal-estar perceptível entre os dois
Poder / iniciativa	Difuso

Espaço	Cama
Tempo	Ênfase posterior
Som	Trilha musical extradiegética seguida de silêncio
Imagem	Extracampo (o fragmento é posterior ao ato). Sem exposição de nudez

F11 - 1983 - *Inverno*, de Carlos Gerbase (super 8, cor, 83 min):

Fragmento	F11fA
Breve descrição	O jovem relembra uma relação sexual com Cláudia
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Eles fazem sexo na cama, ele deitado de costas, Cláudia sobre o corpo dele. Ambos estão completamente nus. Há simulação da penetração, mostrada em planos abertos. Após o orgasmo, conversam lado a lado, deitados na cama
Poder / iniciativa	Difuso
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Gemidos / diálogos
Imagem	Alta visibilidade. A luz é abundante e realista, os planos são abertos. Ambos estão completamente nus, e há exposição dos seios e dos pelos pubianos femininos

Fragmento	F11fB
Breve descrição	O rapaz relembra uma relação com Isabel em Montevideú
Personagens	Um homem e uma mulher

Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Um disco gira sobre o prato tocando "Angie", dos Rolling Stones. O casal dança e se abraça, enquanto a narração em off do personagem fala sobre a saudade daquele momento. Após uma elipse, vê-se Isabel deitada sobre o corpo do jovem, que acaricia seu rosto e seus cabelos. Ambos estão nus. Uma panorâmica acompanha seus corpos dos pés à cabeça, enquanto eles se olham, em silêncio
Poder / iniciativa	Difuso
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical diegética / narração em off
Imagem	Extracampo (elipse). Após o ato, ambos estão nus. Pouca incidência de luz, que marca os contornos sem revelar completamente os corpos. Exposição das nádegas femininas

F12 - 1984 - *Me beija*, de Werner Schünemann (35 mm, cor, 83 min):

Fragmento	F12fA
Breve descrição	Primeira relação entre Vera e Raul, na casa de Vera
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Vera e Raul entrelaçam suas mãos e beijam-se longamente. Vera caminha até a janela e fecha as cortinas. Permanece de frente para Raul, de pé, e desabotoa sua camisa. Uma panorâmica vertical acompanha o corpo de Vera livrando-se do vestido. Os planos seguintes apresentam detalhes dos corpos, enfatizando olhos, mamilos, nucas, bocas. O

	momento da penetração ocorre em elipse
Poder / iniciativa	Difuso
Espaço	Sala da casa de Vera
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética / ruído da cortina se fechando
Imagem	O momento da penetração é representado extracampo (elipse), porém o início da relação, com o casal acariciando-se seminú, é mostrado com alta visibilidade (seleção sob boa incidência de luz). Exposição dos seios de Vera

Fragmento	F12fB
Breve descrição	Vera e Raul praticam sexo ao ar livre
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Recorrente
Práticas sexuais / ações / posturas	Uma panorâmica da paisagem vista do alto do morro leva aos corpos nus de Vera e Raul, que se acariciam de pé, frente a frente. Há uma elipse, e o casal ressurgue deitado, entre cobertores esticados no chão, conversando.
Poder / iniciativa	Difuso
Espaço	Alto de um morro, ao ar livre
Tempo	Ênfase posterior
Som	Trilha musical extradiegética / diálogos
Imagem	O momento da penetração é representado extracampo (elipse), porém o início da relação, com o casal acariciando-se nu, é mostrado com alta visibilidade, sob boa incidência de luz. Exposição dos

	seios de Vera
--	---------------

Fragmento	F12fC
Breve descrição	Raul e Marília fazem sexo em uma sala de aula vazia
Personagens	Um homem e uma garota bem mais jovem
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Raul leva Marília para dentro de uma sala de aula vazia, à noite. Eles bebem e beijam-se. A relação sexual ocorre no chão da sala, com ambos completamente nus, mas com os corpos parcialmente ocultos pela fraca luminosidade das janelas.
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Sala de aula vazia
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / ruídos da relação
Imagem	Visibilidade baixa. A penumbra da sala não permite a visão completa dos corpos dos dois. Exposição das nádegas masculinas.

Fragmento	F12fD
Breve descrição	Vera e Raul fazem sexo no apartamento dele
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Recorrente
Práticas sexuais / ações / posturas	Vera e Raul beijam-se, após uma discussão. Ela tira a camisa dele e tenta livrar-se do próprio vestido, enquanto continuam a se beijar e abraçar, seminus.
Poder / iniciativa	Feminino

Espaço	Apartamento vazio de Raul
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética / gemidos
Imagem	O momento da penetração é representado extracampo (elipse), porém o início da relação, com o casal acariciando-se seminu, é mostrado com alta visibilidade, sob boa incidência de luz. Exposição dos seios de Vera

F13 - 1985 - Noite, de Gilberto Loureiro (35 mm, cor, 81 min):

Fragmento	F13fA
Breve descrição	Um casal tem sua relação sexual interrompida pela chegada da polícia
Personagens	Um homem e uma mulher / um homem que interrompe
Relação entre personagens	Não especificada
Práticas sexuais / ações / posturas	Um travelling acompanha os pés que aproximam-se através do corredor, enquanto os sons de uma relação sexual que ocorre do lado de dentro do quarto são ouvidos. Ao adentrar no quarto do casal, o policial os interrompe. O casal permanece nu durante toda a conversa
Poder / iniciativa	Difuso
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato, através dos sons
Som	Ruídos dos passos / gemidos da relação sexual / gritos do policial / diálogos
Imagem	Extracampo (apenas os sons da relação são ouvidos). Após a entrada do policial, o casal permanece nu, com exposição dos seios femininos e da nudez total masculina

Fragmento	F13fB
Breve descrição	O Estranho assiste, por um buraco existente na porta, a relação entre o comendador e a prostituta
Personagens	Um homem e uma mulher / três homens do lado de fora da porta
Relação entre personagens	Profissional
Práticas sexuais / ações / posturas	O Mestre oferece ao Estranho a possibilidade de assistir à relação sexual em troca de dinheiro. Ele aceita, e assiste o que ocorre dentro do quarto através de um buraco na porta. A câmera alterna entre o referente (o observador junto à porta) e o seu ponto de vista (o uso da máscara delimita o espaço visual ao buraco da porta). O casal, completamente nu, simula a penetração com a prostituta sentada sobre o corpo do homem, que está deitado de costas na cama. Ao final da relação, ela abandona seu corpo sobre o dele, exausta
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética / gemidos
Imagem	Alta visibilidade. A relação ocorre sob boa incidência de luz e é mostrada através de planos abertos e de longa duração. Exposição dos seios e nádegas femininos

Fragmento	F13fC
Breve descrição	Nanico e uma prostituta têm uma relação sentados no bar
Personagens	Um homem e uma mulher

Relação entre personagens	Profissional
Práticas sexuais / ações / posturas	Enquanto Passarinho e o Estranho bebem e riem, Nanico, sentado ao lado do estranho, faz sexo com uma prostituta sentada em seu colo. Há simulação de penetração, com ambos vestidos
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Sofá da boate
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical diegética / diálogo / risadas / gemidos
Imagem	Visibilidade baixa. A seleção dos enquadramentos não permite a visualização abaixo da linha da cintura, embora haja simulação de penetração. Sem exposição de nudez

Fragmento	F13fD
Breve descrição	Casal participa de um show erótico no palco da boate
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Profissional
Práticas sexuais / ações / posturas	Um casal protagoniza um número de sexo explícito para os frequentadores da boate. A relação diegética, portanto, pode ser considerada real. A mulher, ajoelhada aos pés do rapaz, pratica sexo oral nele, enquanto os frequentadores da boate assistem
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Palco da boate
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical diegética
Imagem	Alta visibilidade. A câmera, fixa, enquadra os personagens em plano

	aberto. Os matizes da cena são avermelhados, diferenciando o show que ocorre no palco da luz do restante do bar. Exposição da nudez total de ambos, de perfil, sem exposição dos genitais
--	---

Fragmento	F13fE
Breve descrição	Nanico e a prostituta fazem sexo atrás das cortinas, enquanto Passarinho e o Estranho passam em direção ao quarto
Personagens	Um homem e uma mulher / um homem e uma mulher que passam
Relação entre personagens	Profissional
Práticas sexuais / ações / posturas	Nanico e a prostituta simulam a penetração em uma posição quase acrobática: ele de pé e ela com as pernas apoiadas sobre os ombros dele, apenas com a cabeça apoiada sobre a cama. Passarinho passa em frente à cortina seminua, puxando o Estranho pela gravata
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Quarto
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética / gemidos
Imagem	Visibilidade baixa. Apenas as silhuetas de Nanico e da prostituta são vistas através da cortina. Exposição do seio de Passarinho, ao passar em frente à cortina

Fragmento	F13fF
Breve descrição	Relação entre o Estranho e Passarinho
Personagens	Um homem e uma mulher

Relação entre personagens	Profissional
Práticas sexuais / ações / posturas	A prostituta e o Estranho entram no quarto e livram-se de suas roupas, entre beijos na boca e pescoço. A prostituta deita-se de costas na cama e o chama, abrindo os braços. Enquanto eles simulam a penetração, o gesto de Passarinho provoca nele a lembrança da esposa (ela a chama para o sofá com o mesmo gesto e, logo em seguida, eles brigam). Ao final da relação, o Estranho acende um cigarro e eles conversam, nus sobre a cama, enquanto escutam os sons da relação entre Nanico e a prostituta
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética / diálogos / gemidos
Imagem	Alta visibilidade. Exposição da totalidade dos corpos nus, incluindo os genitais de ambos

F14 - 1985 - *Aqueles dois*, de Sergio Amon (35 mm, cor, 71 min):

Fragmento	F14fA
Breve descrição	Saul masturba-se escutando os gemidos da vizinha do apartamento ao lado
Personagens	Um homem só / uma mulher e alguém indefinido
Relação entre personagens	O sexo de Saul é solitário / a relação da vizinha é indefinida
Práticas sexuais / ações / posturas	Saul entra em seu apartamento ao mesmo tempo em que sua vizinha entra no apartamento ao lado. Ele trocam olhares por instantes. Sentado na cama, sem camisa, Saul começa a escutar – através da

	parede do quarto – os gemidos da vizinha que pratica sexo (não é possível saber com quem). Saul deita-se de bruços, depois vira-se na cama, de olhos fechados. O plano seguinte é um detalhe da mão dele, que aperta com força os lençóis. Logo após, é inserido um plano geral de um pequeno barco a deslocar-se lentamente sobre as águas, com o som dos gemidos ainda sobreposto a este plano
Poder / iniciativa	Não há expressão de relações de poder
Espaço	Cama do quarto de Saul / Apartamento da vizinha
Tempo	Ênfase no ato, através dos sons
Som	Trilha musical extradiegética / gemidos da vizinha / ruído do motor do barco. Inicialmente em volume mais baixo, os gemidos tornam-se mais audíveis e ritmados a partir do plano detalhe da mão, e permanecem sobrepostos ao plano do barco, sempre em intensidade crescente, até que cessam por completo, sugerindo o clímax
Imagem	Extracampo (seleção de plano detalhe da mão / uso do som). Sem exposição de nudez

Fragmento	F14fB
Breve descrição	Raul tem uma relação sexual com Clara Cristina, uma colega da repartição
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Clara, deitada de costas na cama, desliza a mão esquerda sobre o próprio rosto, o seio e o ventre. Raul lhe beija o mamilo e ambos e deita-se sobre ela. Um plano detalhe

	revela os quadris encaixados, movendo-se ritmadamente de forma a simular a penetração. Ele beija a orelha e o pescoço de Clara, e um plano detalhe do chuveiro ligado sugere a ejaculação masculina
Poder / iniciativa	Difuso
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética / gemidos de Clara / som do chuveiro ligado
Imagem	Visibilidade alta. Metáfora – água. A luz confere um tom âmbar aos corpos, que aparecem fragmentados, através de planos detalhes de mãos, seios, rostos, pescoço. Exposição dos corpos nus, à exceção dos genitais

F15 - 1986 - *Sonho sem fim*, de Lauro Escorel (35 mm, cor, 96 min):

Fragmento	F15fA
Breve descrição	Relação sexual entre um homem e uma mulher, após um passeio de carro pelo campo
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	O casal conversa dentro do carro. Ela mostra a liga que veste sob a saia e eles trocam olhares maliciosos. Após uma elipse, ele ajuda a vesti-la, já sentados sobre a grama
Poder / iniciativa	Difuso
Espaço	Campo
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética

Imagem	Extracampo (elipse)
--------	---------------------

Fragmento	F15fB
Breve descrição	Relação sexual entre um casal durante uma viagem de navio
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Ela o convida para almoçar. Um plano do mar é inserido e a cena seguinte apresenta o casal na cama, conversando após o ato
Poder / iniciativa	Feminino
Espaço	Cama, na cabine do navio
Tempo	Ênfase posterior
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética
Imagem	Extracampo (metáfora – água / elipse)

F16 - 1988 - O mentiroso, de Werner Schünemann (35 mm, cor, 101 min):

Fragmento	F16fA
Breve descrição	Relação entre Jonas e a vizinha
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Jonas é convidado por uma vizinha para entrar no apartamento dela. Eles entram, mas a câmera permanece no corredor. Ele volta, vestindo apenas a cueca, para buscar suas coisas que ficaram em frente à porta. A vizinha, de calcinha, aparece na porta e puxa o rapaz para dentro novamente
Poder/iniciativa	Feminino

Espaço	Apartamento da vizinha
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos
Imagem	Extracampo (seleção de enquadramento que privilegia o corredor). Exposição dos seios da vizinha

Fragmento	F16fB
Breve descrição	Casal no carro
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Jonas rouba a placa dianteira de um carro. Do banco traseiro, surge um casal que estava fazendo sexo dentro do veículo. O casal sai do carro, ambos nus, e vão embora correndo. O dono do veículo abre a janela de sua casa e confere se o carro ainda está estacionado lá fora
Poder/iniciativa	Difuso
Espaço	Carro
Tempo	Ênfase posterior
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética
Imagem	Extracampo. Sem exposição de nudez

Fragmento	F16fC
Breve descrição	Sonho de Jonas com as francesas
Personagens	Um homem e seis mulheres
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Jonas sonha com seis francesas nuas, que arrancam suas roupas e o acariciam. A iniciativa é toda delas,

	ele mesmo tenta esquivar-se, mas elas o acariciam e também se tocam, vestindo apenas meias de seda e chapéus. Jonas não chega a consumir o ato. Tipicamente em um cenário de sonho, ele entra na privada e puxa a descarga, sendo levado pela água
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Quarto
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical diegética
Imagem	Alta visibilidade, uso de planos abertos. Exposição de nudez total das mulheres e das nádegas de Jonas.

Fragmento	F16fD
Breve descrição	Fantasia erótica de Ana com os russos
Personagens	Seis homens e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Após ouvir o relato do sonho de Jonas, Ana se imagina sob a neve, sendo cortejada e acariciada por seis homens russos, que estão nus. A fantasia de Ana não chega a incluir a penetração
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Quarto
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical diegética
Imagem	Alta visibilidade. Exposição da nudez total masculina, à exceção dos genitais, mas incluindo os pelos pubianos (fronteira definida pelo limite do quadro)

Fragmento	F16fE
Breve descrição	Jonas escuta gemidos atrás de um arbusto
Personagens	Um menino e uma menina, aparentando cerca de 10 anos de idade
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Jonas está na praia quando ouve uma conversa de conteúdo erótico, além de gemidos. Ele procura pela origem dos sons, chegando a um arbusto, de trás do qual saem duas crianças seminuas. Suas vozes são de adultos. Jonas, desconcertado, vai embora enquanto as crianças voltam para trás do arbusto
Poder/iniciativa	Difuso
Espaço	Praia, atrás de um arbusto
Tempo	Ênfase no ato, através dos sons
Som	Diálogos / gemidos
Imagem	Extracampo. Sem exposição de nudez, embora aparentemente as crianças estejam nuas (protegidas pelo arbusto)

Fragmento	F16fF
Breve descrição	Jonas e Ana no acampamento
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Jonas e Ana estão deitados sob as árvores, à luz da fogueira. Eles se acariciam, deitados sobre um cobertor. O momento do ato ocorre em elipse, com a inserção de um plano da paisagem. O casal reaparece já na manhã seguinte,

	acordando
Poder/iniciativa	Difuso
Espaço	Mato, sob as árvores
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética / diálogos
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez

Fragmento	F16fG
Breve descrição	Kátia rouba a carteira de um desconhecido durante o sexo
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Kátia está dentro de um carro estacionado na rua, transando com um homem. Seus amigos estão em outro carro, perto dali. Durante a relação, em que simulam a penetração no banco dianteiro do veículo, ela aproveita a distração do rapaz e rouba a carteira que está no bolso da calça dele, no banco ao lado, jogando-a pela janela. Jonas vai até o carro, pega a carteira no chão e se aproxima do casal, tirando satisfações. Kátia sai do veículo nua, segurando a camisa do rapaz, que vai embora assustado. Ela volta com Jonas até o carro onde estão os outros e veste a camisa do desconhecido
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Carro
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética / diálogos / gemidos

Imagem	Visibilidade média. O momento do ato expõe apenas os seios de Kátia. No momento da fuga, há exposição de nudez total da personagem
--------	--

Fragmento	F16fH
Breve descrição	Relação entre Jonas e uma mulher
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	A mulher está de calcinha e sutiã sentada sobre Jonas, que está deitado na cama e tenta esquivar-se das investidas dela. Ela beija seu corpo, enquanto ele fala sobre um livro, tentando mudar de assunto. Decidida, ela solta os cabelos, tira o sutiã e deita-se sobre ele, beijando-o. O momento do ato é substituído por um plano geral da paisagem, que mostra o amanhecer sobre as águas
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética / diálogos
Imagem	Extracampo (metáfora – água). Exposição dos seios da mulher

F17 - 1990 - *Heimweh/Nostalgia*, de Sérgio Silva e Tuio Becker (16 mm, cor-pb, 91 min):

Fragmento	F17fA
Breve descrição	Relação entre Heirinch e Ana Gisela
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Conjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Heirinch e Ana Gisela estão deitados na cama do casal. Ele brinca com as

	sombras da própria mão na parede, ela lê um livro. Em seguida, ela volta-se para ele, acariciando sua mão e beijando-o. Eles se abraçam na cama, e a relação ocorre extracampo. Enquanto a câmera desloca-se em direção à parede do quarto, a narração em off dá conta de informar que aquele foi o momento em que eles conceberam a filha, Olga
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética / narração em off
Imagem	Extracampo (movimento da câmera em direção à parede). Sem exposição de nudez

Fragmento	F17fB
Breve descrição	Heirinch relembra uma relação com uma prostituta
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Profissional
Práticas sexuais / ações / posturas	Heirinch, deitado em sua cama, lembra de uma noite em um bordel, logo que chegou ao Brasil. No quarto do estabelecimento, Heirinch tira a roupa e deita-se na cama, aguardando a prostituta, que se lava, em frente à penteadeira, com a ajuda de uma bacia de prata. Quando termina de preparar-se, a prostituta também fica nua e deita-se ao lado dele, na cama. No momento do ato, a câmera dirige-se até a bacia de prata. O plano seguinte mostra os dois deitados na cama, já após o fim da relação. Um grande grupo de personagens entra no quarto, dançando, enquanto caem flocos

	semelhantes a neve sobre todos eles
Poder/iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior e posterior
Som	Trilha musical extradiegética / sons de sino / gritos e palmas
Imagem	Extracampo (zoom in na bacia de prata). Exposição de nudez total de ambos, incluindo os genitais, sob baixa incidência de luz

F18 – 1995 - O qu4trilho, de Fábio Barreto (35 mm, cor, 114 min):

Fragmento	F18fA
Breve descrição	Noite de núpcias de Ângelo e Tereza
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Conjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Ela está deitada com as costas sobre a cama e ele, em pé. Ela levanta o vestido até as coxas e ele deita sobre o corpo dela, simulando a penetração. Eles não falam um com o outro, e ela fica visivelmente frustrada
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Gemidos
Imagem	A iluminação é suficiente, mas o enquadramento privilegia o rosto de Tereza no momento do ato. Sem exposição de nudez

Fragmento	F18fB
-----------	-------

Breve descrição	Tereza escuta os sons da relação sexual de Massimo e Pierina
Personagens	Um homem e uma mulher / uma mulher que escuta
Relação entre personagens	Conjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Tereza escuta atenta as sonoridades do sexo entre Massimo e Pierina no quarto ao lado, inicialmente sentada em sua cama e, a seguir, repousando a cabeça sobre o travesseiro
Poder / iniciativa	Difuso
Espaço	Quarto
Tempo	Ênfase no ato, através dos sons
Som	Trilha musical extradiegética / gemidos e ruídos da relação
Imagem	Extracampo (seleção, uso dos sons). Sem exposição de nudez

Fragmento	F18fC
Breve descrição	Tereza envolve-se com Massimo, marido de Pierina
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Massimo e Tereza passeiam juntos. Um plano mostra apenas as silhuetas do casal, que se beija em frente à cortina de água formada pela cachoeira. Após o beijo, Tereza sai de quadro, puxando Massimo pela mão. No plano seguinte, ela aparece sentada na varanda, pensativa
Poder / iniciativa	Feminino
Espaço	Margens da cachoeira
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética

Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez
--------	---

Fragmento	F18fD
Breve descrição	Massimo e Tereza fazem sexo no celeiro ao lado da casa
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Massimo surpreende Tereza durante a noite, dizendo estar sem sono. Os dois se dirigem a uma espécie de celeiro. Enquanto se beijam, ela começa a retirar o suspensório vestido por ele sobre a camisa. Ele a deita em cima um tecido estendido sobre o feno, deita sobre ela e beija seu pescoço. O casal, ainda vestido, troca olhares e sorrisos, beija-se novamente e o próximo plano é um detalhe da camisa dele, já jogada sobre o feno. O movimento da câmara revela o casal deitado, lado a lado, após o ato. Ela acaricia os cabelos do amante, e seu dedo anular ostenta a aliança de casamento
Poder / iniciativa	Masculino
Espaço	Celeiro, sobre o feno
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogo / trilha musical extradiegética
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez

Fragmento	F18fE
Breve descrição	Pierina entrega-se a Ângelo
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal

Práticas sexuais / ações / posturas	Pierina diz a Ângelo que, se ele precisa de mulher, ela não o deixará para outra. Ela levanta para pegar uma caneca, e ele segura a mão dela. Ela beija a mão dele, que retira seu xale. O casal se beija, ele a deita sobre a mesa de jantar e começa a levantar a saia dela. Ângelo deita seu corpo sobre o de Pierina e a beija. O ato é ocultado pela seleção do enquadramento, que privilegia os beijos do casal. A seguir, há um plano de uma panela sobre o fogo, e o casal reaparece após o ato, já levantando da mesa. Ângelo chora e Pierina o consola. Um plano geral da igreja é inserido logo após o ato, antecipando a punição de Ângelo que virá a seguir
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Sala de jantar, sobre a mesa
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética / sons do crepitar do fogo sob a panela / gemidos
Imagem	Visibilidade baixa (seleção / metáforas – panela no fogo, igreja). Sem exposição de nudez

F19 - 1997 - *Anahy de las Misiones*, de Sérgio Silva (35 mm, cor, 115 min):

Fragmento	F19fA
Breve descrição	Leon masturba-se ao ar livre, no campo
Personagens	Um homem
Relação entre personagens	Um personagem apenas
Práticas sexuais / ações / posturas	Obedecendo ao conselho de sua mãe, Leon corre pelo campo até cair de joelhos. Ele se masturba, de costas para a câmera, o sol servindo como contraluz e deixando visível apenas sua silhueta. O plano funde-

	se a outro, que mostra a paisagem do pampa em plano geral
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Campo, ao ar livre
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética / gemidos de Leon
Imagem	Baixa visibilidade. Apenas a silhueta de Leon pode ser percebida. Sem exposição de nudez

Fragmento	F19fB
Breve descrição	Primeira relação sexual de Leon, com Picumã, ouvida por Luna e Anahy
Personagens	Um homem e uma mulher / duas mulheres que escutam
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Um plano mostra rapidamente o sexo entre Leon e Picumã com baixa intensidade de luz. Ele, por cima dela, simula a penetração. Os gemidos são ouvidos por Anahy e Luna, que estão deitadas no ambiente contíguo. A câmera privilegia as personagens que escutam. Luna quer conversar, mas a mãe manda que se ela se cale e durma porque Leon “está se fazendo macho”.
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Campo, no acampamento de Anahy
Tempo	Ênfase no ato, através dos sons
Som	Trilha musical extradiegética / diálogos / gemidos
Imagem	Visibilidade baixa. A cena é escura e a ênfase recai sobre os sons do ato sexual. Sem exposição de nudez

Fragmento	F19fC
Breve descrição	Relação entre Solano e Picumã
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Anahy manda Picumã “servir” também a seu outro filho. Picumã obedece, e aproxima-se do rapaz dizendo que foi mandada por ela. Ele pede que ela deite, e o plano seguinte é um detalhe da fogueira, ardendo
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Campo, no acampamento de Anahy
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / ruído do crepitar da fogueira
Imagem	Extracampo (metáfora – fogueira / eclipse). Sem exposição de nudez

Fragmento	F19fD
Breve descrição	Luna observa a relação entre Picumã e Solano
Personagens	Um homem e uma mulher / uma mulher que vê
Relação entre personagens	Recorrente
Práticas sexuais / ações / posturas	Solano sai do banho que tomava no rio, nu e sentindo muito frio. Picumã ajuda a secá-lo. Eles travam um breve diálogo, no qual Picumã, ao mostrar-se surpresa com o corpo exposto do rapaz, escuta dele que ele também nunca a vira sem os panos sobre o corpo. Ela então se despe, em silêncio. Ele leva o rosto em direção ao peito dela, que sorri. Eles saem de quadro, e apenas os sons da relação ficam audíveis até a

	aproximação de Luna. O plano seguinte mostra o casal sobre uma pedra, ambos nus, simulando o ato sexual. O corpo dele está sobre o dela, que permanece deitada de costas sobre a pedra. Luna observa e parece gostar do que vê
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Margem do rio, sobre uma pedra
Tempo	Ênfase no ato
Som	Diálogos / gemidos
Imagem	Visibilidade alta. A relação ocorre ao ar livre, sob luz natural. Exposição dos seios de Picumã e da nudez completa de Solano, inclusive a genitália

Fragmento	F19fE
Breve descrição	Luna entrega-se ao doutor no interior da gruta
Personagens	Uma mulher e um homem
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Luna encontra o doutor, que está sentado na pedra. Depois de cumprimentá-lo, ela faz menção com a cabeça para que ele a siga, e caminha em direção à entrada da gruta. Ela o cumprimenta e caminha em direção a gruta. Percebendo que ele a segue, ela começa a entrar na gruta de frente para ele, fitando-o com o olhar e desfazendo, lentamente, as bandagens que cobrem seu corpo. Há uma elipse e um plano geral da grande parede de pedra. O próximo plano, já em seu interior, mostra Luna beijando a mão do doutor, que está deitado ao seu lado. O casal conversa após o sexo
Poder/iniciativa	Feminino

Espaço	Gruta
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética / diálogos
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez

F20 - 1997 - *Lua de outubro*, de Henrique de Freitas Lima (35 mm, cor, 100 min):

Fragmento	F20fA
Breve descrição	Duas freiras ajudam uma moça (Leonor), que aparentemente foi vítima de abuso sexual
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	A moça está sentada em um canto do celeiro, trajando um vestido branco. Entre suas pernas, vê-se sangue. Um homem está morto, caído ao seu lado. As freiras levam a menina para fora do recinto, em silêncio, e o corpo do homem é retirado do local (Leonor é apenas aparentemente violentada, pois o desenvolvimento da trama permitirá descobrir, no fragmento F20fD, que ela não sofrera um estupro, mas seduzira – e matara – o homem que jaz a seu lado)
Poder / iniciativa	Feminino
Espaço	Celeiro, sobre o feno
Tempo	Ênfase posterior
Som	Trilha musical extradiegética / diálogos
Imagem	Extracampo (o fragmento é posterior ao ato sexual, que já ocorrera no passado). Sem exposição de nudez

Fragmento	F20fB
Breve descrição	Leonor masturba-se sob os lençóis durante a noite, e é castigada pelas freiras do colégio
Personagens	Uma mulher / freiras que a interrompem
Relação entre personagens	Uma mulher apenas
Práticas sexuais / ações / posturas	Leonor está deitada em sua cama, no colégio interno. Os movimentos de seu corpo e de suas mãos sob os lençóis demonstram que ela se masturba. A jovem é interrompida pela súbita chegada das freiras do colégio, que a retiram do quarto com rispidez. Leonor é castigada e obrigada a ajoelhar-se sobre grãos de milho
Poder / iniciativa	Feminino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase posterior
Som	Trilha musical extradiegética
Imagem	Visibilidade baixa. Apenas a cama é iluminada, em contraste com a escuridão no restante do quadro. A personagem está coberta pelos lençóis. Não há exposição de nudez

Fragmento	F20fC
Breve descrição	Leonor mantém uma relação sexual com Pedro
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Leonor bate à porta do quarto de Pedro. Ele diz que está tarde mas ela, sem pronunciar qualquer palavra, entra no quarto e livra-se do vestido. Completamente nua, permanece parada, em pé, ao lado da cama dele. Ele então tira a camisa e ela

	<p>deita, de costas, na cama. Ele também fica nu e deita sobre o corpo dela, beijando-lhe o pescoço. Há um corte para outra cena, com a velha bruxa que aconselhara Pedro a tomar cuidado nas noites de lua cheia. Em seguida, o casal ressurgem em intensa atividade sexual: agora os movimentos são mais rápidos, a velha cama de ferro balança, Leonor geme alto. Há simulação de penetração, com uma panorâmica que percorre o corpo dos personagens. Após o clímax, Pedro deixa seu corpo cair sobre a cama, e eles permanecem deitados lado a lado.</p>
Poder / iniciativa	Feminino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética / gemidos
Imagem	Alta visibilidade. A seleção dos enquadramentos privilegia os detalhes, mas também há planos gerais. A luz da lua cheia invade o quarto, oferecendo um tom azulado aos corpos. Exposição dos corpos nus, à exceção dos genitais

Fragmento	F20fD
Breve descrição	Revelação do passado de Leonor, relacionado com o fragmento F20fA: Ela seduz e mata o homem cujo corpo aparecera a seu lado na primeira cena do filme, assim como o faz com Pedro no presente diegético
Personagens	Um homem e uma mulher, em ambos os casos
Relação entre personagens	Casual, em ambos os casos
Práticas sexuais / ações / posturas	O espectador descobre que, no passado, a jovem havia mantido uma

	relação sexual consentida com o rapaz da primeira cena (F20fA), conduzindo-o para o canto do celeiro no qual, depois, foi encontrada pela freira. Em uma montagem paralela, presente e passado são amalgamados: com uma arma de fogo, ela matara o rapaz, da mesma forma que o faz com Pedro, no presente
Poder / iniciativa	Feminino
Espaço	Celeiro, sobre o feno
Tempo	Deslocamento temporal. Passado e presente estão ligados pela montagem. Ênfase no ato sexual e, posteriormente, nos assassinatos
Som	Diálogos / gemidos / trilha musical extradiegética
Imagem	Visibilidade média. Apesar de a iluminação do celeiro permitir a visualização da relação sexual, a ação é ora revelada, ora ocultada pelo travelling que percorre o ambiente por entre as frestas de um portão de madeira. Os personagens estão vestidos, mas as nádegas masculinas são expostas

F21 - 2000 - *Tolerância*, de Carlos Gerbase (35 mm, cor, 110 min):

Fragmento	F21fA
Breve descrição	Relação entre Júlio e Márcia às margens da cachoeira
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Conjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	O casal percorre uma pequena trilha que leva à cachoeira. Júlio entra primeiro na água. De biquíni, Márcia se joga nos braços do marido, entrando na água também. Eles brincam, riem, abraçam-se e beijam-se. Já deitados no chão, às margens

	da cachoeira, Júlio tira a parte de cima do biquíni de Márcia e beija seu seio, enquanto uma grua em plongée aproxima-se do casal. Júlio simula a penetração por trás, enquanto a grua aproxima-se novamente, agora atravessando por sobre a água. Após o clímax, a grua volta-se em direção à água novamente
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Margem da cachoeira
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética
Imagem	Alta visibilidade. A luz natural, os planos abertos e o uso da grua colocam os corpos em evidência, expondo a nudez completa de ambos, à exceção dos genitais

Fragmento	F21fB
Breve descrição	Márcia pratica sexo oral em Júlio, no quarto
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Conjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Márcia está vestindo uma lingerie sensual enquanto conversa com Júlio sobre Anamaria. Júlio está monossilábico, irritado por causa da relação de Márcia com Teodoro. Na tentativa de evitar uma discussão, ela tira os óculos dele e o beija. Márcia beija o tórax de Julio e desce até a região pubiana, levantando a camisa dele. Durante o sexo oral, o enquadramento privilegia o rosto de Júlio. A câmera desloca-se para o quarto ao lado, onde Anamaria escuta os gemidos de Júlio enquanto fuma um cigarro.
Poder/iniciativa	Feminino

Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / gemidos / trilha musical extradiegética
Imagem	Visibilidade baixa. Durante o ato, a câmera mostra o rosto de Júlio, Márcia está fora de campo. Sem exposição de nudez

Fragmento	F21fC
Breve descrição	Relação entre Ciro e Guida no apartamento de Anamaria
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Anamaria abre a porta do apartamento. Guida apresenta Ciro, e pede o quarto emprestado. Com o consentimento de Anamaria, o casal entra no quarto, Ciro já tirando a camisa, e fecha a porta. Júlio, que estava escondido na área de serviço, caminha até a porta externa, olha para a porta do quarto em que a filha está com Ciro e sai do apartamento com Anamaria
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Quarto de Anamaria
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética
Imagem	Extracampo. Sem exposição de nudez

Fragmento	F21fD
Breve descrição	Júlio utiliza a chave recebida de Anamaria para entrar no apartamento dela

Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Júlio entra no apartamento de Anamaria, com a chave oferecida por ela. Ela está dormindo, e acorda quando ele faz um carinho em seu rosto. Após um breve diálogo, ela percebe que a mão dele está ferida e beija o corte. Ela tira a blusa e leva a mão dele contra o próprio rosto, fazendo com que ele lhe dê tapas e sugerindo que bata nela para vingar-se da esposa. Júlio beija Anamaria e deita-se sobre ela, que tira a roupa dele. A relação entre eles, que fazem sexo em diferentes posições, é intensa, agressiva, uma mistura de culpa e desejo
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética / diálogos / gemidos
Imagem	Alta visibilidade. O ato é mostrado através de detalhes dos corpos e planos aberto. Exposição de nudez total de ambos, à exceção dos genitais

Fragmento	F21fE
Breve descrição	Sexo entre Márcia e Teodoro
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Márcia entra no apartamento de Teodoro, tira a blusa e diz que foi até lá para transar com ele. Mostra uma camisinha, e há uma elipse para o momento posterior ao ato, em que os dois conversam lado a lado, na cama

Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase posterior
Som	Trilha extradiegética / diálogos
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez

F22 - 2002 - *Houve uma vez dois verões*, de Jorge Furtado (35 mm, cor, 75 min):

Fragmento	F22fA
Breve descrição	Chico é iniciado sexualmente por Roza, uma garota conhecida pouco antes em um fliperama no litoral
Personagens	Um jovem e uma garota um pouco mais velha que ele
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Após um diálogo direto, em que Roza pergunta a Chico se ele está interessado em perder a virgindade, os jovens beijam-se e saem de quadro. A cena é noturna e a lua cheia preenche o quadro. Um grande plano geral da praia, já na manhã seguinte, mostra o mar, a guarita de salva-vidas onde eles passaram a noite e uma bicicleta que passa. O plano seguinte mostra Chico acordando, ainda deitado na guarita, quando percebe a falta de Roza
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Guarita de salva-vidas à beira mar
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez

Fragmento	F22fB
Breve descrição	Chico reencontra Roza e a “contrata” com o próprio cheque dela
Personagens	Um jovem e uma garota um pouco mais velha que ele
Relação entre personagens	Profissional
Práticas sexuais / ações / posturas	Roza preenche um cheque de mil reais para devolver a Chico o dinheiro do golpe. Ele não entende como ela é capaz de aplicar esse golpe ao invés de simplesmente cobrar pelo sexo. Roza explica que ninguém jamais pagaria mil reais para transar com ela. Chico então rasga o cheque e encara Roza. Ela se certifica de que o irmão está dormindo, fecha a porta do quarto e tira a blusa, de costas para a câmera. A câmera enquadra o chão, no qual são jogados os tênis, as roupas e os pedaços do cheque rasgado
Poder/iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética
Imagem	Extracampo (objetos jogados ao chão). Sem exposição de nudez

F23 - 2002 - A paixão de Jacobina, de Fábio Barreto (35 mm, cor):

Fragmento	F23fA
Breve descrição	Relação entre Franz e Jacobina na cachoeira
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Jacobina está tomando banho na cachoeira quando Franz se aproxima. Ele entra na água e elogia o corpo

	dela. Ela responde que é casada, mostrando a aliança. Ele levanta a própria mão também, mostrando a sua aliança. Ela tenta se afastar, mas ele a segura e a beija. Ela protesta, tenta resistir, mas acaba cedendo. A relação acontece dentro da água, ora suave, ora violenta, sinalizando uma mescla de desejo e culpa
Poder/iniciativa	Masculino
Espaço	Cachoeira
Tempo	Ênfase no ato
Som	Diálogos / trilha musical extradiegética / gemidos
Imagem	Visibilidade baixa. A luz natural é abundante, mas a relação ocorre sob a água, com Jacobina vestida. Sem exposição de nudez

Fragmento	F23fB
Breve descrição	Relação entre Elizabeth e o delegado João Lehn
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Elizabeth e João encontram-se ao pé de uma grande árvore, cujo tronco possui uma reentrância semelhante a uma caverna. Após uma discussão, eles se abraçam e beijam, ele a pega no colo e a leva para dentro da árvore
Poder/iniciativa	Masculino
Espaço	Árvore no campo
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos / ambiência do campo
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez

F24 - 2002 - *A festa de Margarete*, de Renato Falcão (35 mm, pb, 80min):

Fragmento	F24fU
Breve descrição	Relação entre Pedro e Margarete
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Conjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Pedro e Margarete colocam as crianças para dormir e beijam-se. A ocorrência do sexo é sutilmente indicada por uma panorâmica que vai do beijo para o retrato do pai na parede, cujo olhar está voltado para eles. A cena seguinte mostra Pedro vestindo-se, já na manhã seguinte, ao levantar-se da cama
Poder/iniciativa	Difuso
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética (filme silencioso, sem sons diegéticos)
Imagem	Extracampo (metáfora – retrato / eclipse). Sem exposição de nudez

F25 - 2003 - *O homem que copiava*, de Jorge Furtado (35 mm, cor, 124 min):

Fragmento	F25fU
Breve descrição	Relação entre Marinês e Cardoso
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Marinês dança sensualmente enquanto tira o vestido. Ela aproxima-se de cama em direção a ele. Cardoso, na cama, fica nervoso diante da beleza dela e pede para tomar uma água. A moça responde que não, e puxa seu corpo para perto dela. A câmera movimenta-se em

	direção ao teto do quarto
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Cama do quarto de hotel
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética / diálogos
Imagem	Extracampo. A seleção dos enquadramentos não permite ver o corpo de Marinês. Sem exposição de nudez

F26 - 2004 - *Concerto campestre*, de Henrique de Freitas Lima (35 mm, cor, 96 min):

Fragmento	F26fA
Breve descrição	Clara entrega-se a Miguel
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Clara e o maestro beijam-se sob a chuva forte. Ao perceberem que são observados, entram no quarto do maestro. A relação ocorre à luz de velas, ele por cima do corpo dela, e no momento do clímax há um plano da chuva caindo na calçada
Poder/iniciativa	Difuso
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética / barulho da chuva / gemidos
Imagem	Baixa visibilidade (luz das velas). Exposição do seio de Clara

Fragmento	F26fB
Breve descrição	Clara e Miguel conversam após o sexo

Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Recorrente
Práticas sexuais / ações / posturas	Miguel está sentado na cama, após o sexo. Clara está sentada no colo de Miguel, de frente para ele. Eles conversam sobre o passado dele e sobre a viagem que fará em breve
Poder/iniciativa	Difuso
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase posterior
Som	Diálogos
Imagem	Extracampo (o fragmento inicia após o ato). Exposição dos seios de Clara

F27 - 2004 - *Bens confiscados*, de Carlos Reichenbach (35 mm, cor, 108 min):

Fragmento	F27fA
Breve descrição	Serena escuta a relação entre Lobo e Penha
Personagens	Um homem e uma mulher / uma mulher que escuta
Relação entre personagens	Conjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Serena escuta os sons da relação sexual entre Lobo e Penha. Lentamente, aproxima-se do quarto deles. A porta do quarto está aberta, e o casal pode ser visto durante o sexo. Ele está deitado por cima de Penha, simulando a penetração. Lobo percebe a presença de Serena e ri. Serena fecha a porta
Poder/iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Gemidos e ruídos da relação

Imagem	Baixa visibilidade. Na penumbra do quarto, é possível ver o casal, mas não há exposição de nudez
--------	--

Fragmento	F27fB
Breve descrição	Lobo agride Penha
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Conjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Lobo entra no quarto, bêbado, e Penha está dormindo somente de calcinha. Ele senta na cama, acaricia o seio de Penha e a puxa com força para si, lambendo seu rosto. Ele a agarra com violência e desfere um tapa em seu rosto. A ocorrência da relação sexual posterior é apenas sugerida
Poder/iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Gemidos
Imagem	Extracampo. Iluminação escassa. Exposição dos seios de Penha

Fragmento	F27fC
Breve descrição	Lobo visita Lutera no bordel
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Profissional
Práticas sexuais / ações / posturas	Lobo e Lutera travam um diálogo em que ela o chantageia, dizendo que só na cama fornecerá as informações que ele quer. Ele a pega no colo e eles entram no bordel
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Cama (indicado pelo diálogo)

Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez

Fragmento	F27fD
Breve descrição	Serena e Miklos passam a noite juntos
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Após o jantar que ofereceu a Serena, Miklos diz a ela que alugou um bangalô para eles. Ela tenta dissuadi-lo, mas a indicação de que passaram a noite juntos é dada pela elipse, após a qual um plano da praia mostra os dois caminhando, já de manhã
Poder/iniciativa	Masculino
Espaço	Indefinido
Tempo	Ênfase anterior e posterior
Som	Diálogos
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez

Fragmento	F27fE
Breve descrição	Serena entrega-se a Luís
Personagens	Um jovem e uma mulher mais velha
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Luís caminha em direção a Serena, que está na beira da praia, e a beija. A relação ocorre em elipse, e fusões mostram o beijo, imagens do telhado e das nuvens no céu. Eles ressurgem na cama, após o sexo, Luís levantando e Serena deitada

Poder/iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha extradiegética
Imagem	Extracampo (elipse). Ainda que Luís esteja nu quando levanta da cama, sua nudez é ocultada pelas nuvens (fusões de camadas) e pela iluminação escassa

F28 - 2005 - *Cerro do Jarau*, de Beto Souza (35 mm, cor):

Fragmento	F28fA
Breve descrição	Toco mostra o lendoscópio para Rebeca
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Toco mostra para Rebeca o lendoscópio, um aparelho no qual reconstituiu a lenda da Salamanca do Jarau. Ele narra a lenda, enquanto a representação no lendoscópio mostra, em teatro de sombras, a relação entre a princesa moura e o sacristão. Durante o ato, há uma elipse, e o sacristão é castigado pelos padres, que descobrem o que ocorrera ao encontrar o cálice do vinho sagrado bebido pelos dois
Poder/iniciativa	Difuso
Espaço	Representação no lendoscópio
Tempo	Ênfase anterior e posterior
Som	Diálogos
Imagem	Extracampo (elipse), imagem composta por sombras. Sem exposição de nudez

Fragmento	F28fB
Breve descrição	Rebeca seduz o padre Martin
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Rebeca seduz o padre Martin. Eles se beijam, nus, e a câmera mostra o cálice, em referência ao cálice do vinho sagrado da lenda da Salamanca do Jarau. Eles deitam na cama e a relação ocorre em elipse
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha extradiegética
Imagem	Extracampo (elipse). Sem exposição de nudez (seleção de enquadramento não permite ver os corpos, ainda que estejam nus)

F29 - 2005 - *Diário de um novo mundo*, de Paulo Nascimento (35 mm, cor):

Fragmento	F29fU
Breve descrição	Sexo entre Maria e Dr. Gaspar
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Durante seus afazeres profissionais, Dr. Gaspar remete-se às imagens de sua relação com Maria. O sexo ocorre em um cenário idealizado, à luz de velas. A cama está envolta em uma fina camada de seda, seus movimentos são suaves, enfatizando uma relação de carinho recíproco. A troca de olhares entre eles e carinhos no rosto e nos cabelos um do outro conferem um clima de intimidade afetiva, mais do que de desejo sexual
Poder/iniciativa	Feminino

Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética
Imagem	Uso intensivo da câmera lenta, presente em todos os planos da relação sexual. Luz de velas e câmera girando ao redor da cama. Sem exposição de nudez (seleção de enquadramentos que fragmentam os corpos, privilegiando detalhes dos rostos, das mãos, etc.)

F30 - 2005 - Sal de prata, de Carlos Gerbase (35 mm, cor):

Fragmento	F30fA
Breve descrição	Prólogo – Advertência de Cassandra
Personagens	Uma mulher e alguém indefinido
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	A cena é uma tomada subjetiva em que a personagem Cassandra – que no filme é uma atriz de cinema – discursa sobre as dificuldades comerciais de fazer filmes que contenham cenas de sexo no Brasil. Ela adverte os espectadores que o filme em questão possui algumas cenas desse tipo e agradece a presença do público. Enquanto fala, ela geme, aparentando estar recebendo sexo oral de alguém indefinido que não aparece no quadro. Após o orgasmo (e o fim do discurso), ela grita “Corta!” e o filme inicia
Poder/iniciativa	Não há expressão de relações de poder
Espaço	Indefinido
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha extradiegética, discurso e gemidos

Imagem	Câmera fixa. Close-up. Subjetiva. Sem exposição de nudez
--------	---

Fragmento	F30fB
Breve descrição	Kátia se imagina presenteando Veronese com uma relação a três
Personagens	Duas mulheres e um homem
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Kátia está lendo um roteiro escrito por Veronese. Ela se imagina encenando a cena lida. Na cena, Veronese está deitado na cama, vendado. Kátia manda Veronese retirar a venda. Na frente dele, estão ela e Cassandra, vestindo roupas sensuais. Kátia parabeniza Veronese por seu aniversário, o que indica que seu presente é ter uma relação com as duas. Cassandra senta na cama e beija Veronese, enquanto Kátia assopra as velas, escurecendo o quarto.
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha extradiegética / diálogos
Imagem	Extracampo (fade-out). Sem exposição de nudez

Fragmento	F30fC
Breve descrição	Kátia visita o set de filmagem
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Kátia visita o set de cinema e presencia a filmagem de uma cena de sexo. Ela associa a cena que está sendo representada a uma relação

	extraconjugal que manteve com Valdo, que dirige a cena
Poder/iniciativa	Difuso
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética / diálogos / gemidos
Imagem	A luz é abundante, a seleção dos enquadramentos não permite a exposição de nudez

F31 - 2006 - *Wood & Stock – sexo, orégano e rock n’roll*, de Otto Guerra, (35 mm, animação cor, 81 min):

Fragmento	F31fA
Breve descrição	Rê Bordosa relembra sua primeira relação sexual
Personagens	Vários homens e mulheres (sexo grupal)
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Rê Bordosa, sob efeito da hipnose, narra ao analista a sua primeira relação sexual. As imagens mostram uma festa hippie, na qual vários homens e mulheres participam de uma orgia
Poder/iniciativa	Difuso
Espaço	Sala
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética / narração em off / gemidos
Imagem	Alta visibilidade. Exposição de nudez total dos personagens

Fragmento	F31fB
-----------	-------

Breve descrição	Rê Bordosa relembra a primeira noite de sexo com seu futuro marido
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Rê Bordosa narra para o analista sua primeira noite com o futuro marido. O carro em que ela está com seu parceiro estaciona em uma rua escura. Quando ele toca em sua perna, ela dá um soco no rosto dele. Logo depois, ela se oferece para ele, virando-se e apoiando-se na janela do carro. Um plano geral mostra o carro sacudindo violentamente. O plano seguinte mostra os dois durante o casamento, no altar, com Rê Bordosa muito machucada pela noite de sexo violento
Poder/iniciativa	Masculino
Espaço	Carro
Tempo	Ênfase no ato
Som	Narração em off / ruídos do carro
Imagem	Alta visibilidade. Exposição parcial dos seios de Rê Bordosa, através do decote do vestido

Fragmento	F31fC
Breve descrição	Lady Jane pratica sexo tântrico com o guru Rhalah Rikota
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Lady Jane recebe um telefonema do marido. Enquanto fala, permanece deitada em uma posição acrobática no colo do mestre tântrico que, com sua barba, encobre parcialmente a nudez de Lady
Poder/iniciativa	Masculino

Espaço	Almofadas sobre o chão
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética / diálogos
Imagem	Alta visibilidade. Exposição dos seios de Lady

Fragmento	F31fD
Breve descrição	Rê Bordosa relembra o dia do seu casamento, em que fugiu com o coroinha e foi surpreendida pelo marido
Personagens	Um homem e uma mulher, em ambos os casos
Relação entre personagens	Casual / conjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Rê Bordosa conta ao analista sobre a noite de seu casamento. Ela está na banheira com o coroinha com quem fugiu. Eles estão bebendo o vinho roubado da sacristia. Seu marido entra no banheiro e os surpreende. / Rê Bordosa e o marido estão passando a lua de mel em um motel, e durante o sexo o marido desfere socos no rosto dela. O plano seguinte mostra a chegada de Rê inconsciente ao necrotério, por engano
Poder/iniciativa	Feminino / masculino
Espaço	Banheira / motel
Tempo	Ênfase posterior / ênfase no ato
Som	Trilha musical extradiegética / narração em off / diálogos
Imagem	A primeira relação, com o coroinha, é extracampo (fragmento inicia após o ato). Na segunda, com o marido, a câmera privilegia o ponto de vista de Rê. Alta visibilidade, exposição da nudez total de Rê Bordosa na chegada ao necrotério

Fragmento	F31fE
Breve descrição	Sexo entre Rê Bordosa e o seu psicanalista
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Rê Bordosa está na banheira com seu psiquiatra e massageia as costas dele, que diz que está se sentindo “emocionalmente envolvido”
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Banheira
Tempo	Ênfase posterior
Som	Diálogos
Imagem	Extracampo (o fragmento inicia após o ato) Exposição dos seios da personagem

Fragmento	F31fF
Breve descrição	Rê Bordosa, Wood e Stock tentam fazer sexo a três
Personagens	Dois homens e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Rê Bordosa, Wood e Stock tentam fazer sexo, mas os dois homens não conseguem consumir o ato, devido à impotência. Stock tenta explicar um exercício para que as energias voltem a fluir, mas se atrapalha com as posições ao tentar demonstrá-lo
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Diálogos

Imagem	Luz abundante. Exposição dos seios de Rê Bordosa
--------	--

Fragmento	F31fG
Breve descrição	Relação entre Lady Jane e Stock
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Aproveitando a ausência de Wood, Stock faz sexo com Lady Jane. Ao despi-la, ele é surpreendido pela estampa da calcinha usada por ela, na qual o rosto de Elton John está cantando "Sacrifice". Enquanto transam, eles caminham pelo quarto, Stock carregando Lady Jane no colo, com dificuldade. Eles caem, devido ao excesso de peso dela. Ao ouvir o barulho da chegada de Overall, eles assumem posturas distintas: Stock veste a calcinha de Lady e vai espreitar à porta, enquanto ela fuma, totalmente nua, deitada na cama
Poder/iniciativa	Masculino
Espaço	Quarto
Tempo	Ênfase no ato
Som	Diálogos
Imagem	Alta visibilidade. Exposição da nudez total de Lady Jane e das nádegas de Stock

Fragmento	F31fH
Breve descrição	Rê Bordosa acorda nua no Juvenal's bar
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Rê Bordosa acorda totalmente nua sobre o balcão do bar, embaixo de

	um homem, na posição conhecida como "69". Ela empurra o homem para fora do balcão
Poder/iniciativa	Difuso
Espaço	Balcão de bar
Tempo	Ênfase posterior
Som	Diálogos
Imagem	Extracampo (o fragmento inicia após o ato). Exposição da nudez total de Rê Bordosa e das nádegas de seu parceiro

Fragmento	F31fl
Breve descrição	Lady Jane e Rê Bordosa na banheira
Personagens	Duas mulheres
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Rê Bordosa e Lady Jane estão nuas na banheira, aparentemente após uma relação sexual. Elas não lembram como foram parar lá, lembram apenas que beberam demais. Rê Bordosa fuma um cigarro, enquanto Lady joga tarô e conversa com ela
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Banheira
Tempo	Ênfase posterior
Som	Trilha musical extradiegética / diálogos
Imagem	Extracampo (o fragmento inicia após o ato). Exposição dos seios de ambas

F32 - 2007 - 3 efes, de Carlos Gerbase (DV/Beta digital, cor, 100 min):

Fragmento	F32fA
-----------	-------

Breve descrição	Martina faz sexo com Rogério / Sissi faz sexo com Estevão
Personagens	Um homem e uma mulher, em ambos os casos
Relação entre personagens	Conjugal / recorrente
Práticas sexuais / ações / posturas	Ambas as relações, entre Martina e Rogério e entre Sissi e Estevão, estão relacionadas pela montagem paralela. Martina está discutindo com Rogério, que está bêbado. Ele quer fazer sexo, ela reclama. Para encerrar a discussão, ela acaba cedendo e tirando a camisola. O sexo é nitidamente decepcionante para Martina. Há simulação de penetração, e logo após o clímax Rogério deixa seu corpo cair para o lado, na cama. Martina olha para ele, frustrada / Sissi e Estevão estão transando no carro, estacionado em um drive-in. Ela está sentada no banco da frente, com ele por cima, simulando a penetração. Ela está com a perna levantada, apoiada sobre o ombro dele, e a posição incômoda causa uma forte câibra, que interrompe o ato
Poder/iniciativa	Feminino / masculino
Espaço	Cama / Carro
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilhas musicais extradiegéticas / diálogos / gemidos
Imagem	Alta visibilidade, luz abundante. Exposição da nudez total de Martina / Alta visibilidade, luz abundante. Sem exposição de nudez

Fragmento	F32fB
Breve descrição	Rogério tem uma relação com Marlúcia

Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Depois de Rogério ter levado a chefe para o motel na tentativa de salvar o seu emprego, eles aparecem deitados na cama, conversando, já após o sexo. Rogério fuma. Marlúcia deixa claro que não será possível que ele permaneça no cargo, e eles discutem
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase posterior
Som	Diálogos e gemidos diegéticos da TV do motel
Imagem	Extracampo (o fragmento inicia após o ato). Sem exposição de nudez

Fragmento	F32fC
Breve descrição	Sissi faz sua estreia como prostituta, contratada por Borges
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Profissional
Práticas sexuais / ações / posturas	Sissi está em um motel com o seu primeiro cliente, Borges. Ela está visivelmente nervosa. Borges a faz deitar-se na cama e tira sua calcinha. Ele faz sexo oral em Sissi, enquanto a câmera enquadra o rosto dela, que simula estar tendo prazer, tentando reproduzir os gemidos falsos ensinados por Martina
Poder/iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética / diálogos / gemidos falsos de Sissi

Imagem	Alta visibilidade. Luz abundante, exposição de nudez total de Sissi
--------	---

Fragmento	F32fD
Breve descrição	Martina realiza fantasia de ser dominada por William
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	William aponta uma pistola de plástico para Martina, cuja fantasia sexual era ser dominada pelo papeleiro. Ele a algema à cabeceira da cama e amordaça sua boca, depois tira o corpete de Martina e acaricia seu corpo com a pistola. William pega um pouco da torta de chocolate e esfrega nos seios dela, lambendo-os. A fantasia de Martina acaba com a chegada de um grande grupo de personagens, incluindo três policiais, seu marido e sua sobrinha, que os interrompem
Poder/iniciativa	Masculino e feminino (ela decide ser subjugada por ele)
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha musical extradiegética / diálogos
Imagem	Alta visibilidade. O momento da penetração não ocorre devido à interrupção, mas a fase inicial da relação é vista sob boa incidência de luz. Exposição dos seios de Martina

F33 - 2007 - *Cão sem dono*, de Beto Brant e Renato Ciasca (35 mm, cor, 82 min):

Fragmento	F33fA
Breve descrição	Relação entre Ciro e Marcela 1

Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Casual
Práticas sexuais / ações / posturas	Durante a noite, Ciro e Marcela fazem sexo na sacada do apartamento. Eles estão de pé, e Marcela está apoiada sobre o parapeito da sacada
Poder/iniciativa	Difuso
Espaço	Sacada
Tempo	Ênfase no ato
Som	Gemidos
Imagem	Baixa visibilidade. Pouca incidência de luz. Exposição dos seios de Marcela

Fragmento	F33fB
Breve descrição	Relação entre Ciro e Marcela 2
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Recorrente
Práticas sexuais / ações / posturas	Ciro faz sexo oral em Marcela, que está sentada sobre seu rosto. Logo em seguida, ela senta sobre o pênis de Ciro, que está deitado de costas na cama. Eles estão nus e se beijam durante o sexo, sob baixa incidência de luz proveniente da cabeceira da cama
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Gemidos
Imagem	Iluminação escassa. A fonte de luz é uma luminária posicionada na cabeceira da cama. O sexo oral é mostrado em um plano fechado. Exposição de nudez total de Marcela

Fragmento	F33fC
Breve descrição	Relação entre Ciro e Marcela 3
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Recorrente
Práticas sexuais / ações / posturas	Ciro e Marcela estão deitados na cama, conversando após o sexo
Poder/iniciativa	Difuso
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase posterior
Som	Diálogos
Imagem	Extracampo (o fragmento inicia após o ato). Sem exposição de nudez

Fragmento	F33fD
Breve descrição	Relação entre Ciro e Marcela 4
Personagens	Um homem e uma mulher
Relação entre personagens	Recorrente
Práticas sexuais / ações / posturas	Logo após contar para Ciro que está muito doente, Marcela é consolada por ele, que a abraça. Eles se beijam, deitam-se na cama e a relação é lenta e suave
Poder/iniciativa	Difuso
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Gemidos
Imagem	Iluminação escassa. Enquadramentos privilegiam os rostos do casal durante o sexo. Sem exposição nudez

F34 - 2007 - Valsa para Bruno Stein, de Paulo Nascimento (35 mm, cor, 88 min):

Fragmento	F34fA
Breve descrição	Masturbação de Valéria em seu quarto
Personagens	Uma mulher
Relação entre personagens	Um personagem apenas
Práticas sexuais / ações / posturas	Valéria penteia-se em frente ao espelho. Ela se olha e toca o próprio rosto. Em seguida, deita na cama e desliza a mão sobre o corpo, vestido com a camisola. O momento do orgasmo é sutilmente indicado, com Valéria sorrindo e virando para o lado
Poder/iniciativa	Um personagem apenas
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Gemidos
Imagem	Baixa luminosidade. Sem exposição de nudez

Fragmento	F34fB
Breve descrição	Sexo entre Valéria e Luís no chuveiro
Personagens	Uma mulher e um homem
Relação entre personagens	Conjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Luís, pretendendo tomar um banho, entra no banheiro. Valéria entra atrás dele e o surpreende. Sem dizer nada, ela fecha a porta e empurra o marido para baixo do chuveiro, onde o sexo acontece com ambos vestidos sob a água
Poder/iniciativa	Feminino
Espaço	Chuveiro
Tempo	Ênfase no ato

Som	Trilha extradiegética
Imagem	Luz abundante. Sucessão de planos curtos que privilegiam rosto, ombros e mãos do casal. Sem exposição de nudez

Fragmento	F34fC
Breve descrição	Relação sexual entre Valéria e Bruno Stein
Personagens	Uma mulher e um homem bem mais velho que ela
Relação entre personagens	Extraconjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Valéria está no galpão das esculturas, olhando as obras criadas pelo sogro. Bruno chega e, em silêncio, abraça com força o corpo de Valéria, beijando seu pescoço. Eles se olham, sem nada dizer. Ele começa a tirar o vestido dela e acaricia suas costas. Fade-out
Poder/iniciativa	Masculino
Espaço	Galpão
Tempo	Ênfase anterior
Som	Trilha extradiegética
Imagem	Extracampo (fade-out / eclipse) Baixa luminosidade. Sem exposição de nudez

F35 - 2008 - *Dias e Noites*, de Beto Souza (35 mm, cor, 80 min):

Fragmento	F35fA
Breve descrição	Noite de núpcias de Clô e Pedro
Personagens	Uma mulher e um homem
Relação entre personagens	Conjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Clô deita-se na cama e aguarda Pedro. Ele deita-se sobre ela. A relação é rápida e fria, sem beijos ou

	preliminares. Logo após o ato, ele sai. Ela vira para o lado e chora, desapontada.
Poder/iniciativa	Masculino
Espaço	Cama
Tempo	Ênfase no ato
Som	Gemidos
Imagem	Baixa luminosidade. Sem exposição de nudez.

Fragmento	F35fB
Breve descrição	Clô faz sexo com Felipe
Personagens	Uma mulher e um homem
Relação entre personagens	Conjugal
Práticas sexuais / ações / posturas	Clô caminha em direção a Felipe, que está deitado no sofá. Ela deita-se sobre ele, beijando-o. Juntos, eles rolam pelo chão e fazem sexo. A relação é mostrada através de detalhes dos corpos
Poder/iniciativa	Masculino
Espaço	Sala
Tempo	Ênfase no ato
Som	Trilha extradiegética / gemidos
Imagem	Alta visibilidade. Seleção de enquadramentos – planos fechados, com fusões de camadas. Sem exposição de nudez

5.4 Representações do sexo nos longas de ficção

Não é difícil perceber, com uma passada de olhos sobre os fragmentos analisados, que nosso *corpus* é composto por um conjunto bastante heterogêneo de filmes, sob vários aspectos. A filmografia gaúcha é, antes de tudo, composta por filmes diversificados entre si, tanto em termos estéticos, quanto em relação às temáticas abordadas ou mesmo aos orçamentos disponíveis.

No entanto, a análise dos fragmentos permite perceber também que, no que toca às representações do sexo, alguns recursos emergem como mais característicos em determinados conjuntos de filmes ou aparecem de maneira recorrente em obras bastante distintas.

5.4.1 Elipses e metáforas

Pode-se dizer que muitos filmes representam o sexo como uma “presença ausente”, ou seja, a presença do sexo é indicada através de estratégias que garantem sua ausência. Dessa forma, inserem a sexualidade na narrativa sem, contudo, arcar com possíveis ônus decorrentes da exposição dos corpos, deixando subentendida a atividade sexual das personagens e esperando que o público infira e complemente, com o auxílio da imaginação, o que está sugerido. Os dois recursos mais empregados para obter esse efeito são as elipses e as metáforas substitutivas.

Largamente empregada nos fragmentos analisados, a elipse consiste na omissão voluntária de fatos, cenas, informações ou imagens e configura uma lacuna, como se alguns fotogramas tivessem sido subitamente suprimidos. Nas estratégias utilizadas para abordar o sexo, o uso das elipses é uma ferramenta

valiosa para sugerir a atividade sexual sem que seja necessário filmá-la. Basta, para isso, que a composição e a montagem dos planos anteriores e posteriores à elipse seja organizada de forma a construir o significado esperado.

Já no caso das metáforas, tem-se em operação não mais uma lacuna, mas um elemento significativo. Aristóteles, em sua *Poética*, postula que a metáfora “consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia.” (Aristóteles, 2008, p.134)

Nesse sentido, toda metáfora é, por definição, substitutiva. No entanto, por pleonástico que pareça, optamos pelo uso da expressão *metáfora substitutiva* apenas com a finalidade de diferenciar com maior clareza a espécie de metáfora usada como recurso de supressão do ato sexual (caso em que o sexo é substituído pela metáfora) daqueles casos em que uma metáfora é usada para aludir ao sexo, reforçando sua presença.

Por exemplo, o *travelling in* em direção à moça que dança à beira da piscina em *Pontal da Solidão* (F6) e o subsequente *close* em seus quadris funcionam como uma metáfora do desejo despertado pela sensualidade de seus movimentos. Trata-se, nesse caso, de um uso da metáfora que contribui para conferir intensidade a uma intenção. Já o que estamos aqui chamando de *metáfora substitutiva* é aquela que toma o lugar do ato sexual, suprimindo-o. Nesse caso, o sexo não está demonstrado ou mesmo reforçado através de uma metáfora, mas antes sendo substituído por ela.

Em *Vento norte* (F1fU), fica claro o uso da metáfora da água como substituta da relação sexual. O casal, sentado sobre uma pedra à beira-mar, beija-se e sai de quadro, enquanto a câmera realiza o movimento em direção às ondas que quebram. O movimento da água batendo nas pedras substitui o ato sexual que ocorre extracampo, a água funcionando como metáfora do gozo que o espectador não vê, mas pode supor.



Figuras 5 a 7. *Vento norte* (F1fU)

A metáfora da água é usada com bastante frequência para sugerir o ato sexual. Em *Tropeiro velho* (F7fU), o casal interpretado por Teixeirinha e Mary Terezinha conversa à beira de um rio. A personagem da moça é virgem e, no diálogo em questão, é informada de que ele, o homem pelo qual está apaixonada, irá embora em breve, ainda que a ame. Quando se beijam, os dois estão em primeiro plano, mas a câmera está fixa, de modo que, ao deitarem-se na relva, os personagens desaparecem do quadro. A saída de quadro ocorre de forma idêntica à da cena de *Vento norte*, mas ao invés de um movimento de câmera segue-se um corte, e um novo plano é inserido: no lugar de ondas quebrando nas pedras, há agora uma delicada flor branca sendo levada pelas águas, em referência à perda da virgindade da jovem. Mais adiante, o espectador terá a confirmação do ato, ao ouvir a moça confessar ao pai: “Foi para este homem que entreguei meu coração e meu corpo”.

Sonho sem Fim (F15) apresenta uma cena na qual a personagem vivida por Marieta Severo convida o rapaz para almoçar durante uma viagem de navio (F15fB). Feito o convite, segue-se um plano mostrando o mar e, imediatamente, os dois são vistos deitados na cama, após o ato.



Figuras 8 a 10. *Sonho sem fim* (F15fB)

A sequência conjuga o uso simultâneo tanto da metáfora (novamente a presença da água) quanto da elipse. Essa última é usada também em outra cena do mesmo filme, em que a moça mostra a liga que veste por baixo da roupa e, em seguida, vê-se o rapaz já tornando a vestir a mulher (F15fA). O momento em que ele a despiu (ou ela mesma o fez) e o que ocorreu a partir daí até o ponto em que ele a veste novamente fica por conta do espectador.



Figuras 11 e 12. *Sonho sem fim* (F15fA)

As metáforas e as elipses, evidentemente, não têm seu uso restrito apenas às representações do sexo extracampo, embora sejam estratégias comumente empregadas para manter o sexo longe das câmeras. O uso da água como metáfora também aparece em alguns dos filmes em que o sexo é representado diretamente, reforçando a relação em campo ou substituindo determinado momento do ato.

Em *Aqueles dois* (F14), a água aparece tanto substituindo o ato, na cena de masturbação de Saul (F12fA), quanto reforçando o momento do clímax, através de um plano detalhe do chuveiro, na relação entre Raul e Clara Cristina – que é apresentada em campo, inclusive com exposição de nudez (F14fB).



Figura 13. *Aqueles dois* (F14fA)



Figuras 14 e 15. *Aqueles dois* (F14fB)

Além da água, outras metáforas utilizadas pelos filmes analisados estão vinculadas à natureza, às vezes no intuito de reforçar o caráter primitivo e instintivo do desejo sexual. Em *Ana Terra* (F3fA), é inserido um plano detalhe de uma aranha devorando sua presa, acompanhando a relação entre Ana e Pedro Missioneiro. O fogo também aparece, por exemplo, em *Anahy de las misiones* (F19fC) e em *O qu4trilho* (F18fE). No primeiro caso, a relação é substituída por um plano da fogueira, que arde ao lado do casal. No segundo, uma panela no fogo acompanha a relação, que é apresentada em campo, mas aparece reforçada pela metáfora.



Figura 16. *Anahy de las misiones* (F19fC)

Já a força do vento é evocada em *A Intrusa* (F8fE), para enfatizar a evolução da relação sexual que também aparece em campo: quanto mais intensa torna-se a atividade sexual, mais forte sopra a ventania sobre a árvore no exterior da casa. Ao final da relação, cessa também o vento.



Figura 17. *A Intrusa* (F8fE)

São comuns ainda os casos em que a câmera opera uma espécie de “fuga”, selecionando um elemento ou objeto de cena – que pode ou não assumir valor metafórico – a partir do qual direcionará a atenção do espectador, evitando que o foco de seu olhar esteja dirigido aos corpos dos atores. As situações mais recorrentes são aquelas em que a câmera fixa-se sobre as roupas dos personagens, em geral abandonadas ao chão, o que possibilita o paradoxal efeito de enfatizar a nudez sem que seja necessário revelá-la. Esse recurso é utilizado, por exemplo, em *Deu pra ti, anos 70* (F9fB) e em *Houve uma vez dois verões* (F22fB).



Figura 18. *Deu pra ti, anos 70* (F9fB)



Figura 19. *Houve uma vez dois verões* (F22fB)

5.4.2 Sexo sonoro

Um subterfúgio bastante utilizado em alternativa às representações elípticas ou metafóricas é a representação auditiva do sexo: enquanto a câmara direciona o olhar do espectador para o rosto de um personagem, uma paisagem ou um objeto qualquer, são ouvidos os gemidos, os gritos, as sonoridades do sexo que ocorre na diegese, porém longe do alcance do olhar.

O sexo sonoro está presente, por exemplo, em *Um certo capitão Rodrigo* (F4fB) e em *Bens confiscados* (F27fA), além de constituir-se no principal elemento erótico da cena de masturbação do personagem Saul, que se autoestimula ao escutar os gemidos da vizinha em *Aqueles Dois* (F14fA).



Figura 20. *Bens Confiscados* (F27fA)



Figura 21. *Aqueles dois* (F14fA)

Em *O qu4trilho* (F18fB), o sexo sonoro cumpre uma função narrativa importante, contribuindo para despertar o desejo de Tereza pelo marido da prima. O interesse de Tereza por Massimo fica ainda mais evidente depois que a personagem tem a curiosidade aguçada pelos sons do sexo entre o casal, que escuta através da frágil parede que divide os quartos.

Uma função semelhante, de despertar o interesse sexual naquele que escuta, cumprem os sons do sexo também em *Tolerância* (F21fB). Enquanto Márcia pratica sexo oral no marido, a câmera desloca-se para o quarto ao lado, onde Anamaria, enquanto fuma um cigarro em sua cama, escuta os gemidos de Júlio.

5.4.3 Regimes de visibilidade e exposição

Muitas vezes, a presença do sexo na obra não está representada pela sua substituição, mas pela sua colocação em evidência através de recursos seletivos, que regulam a equação entre o que está exposto (os corpos nus, por exemplo) e o que estará, de fato, visível.

Havendo ou não uma exposição direta do ato, o sexo se faz presente de maneira fragmentada e/ou direcionada de forma peculiar pelos enquadramentos, ângulos, posições ou movimentos de câmera. Tais recursos são úteis para hierarquizar determinados elementos presentes na cena, conferindo maior destaque a uns em detrimento de outros.

É o caso, por exemplo, do fragmento de *Me Beija* (F12fA) no qual detalhes dos corpos dos personagens são sucessivamente apresentados, direcionando a atenção do espectador e marcando a presença da relação sem, contudo, expô-la na totalidade.

O beijo entre Vera e Raul indica a iminência de um momento de intimidade (o que, em pouco tempo, será percebido pelo espectador, já que o uso recorrente

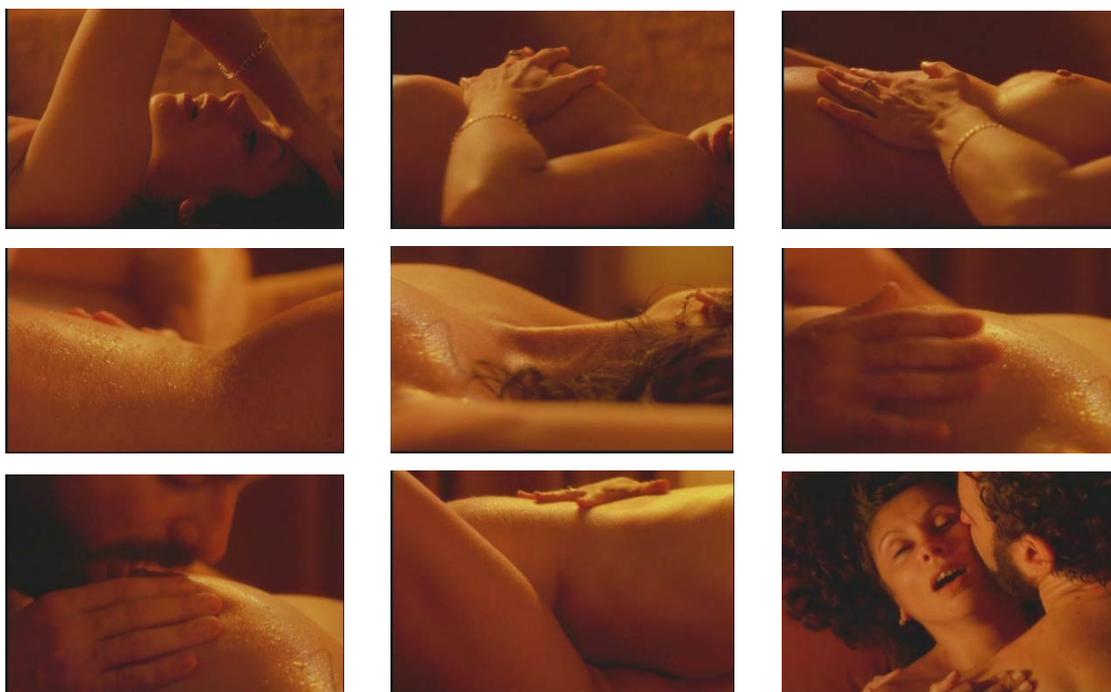
desse recurso permite criar uma espécie de convenção a ser compreendida pelo público: uma vez que todas as cenas de sexo do filme são antecedidas por um beijo mostrado em primeiro plano, estabelece-se uma espécie de “norma”, que facilitará a posterior compreensão do significado assumido pelo beijo nas cenas seguintes).

Como se permitisse ao espectador antever o que acontecerá em seguida, Vera fecha as cortinas, aproxima-se de Raul, e lentamente desabotoa sua camisa. A partir daí, o que o espectador vê são fragmentos dos corpos: *closes* dos olhos, um movimento de câmera que acompanha a mão de Raul tirando o vestido da professora, detalhes de um mamilo, uma boca, uma mão passeando pelo corpo, um beijo na nuca.



Figuras 22 a 25. *Me beija* (F12fA)

Aqueles dois (F14fB) utiliza o mesmo recurso de seleção para operar uma representação fragmentada dos corpos, através da sucessão de planos fechados que enfatizam certos detalhes da relação entre Raul e Clara Cristina.



Figuras 26 a 34. *Aqueles dois* (F14fB)

De modo semelhante ao uso de enquadramentos que fragmentam os corpos, também o uso da luz assume por vezes a função de selecionar aquilo que pode ser visto e dirigir a atenção do espectador para determinados pontos do quadro.

Neste caso, o regime de visibilidade dos corpos é regulado, principalmente, pelo excesso ou escassez de incidência de luz. A preferência pela penumbra, o uso das sombras e a apresentação das silhuetas em contraluz são recursos capazes de amenizar a exposição do sexo, enquanto a abundância de iluminação pode ser utilizada para reforçar sua presença, mantendo às claras o ato e a exposição dos corpos.

Na relação entre Raul e Marília, em *Me beija* (F12fC), o ambiente em que transcorre a ação é uma sala de aula vazia, em que predomina a penumbra. A

iluminação exígua permite apenas que o espectador perceba que ambos estão nus sem que, contudo, possa acompanhar em detalhes os movimentos dos corpos.

O recurso às silhuetas está presente em *Noite* (F13), na cena em que Nanico e a prostituta fazem sexo atrás das cortinas (F13fE). Também em *Anahy de las misiones*, a masturbação de Leon (F19fA) pode ser vista através da silhueta do personagem, que permanece de costas para a câmera e com o sol como contraluz. O beijo de Massimo e Tereza em frente à cortina de água formada pela cachoeira (F18fC), em *O qu4trilho*, além da cena reconstituída por Toco no lendoscópio de *Cerro do Jarau* (F28fA), são exemplos que lançam mão do mesmo recurso.



Figura 35. *Noite* (F13fE)



Figura 36. *Anahy de las misiones* (F19fA)



Figura 37. *O qu4trilho* (F18fC)



Figura 38. *Cerro do Jarau* (F28fA)

Nas duas cenas de sexo existentes em *Inverno* (F11) o uso da luz é um recurso capaz de dotar a ação de significado e dramaticidade: a relação com Cláudia, mais fria, é mostrada sob iluminação realista e abundante (F11fA). Já na relação com Isabel, o clima de intimidade entre o casal é reforçado pela luz mais escassa, que marca os contornos dos corpos sem revelá-los por completo (F11fB).



Figura 39. *Inverno* (F11fA)



Figura 40. *Inverno* (F11fB)

Compreendendo como algumas estratégias foram mais recorrentemente empregadas, destacaram-se pelo ineditismo ou por determinadas características peculiares em seus usos, é possível perceber que determinados conjuntos de filmes acabaram, ao longo dos anos, estabelecendo formas de representação do sexo que permitem agrupá-los, de maneira geral, em três fases distintas.

5.4.4 Cinema pré anos-1980

Em todos os fragmentos analisados do período anterior a 1979, as representações da sexualidade ocorrem extracampo. A não ser no domínio da sugestão, não é possível falarmos ainda em cenas de sexo propriamente ditas. O que há são recursos indicativos – ora mais, ora menos sutis – da ocorrência de uma relação sexual, sempre protegida do olhar do espectador.

As elipses estão presentes em quase todos os fragmentos da época. As metáforas recorrentes envolvem a presença da água em alusão ao sexo extracampo.

O xale também aparece, deslizando pelos ombros femininos (F2fB, F4fA), como indicativo da ocorrência do ato sexual: a peça de roupa, ao deixar de proteger o corpo para ficar abandonada ao chão, atrai a câmera e substitui a exposição do sexo.

Em *Vento norte* (F1fU), o sexo é substituído pela metáfora. Tanto a presença simbólica da água quanto as ações e os enquadramentos deste fragmento são muito semelhantes aos de *Tropeiro velho* (F7fU). Mas no caso de *Tropeiro Velho*, como vimos no subcapítulo 5.4.1, há ainda a metáfora da flor sendo levada pelo rio, enquanto a mocinha, protegida pela representação extracampo, é “deflorada” pelo namorado.

Na cena em que Ana Terra (F3fA) toma banho no riacho e acaba entregando-se a Pedro Missioneiro, a metáfora escolhida para ocultar o sexo é um plano detalhe de uma aranha, que ataca e devora um inseto ao mesmo tempo em que Pedro “ataca e devora” a personagem feminina. A alusão ao comportamento animal age de modo a reforçar o caráter instintivo vinculado ao desejo sexual.



Figura 41. *Ana Terra* (F3fA)

Assim como ocorre nesta cena, a ênfase de quase todos os fragmentos dessa fase recai sobre os momentos que precedem o ato sexual, com a valorização de tudo aquilo que prepara para o momento do sexo, esse ocorrendo em elipse ou sendo substituído pelas metáforas. As exceções são o fragmento em que Ana Terra e Pedro Missioneiro conversam na cama (F3fB), que já se inicia após o ato, e a cena de *Um certo capitão Rodrigo* (F4fB) em que a representação do sexo é sonora. A ênfase, nesse caso, recai sobre o ato em si, mas apenas através dos sons escutados por Rodrigo.

Todos os fragmentos retratam cenários interioranos. *Vento norte* (F1) e *Pontal da solidão* (F6) têm como locação a praia de Torres. A vida no campo e o cotidiano do gaúcho mítico, que usa pilcha e anda a cavalo, marcam presença nos três filmes inspirados nas obras homônimas de Erico Verissimo (F2 - *O sobrado*, F3 - *Ana Terra* e F4 - *Um certo capitão Rodrigo*), além de ser também o ambiente de *O negrinho do pastoreio* (F5) e de *Tropeiro velho* (F7).



Figura 42. *Pontal da solidão* (F6fU)

Locais em contato com a natureza, em que o sexo acontece ao ar livre, como um riacho (F3fA), as margens de um rio (F7fU), as pedras à beira-mar (F1fU), as dunas (F6fU) ou o campo (F3fC), são espaços alternativos que não chegam a ameaçar a hegemonia dos dois mais tradicionais ninhos de amor: o quarto e a cama reinam absolutos como locais preferidos para o sexo (F2fB, F3fB, F4fA, F4fB, F4fC, F4fD, F4fE, F4fF, F4fH, F5fU).

Outro local aparece como um espaço intermediário, que não pertence à casa principal, mas também não fica ao ar livre: o celeiro, onde a relação extraconjugal entre Licurgo e Ismália (F2fA) acontece sobre o feno também remete aos comportamentos animalizados e aos instintos primitivos. Licurgo chega a envolver o pescoço da jovem com um arreio de cavalo, mas um fade-out e uma elipse encarregam-se de ocultar o casal durante o ato sexual.

Alguns diálogos de *O negrinho do pastoreio* (F5) exemplificam o espírito desta época de paisagens pampianas e de personagens típicos da tradição campeira: os personagens masculinos referem-se às mulheres como “chinas” ou “chinocas” e falam em “encilhar a potranca” ou “tirar cria dessa índia”, em referência à prática do sexo. O poder, como não poderia deixar de ser neste contexto de homens valentes e mulheres submissas, é quase sempre masculino (F2fA, F2fB,

F3fC, F4fA, F4fD, F4fE, F4fF, F4fH, F6fU e F7fU). As personagens femininas são subservientes, e a última palavra é sempre do homem.

O mito do gaúcho macho, destemido e viril encontra sua expressão máxima em Rodrigo Cambará (F4). O capitão Rodrigo preza pela liberdade, o que inclui a satisfação dos seus desejos “de macho” com qualquer mulher bonita que encontre pela rua, ainda que seja casado. De um total de seis relações extraconjugais registradas nos fragmentos deste período (F2fA, F4fA, F4fC, F4fE, F4fG, F4fH), cinco delas são vivenciadas por Rodrigo, que se relaciona com três mulheres, além da esposa Bibiana. Mas Rodrigo não é vitimado por qualquer sentimento de culpa ou vergonha. Ao contrário, o capitão é um mulherengo convicto e – para o sofrimento de Bibiana – incorrigível.

É Rodrigo quem faz uso do ambiente mais inesperado para o amor: o cemitério, em meio aos túmulos, é o ponto de encontro dele com a imigrante alemã (F4fG). Apesar de inusitado, o ambiente reforça algumas características da personalidade de Rodrigo, sempre disponível para uma bela mulher, seja qual for a hora do dia ou o local. Ele costuma desafiar o padre e desdenhar dos preceitos religiosos, e a prática do sexo no local do descanso sagrado ajuda a enfatizar essa condição.

Levado às últimas consequências, o poder masculino é responsável pela ocorrência de três relações forçadas, que se consumam à revelia do desejo feminino. Em *Um certo capitão Rodrigo* (F4fA), *Ana Terra* (F3fC) e *Pontal da solidão* (F6fU) há representações extracampo de violência sexual. Nos dois últimos, as protagonistas são estupradas por diversos homens. São as duas únicas ocorrências anteriores a 1979 em que a relação sexual não está restrita ao casal tradicional, formado por um homem e uma mulher.



Figura 43. *Ana Terra* (F3fC)



Figura 44. *Pontal da solidão* (F6fU)

Nestas duas cenas de estupro (F3fC e F6fU), o recurso utilizado para esconder o ato é a seleção dos enquadramentos, que enfatizam os rostos dos agressores. Não há qualquer exposição de nudez, apenas os rostos excitados e agressivos dos bandidos olhando em direção às vítimas.



Figura 45. *Ana Terra* (F3fC)



Figura 46. *Pontal da Solidão* (F6fU)

No caso de *Ana Terra* (F3), a inserção de planos do ponto de vista de Ana enquanto é estuprada pelo grupo de castelhanos reforça a ideia de que, mais importante do que o estupro em si, serão as marcas deixadas pela violência na alma de Ana. O uso do ponto de vista, nesse caso, confere dramaticidade à ação e enfatiza o estado emocional da personagem violentada. Quando, logo depois, Ana vai lavar-se em um córrego, as imagens sucessivas dos rostos daqueles homens que estiveram deitados sobre seu corpo voltam à sua mente enquanto ela chora, o que reforça a sensação de desamparo e a fragilidade emocional em que se encontra a jovem Ana.

Somente dois dos filmes anteriores a 1979, ainda que mantenham o ato sexual fora de campo, apresentam algum grau de exposição de nudez nos fragmentos analisados: os seios femininos aparecem brevemente em duas cenas de *Ana Terra* (F3fA e F3fB) e em uma de *Um certo capitão Rodrigo* (F4fH).

Em 1979, *A Intrusa* (F8) inova ao trazer o sexo para o centro da cena. No filme, que aborda a relação entre dois irmãos e uma mulher que passa a morar com eles, pela primeira vez as relações sexuais são mostradas, ainda que sob baixa incidência de luz.

De muitas formas, *A Intrusa* (F8) é um filme que ainda se aproxima dos anteriores, um filme “de bombacha e chimarrão”, com predominância do poder masculino e personagens femininas submissas, cujos corpos apenas servem aos desejos dos homens (Juliana chega a ser vendida para um prostíbulo por Cristiano e Eduardo, que depois a compram de volta).

Porém, pelo menos dois aspectos o tornam um filme absolutamente diferente: a ocorrência de cinco cenas de sexo (F8fA, F8fB, F8fC, F8fD e F8fE), sem que nenhuma delas recorra à representação extracampo, e a relação ambígua entre os dois irmãos, que chegam a consumir o incesto em uma transa a três com a participação de Juliana (F8fE). Cabe ressaltar que *A Intrusa* (F8) é um filme dirigido por Carlos Hugo Christensen, um diretor argentino, o que talvez contribua para que esteja relativamente “deslocado” face às representações dominantes no período.

As cenas de sexo em *A Intrusa* são mostradas de forma sempre semelhante, com pequenas alterações entre uma e outra. Juliana deitada na cama,

sempre calada, recebe um dos irmãos, que deita-se sobre ela sem que troquem palavras. A cama é parcamente iluminada, mas a pouca incidência de luz é suficiente para que sejam vistos os contornos dos corpos nus, com exposição dos seios e das nádegas masculinas e femininas, além da simulação da penetração. No último fragmento (F8fE), ao invés de apenas um deles, ela recebe os dois irmãos em sua cama.



Figura 47. *A Intrusa* (F8fE)

A importância destinada ao sexo no conjunto da narrativa de *A Intrusa* (F8) também é maior do que em qualquer dos filmes anteriores. A chegada de Juliana e o relacionamento que vive com Cristiano e Eduardo define grande parte dos acontecimentos da trama. Juliana cumpre uma função, ao aproximar os dois irmãos, e não pode escapar a seu trágico destino de intrusa: acaba sendo assassinada por Cristiano, para que os irmãos possam ficar juntos.

No conjunto geral dos filmes pertencentes ao contexto anterior a 1980, *A Intrusa* (F8) poderia ser considerado uma espécie de marco no que se refere às representações do sexo, porque delinea uma zona fronteira: apesar de não estar completamente afastado do cinema conservador produzido até então, de certa forma abre caminhos para o cinema que viria a ser feito durante a década seguinte.

5.4.5 Cinema da década de 1980

Se o cinema anterior a 1979 parece marcado pelo pudor em relação à presença do sexo, pode-se dizer que a década seguinte constitui uma celebração ao prazer: a tendência de maior abertura em relação à presença de sexo nos filmes esboçada por *A Intrusa* (F8) consolida-se, ao longo da década de 1980, como uma ruptura radical com o modelo estabelecido pelo cinema da fase anterior. A presença do sexo não está mais restrita aos jogos de poder ou à violência sexual, mas é oferecida ao olhar inclusive como fonte de satisfação ou como índice do grau de intimidade entre os personagens. Surgem as representações mais realistas (e também mais explícitas) do sexo, a partir dos filmes produzidos em Super-8 pelos jovens grupos de cineastas que – mais do que garantir um público familiar ou agradar aos patrocinadores – estavam preocupados em fazer um cinema que falasse da juventude de seu tempo, comprometidos apenas com o prazer do próprio fazer cinematográfico.

Os filmes deste período, de modo geral, urbanizam-se e passam a retratar, ao invés dos mitos da revolução federalista ou da música tradicionalista, os heróis anônimos da cidade grande, em seus cotidianos de aulas, festas e conflitos familiares e amorosos. As novas demandas retratadas e o descompromisso com a manutenção de uma moral conservadora são propícias ao surgimento de novas formas de representações do sexo, que agora aparece às claras e regado a *rock n' roll*.

A simulação dos movimentos da penetração, levada à cena pela primeira vez por *A Intrusa* (F8) em 1979, foi um recurso amplamente utilizado durante a década de 1980. A principal inovação dos filmes dos anos 1980 em relação a esse recurso, porém, é que não mais se trata daquela simulação relativamente sutil em que o homem, deitado por cima da mulher, movia o corpo enquanto a câmera privilegiava, em geral, os rostos do casal – como na maior parte das cenas de *A Intrusa* (F8) –, sob uma baixa incidência de luz que apenas marcava os contornos dos corpos. Agora, as cenas ocorrem às claras e são mostradas em planos abertos, com movimentos vigorosos e em diferentes posições – com os casais, muitas vezes, completamente nus.



Figura 48. *Deu pra ti, anos 70* (F9fA)

A masturbação é representada pela primeira vez em *Deu pra ti, anos 70* (F9fA), e aparece também em *Aqueles dois* (F14fA). Esse último filme, baseado no conto homônimo de Caio Fernando Abreu, tem como foco principal uma relação ambígua entre dois homens, abordando pela primeira vez uma discussão sobre homofobia, ainda que tímida – como no conto original, a relação sexual entre eles não chega a se consumar. Os personagens envolvidos, nem por isso, deixam de sofrer as consequências da rejeição social de sua condição e acabam demitidos. O homossexualismo está presente também em *Coisa na Roda* (F10fC), no qual o ato sexual entre os dois homens é representado, ainda que extracampo.



Figura 49. *Coisa na roda* (F10fC)

Em outra cena de *Coisa na Roda* (F10fA), o casal heterossexual protagoniza pela primeira vez uma cena de sexo sob iluminação abundante, em que aparecem completamente nus. Ainda que os genitais masculinos não estejam visíveis, são expostos os pelos pubianos femininos – outra inovação em relação a todos os filmes anteriores. Os enquadramentos privilegiam tanto os planos mais fechados, que mostram detalhes dos corpos, quanto os abertos, em que o casal pode ser visto sob alta incidência de luz.



Figuras 50 e 51. *Coisa na roda* (F10fA)



Figuras 52 e 53. *Coisa na roda* (F10fA)

Também em *Inverno* (F11fA), a cena em que o protagonista relembra uma relação com Cláudia, acontece sob alta visibilidade. A simulação da penetração, com a moça sentada sobre o corpo do jovem, é mostrada também com o uso de planos abertos e exposição de nudez total, à exceção dos genitais masculinos.

Pode-se atribuir a *Inverno* (F11) uma inovação em relação ao cinema anterior, referente ao deslocamento espaço-temporal entre as cenas de sexo e o presente diegético. O protagonista, sempre às voltas com a abstinência sexual imposta pela namorada virgem – que não demonstra qualquer interesse em ter relações com ele – vivencia a sexualidade apenas através da memória, sendo as duas cenas de sexo existentes no filme, lembranças de relações ocorridas no passado (F11fA e F11fB).

Tais deslocamentos estão presentes também em *O Mentiroso* (F16). A principal diferença é que a cena de Jonas com as francesas (F16fC) e de Ana com os russos (F16fD) não são lembranças, mas um sonho do primeiro e uma fantasia criada pela imaginação da segunda.

A peculiaridade de *O Mentiroso* (F16) está no tom surrealista de algumas das cenas: além do sonho e da fantasia citados, repletos de elementos insólitos, há ainda uma cena em que duas crianças seminuas, que estão supostamente fazendo sexo atrás de um arbusto, na praia, travam um estranho diálogo com o protagonista. Suas vozes, porém não são vozes infantis, mas de um casal adulto.



Figuras 54 e 55. *O Mentiroso* (F16fC)



Figuras 56 e 57. *O Mentiroso* (F16fD)

O cinema produzido durante a década de 1980 marca ainda uma conquista de espaço do sexo em termos narrativos. Ao contrário de exercer um papel acessório, o sexo figura, por vezes, como um elemento central nas narrativas do período. A título de exemplo, tomaremos a sexualidade em *Noite* (F13).

Em *Noite*, o espectador acompanha o protagonista por uma peregrinação pela noite da cidade, entre bares, bordéis e prostitutas. O enigmático personagem não sabe coisa alguma sobre si próprio: não lembra quem é ou de onde veio, e acaba deixando-se guiar por duas estranhas figuras conhecidas como Mestre e Nanico, que se autodenominam os “donos da noite”.

A presença da sexualidade nesse filme inscreve-se em duas esferas distintas. De um lado, está a sexualidade do protagonista: a despeito de pouco saber sobre ele, o espectador pode estar certo de que na origem de seu conflito está o fracasso conjugal. Apesar da amnésia, ele acredita que pode ter assassinado a própria esposa. A aliança na mão esquerda confirma que ele é (ou foi) casado e as imagens perturbadoras que o perseguem (alucinações ou recordações) fornecem pistas sobre uma infância conturbada e um relacionamento amoroso minado pela desconfiança de que a esposa o tenha traído.

À parte do mundo interior do personagem, há a sexualidade que o rodeia: todos à sua volta oferecem o sexo como uma espécie de fantasia escapista, uma possibilidade de fugir de si mesmo para um mundo feito apenas de luxúria e prazer, no qual ele poderia esquecer seu sofrimento. Ao contrário da misteriosa sexualidade do protagonista, aparentemente conflituosa e repleta de culpa, a sexualidade dos personagens que o rodeiam é descomplicada, natural, isenta de pudores ou ornamentações em torno do erótico.

Esse filme é o primeiro a retratar tantos personagens que fazem sexo cotidianamente, como quem pede uma bebida no balcão: consomem, pagam e rumam ao estabelecimento seguinte. Não há um casal apaixonado, nem uma história de amor, apenas o sexo oferecido e servido em abundância a quem puder pagar.



Figura 58. *Noite* (F13fB)

Para as mulheres da trama, o sexo é profissão, o que o torna extremamente ordinário. Em algumas cenas, o caráter cotidiano do sexo flerta com o insólito: Nanico, por exemplo, tem uma relação sentado no sofá da boate (F13fC), com uma prostituta no colo, enquanto ao seu lado o protagonista e uma prostituta bebem, e sequer lhes dão atenção. Outro casal, que tem uma transa interrompida pela polícia, conversa naturalmente com o policial, sentado na cama, e não parece preocupado em vestir-se (F13fA). Essa cena é a primeira a expor os genitais masculinos, que ainda aparecem uma segunda vez na relação entre o protagonista e a prostituta conhecida como Passarinho (F13fF). A representação do sexo oral também surge nesse filme, em um show explícito apresentado no palco da boate (F13fD).



Figura 59. *Noite* (F13fD)

O cinema da década de 1980 tem o inegável mérito de ter ousado trazer o sexo para dentro do campo. Rejeitando o modelo predominantemente elíptico e metafórico do cinema da fase anterior, inovando nas tramas, nas estratégias usadas e no grau de explicitude imagética, nem por isso deixou, no entanto, de estabelecer seus próprios padrões. As recorrências observáveis em diversas obras do período apontam para a consolidação de um novo modelo, em que a sexualidade é vivenciada de maneira mais natural, mostrada de modo mais direto e no qual o poder está difuso entre homens e mulheres, sendo raros os casos de fragmentos que apontam ainda uma prevalência do poder masculino, tão característico do cinema precedente.

5.4.6 Cinema pós-1990

Se tanto os filmes da primeira fase quanto o cinema produzido durante a década de 1980 parecem ter desenvolvido, cada qual à sua maneira, um repertório simbólico cujos usos nos permitem desenhar, em linhas gerais, uma trajetória

evolutiva das representações do sexo – a um só tempo opostas e complementares, mas acima de tudo dotadas de uma coerência interna, típica de cada uma dessas fases –, o mesmo não parece ter ocorrido com o cinema produzido a partir de 1990.

Formada por filmes bastante díspares entre si, essa última fase não chega a estabelecer formas relativamente homogêneas ou características de representação do sexo, como ocorrera durante os dois períodos anteriores, mas parece reciclar as principais estratégias utilizadas pelo cinema precedente, ocupando um espaço intermediário, que não pertence nem ao território do conservadorismo da primeira fase, nem ao da ousadia criativa da segunda.

Evidentemente, isso não significa postular a inexistência de qualquer inovação. Ao contrário, filmes como *Tolerância* (F21), *Wood & Stock – sexo, orégano e rock n’roll* (F32) e *Cão sem dono* (F33) apresentam características até então não encontradas no cinema anterior. Mas, de modo geral, o conjunto da produção do período parece ser marcado pela heterogeneidade de propostas.

Os filmes urbanos e contemporâneos agora convivem lado a lado com outros tantos nos quais predomina uma perceptível tendência a resgatar o passado. Assim, ressurgem os ambientes interioranos, os gaúchos campeiros e as produções de época, sendo bastante comuns tanto as representações do sexo de maior explicitude imagética quanto as sutis alusões à sexualidade extracampo.

A festa de Margarete (F24fU) e *Heimweh/Nostalgia* (F17), por exemplo, são filmes feitos em preto e branco que prestam homenagens às representações encontradas em tempos remotos. No primeiro caso – um filme silencioso que lembra o cinema chapliniano –, a alusão ao sexo extracampo é ainda mais sutil do que em muitos dos filmes da primeira fase do cinema no estado (F27fU).

Já *Heimweh/Nostalgia* (F17), também um filme de época, conta com duas cenas de sexo representadas de maneiras bastante distintas: a primeira lança mão da representação extracampo, com o subterfúgio da “fuga” da câmera em direção à parede do quarto, a fim de afastar o casal do campo de visão do espectador (F17fA). Na segunda cena (F17fB), uma lembrança de Heirinch, a fuga da câmera se repete (dessa vez em direção à bacia de prata na qual a moça lavava-se antes do sexo).

Mas este subterfúgio aparece aliado à exposição dos corpos, tanto o feminino quanto o masculino, inclusive em nudez frontal.



Figura 60. *Heimweh/Nostalgia* (F17fB)

O tom surrealista da cena é introduzido quando, após o fim do intercuro sexual, um grande grupo de personagens liderados pela dona do bordel adentra o quarto, todos de mãos dadas, e dançam em torno da cama, enquanto flocos brancos semelhantes a neve caem sobre todos eles. O elemento surreal nessa cena remete – ainda que se tratem de filmes muito diferentes, sob vários aspectos – ao surreal encontrado em *O Mentiroso* (F16), em especial na cena da fantasia de Ana (F16fD), também com a presença de neve.

Como em *Heimweh/Nostalgia* (F17), que acompanha a adaptação de um imigrante alemão que chega ao Brasil na virada do século XIX para o XX, o tema da imigração aparece também em *O qu4trilho* (F18). Nesse caso, a trama é estruturada

em torno das relações familiares e extraconjugais de imigrantes italianos, também lutando para ajustar-se ao novo lugar.

Uma das cenas de *O qu4trilho* (F18fD) retoma o celeiro como cenário para o sexo, que acontece sobre o feno, assim como a relação entre Licurgo e Ismália em *O sobrado* (F2fA). A decupagem dos planos, inclusive, é praticamente idêntica nos filmes de 1956 e de 1995. Dois anos depois de *O qu4trilho*, o feno no interior do celeiro seria novamente escolhido como espaço para o sexo por Leonor, em *Lua de outubro* (F20fA, F20fD). Outra cena de *O qu4trilho* (F18fE) traz de volta o xale como indicativo da proximidade de uma relação sexual, uma estratégia recorrente em obras da fase pré-1980.

A decepcionante noite de núpcias entre Ângelo e Tereza em *O qu4trilho* (F18fA) encontraria eco na noite de núpcias de Clô e Pedro, mostrada treze anos depois em *Dias e noites* (F35fA): ainda que a iluminação seja bem mais escassa no filme de 2008, em ambos os casos, a personagem feminina tem suas expectativas românticas dilaceradas pela frieza de seus maridos, que limitam-se a deitar-se sobre elas – que continuam vestidas – e saciar-se rapidamente, em silêncio, para em seguida abandoná-las à própria frustração. A condição de debilidade emocional das personagens é enfatizada pelo uso do mesmo recurso, o enquadramento que privilegia suas expressões faciais durante o ato.



Figura 61. *O qu4trilho* (F18fA)



Figura 62. *Dias e noites* (F35fA)

A Clô de *Dias e Noites* (F35), tal qual a Juliana de *A Intrusa* (F8), também é comprada por um homem. Mas a cena de sexo entre Clô e Felipe no filme de 2008 é diferente de todas as protagonizadas por Juliana: assemelha-se, antes, à de Clara Cristina e Raul, de *Aqueles Dois* (F14fB), além de também fazer uso dos planos detalhes que fragmentam os corpos. A principal diferença estética entre as duas cenas, no entanto, é o uso das fusões de camadas, inexistente no filme de 1985.



Figuras 63 a 65. *Dias e noites* (F35fB)

Diário de um novo mundo (F29fU) também utiliza o recurso da fragmentação dos corpos, em um cenário idealizado semelhante ao de *Concerto Campestre* (F26fA). Alguns dos elementos presentes nas duas cenas, como a ocorrência da relação sexual à luz de velas e o fino tecido a envolver a cama, enfatizam a atmosfera de intimidade afetiva entre o casal.



Figuras 66 e 67. *Diário de um novo mundo* (F29fU)



Figuras 68 e 69. *Diário de um novo mundo* (F29fU)

Em *Valsa para Bruno Stein* (F34), a masturbação de Valéria (F34fA) é tão sutil quanto a de Leonor em *Lua de Outubro* (F20fB): deitadas na cama, à noite e sob iluminação escassa, apenas é possível perceber a lenta movimentação de suas mãos, sem qualquer exposição de seus corpos. As principais diferenças entre as

cenar, nesse caso, são a posição da câmera e os enquadramentos – mais abertos, no primeiro caso, e mais fechados no segundo.



Figura 70. *Lua de Outubro* (F20fB)



Figura 71. *Valsa para Bruno Stein* (F34fA)

O filme de 2007 (F34) apresenta ainda, na base de seu conflito, a relação amorosa entre parceiros com grande diferença de idade, como já ocorrera em 1984 na trama de *Me Beija* (F12fC), em que Raul se relaciona com uma aluna da escola, e em *Bens Confiscados* (F27fE), no qual uma mulher madura se envolve com um garoto. No caso de *Valsa para Bruno Stein* (F34fC), no entanto, há ainda um tabu adicional na relação entre Valéria e Bruno – o fato de serem nora e sogro, o que instaura um elemento extra de dramaticidade ao conflito.

As relações de poder durante essa fase não são mais tão difusas quanto durante os anos 1980. Ainda que estejam representadas as situações em que os personagens femininos e masculinos encontram-se em igualdade de condições, a maior parte das cenas volta a mostrar uma prevalência de poder de um sobre o outro. A diferença, nesse caso, é que essa prevalência não é mais apenas masculina, sendo comuns os casos em que as mulheres são personagens mais fortes, mais decididas e mais confiantes que os homens. É o caso, por exemplo, de *Tolerância* (F21), que apresenta um personagem masculino confuso e hesitante cercado por mulheres resolutas, e de *Anahy de las misiones* (F19), que reedita o mito do gaúcho forte e corajoso, porém na pele de uma personagem feminina.

O espaço ocupado pelo sexo em relação ao conteúdo geral das obras também é diversificado. Algumas vezes servindo apenas como complemento à trama (F17 - *Heimweh/Nostalgia*, F23 - *A paixão de Jacobina*, F24 – *A festa de Margarete*, F25 – *O homem que copiava*, entre outros), aparece também como temática principal.

No caso de *Tolerância* (F21), por exemplo, a sexualidade dos personagens coloca em xeque seu próprio limiar de tolerância, evidenciando o abismo existente entre o discurso e a ação. Júlio e Márcia mantêm um trato de absoluta sinceridade, mas não conseguem elaborar e suportar essa sinceridade quando é o outro quem tem “verdades” a contar, o que terá papel decisivo nos rumos da trama. Em *Wood & Stock – sexo, orégano e rock n’roll* (F31), entra em pauta a liberdade sexual experimentada pelos *hippies*, enquanto *3 efes* (F32) apresenta a tese na qual o sexo é considerado um dos três pilares essenciais do comportamento humano, ao lado da fome e do fasma (a capacidade imaginativa).



Figura 72. 3 efs (F32fD)

Cabe ressaltar uma inovação operada por *Wood & Stock – sexo, orégano e rock n’roll* (F31), ao mostrar representações bastante explícitas através de uma técnica na qual o sexo tradicionalmente não tem espaço: a animação. Talvez amparado, em certo sentido, pela inexistência de corpos reais, o filme se permite funcionar como um verdadeiro inventário de tabus, todos eles quebrados pelos personagens: pedofilia, orgias, *menàges-a-trois*, sexo entre mulheres, adultério e casais considerados impróprios (como psicanalista e analisando) formam o mosaico de situações tratadas com um humor libertino. A personagem Rê Bordosa vive uma sexualidade calcada nos excessos, e não parece conhecer o significado de palavras como culpa, vergonha ou castigo. Também esse é um exemplo de filme cuja temática revisita o passado, ao ressignificar os principais clichês do amor livre dos anos 1970, dessa vez vivenciados por antigos *hippies* que agora estão gordos, velhos e sem perspectivas.



Figura 73. Wood & Stock (F31fA)

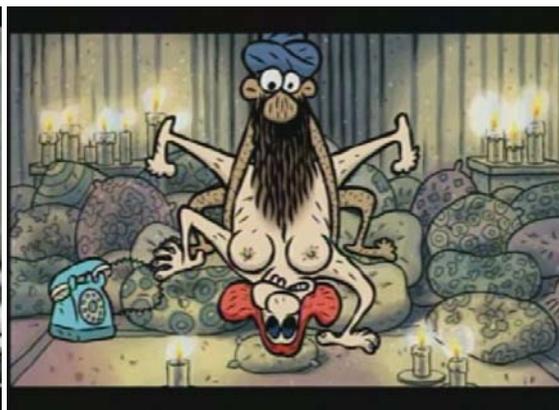


Figura 74. Wood & Stock (F31fC)



Figura 75. Wood & Stock (F31fF)



Figura 76. Wood & Stock (F31fG)

Outras duas inovações que poderiam ser mencionadas no período não podem, contudo, ser efetivamente confirmadas: seria possível apontar a cena de sexo na cachoeira de *Tolerância* (F21fA) como a primeira representação de uma relação anal, assim como a cena de sexo oral entre Ciro e Marcela em *Cão sem dono* (F33fB), como a primeira a mostrar sexo real praticado em cena pelos atores. Em ambos os casos, no entanto, trata-se de leituras atreladas à interpretação do espectador, já que não é possível obter qualquer forma de comprovação que as legitime como tais.



Figura 77. *Tolerância* (F21fA)



Figura 78. *Cão sem dono* (F33fB)

No conjunto das obras, mais do que estabelecer novos modelos de representação do sexo, os filmes contemporâneos parecem revisitar – por vezes recontextualizando ou ressignificando – o repertório simbólico mais ou menos limitado que fora amplamente explorado nas décadas anteriores.

Como se buscasse operar – ainda que de maneira não intencional – uma espécie de síntese entre as diferentes representações veiculadas até então, trata-se de um cinema que parece transitar entre o conservadorismo e a ruptura, entre a tradição e a modernidade, entre o prazer e o pudor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sexo e o cinema possuem uma relação íntima e de longa data. Desde a invenção do cinematógrafo, o cinema já era seduzido pela possibilidade de desafiar os limites do privado, oferecendo ao olhar a possibilidade de ver o que lhe é interdito.

Ao longo do trabalho, procuramos traçar um caminho que contemplasse alguns dos aspectos mais relevantes no que se refere à complexa equação entre o sexo e sua representação cinemática, ajustando nosso olhar, em especial, para o cinema produzido no Rio Grande do Sul. Dividido em cinco capítulos, o estudo foi estruturado contemplando uma revisão bibliográfica e uma pesquisa empírica.

Iniciamos nosso percurso, ainda no âmbito da sexualidade humana, abordando duas formas distintas de pensar o sexo e a sexualidade. A primeira delas é exemplificada pela sexualidade pagã da Antiga Grécia e a segunda, por um pensamento de inspiração judaico-cristã, predominante ainda hoje nas civilizações ocidentais, que liga intimamente a sexualidade à confissão e à penitência. Também evocamos a noção foucaultiana da sexualidade, que contribui para um entendimento do sexo não apenas em termos repressivos, mas principalmente afirmativos.

Em seguida, aproximamo-nos da sexualidade cinemática, através de uma breve revisão da trajetória do sexo fílmico, de algumas de suas convenções formais e das tentativas, por mecanismos de censura e de regulamentação, de delimitação das fronteiras entre o proibido e o permitido.

Chegando ao cinema produzido no Rio Grande do Sul e à parte empírica da pesquisa, voltamos nossas lentes para as representações do sexo produzidas nos filmes de ficção em longa-metragem, estabelecendo os critérios que nos levam a considerar um filme como pertencente à filmografia “gaúcha”.

Adotamos o modelo empregado por Póvoas (2005), baseado sobre quatro variáveis, dentre as quais são considerados gaúchos aqueles filmes que cumprem

ao menos duas: ter sido filmado no Rio Grande do Sul; ter participação de capitais locais; ter sido feito com atores e/ou técnicos locais; abordar temas regionais.

Dos 90 filmes gaúchos de ficção em longa-metragem produzidos até 2009, foi possível obter acesso às cópias de 60. Destas, foram consideradas no *corpus* de pesquisa apenas as 35 que contêm fragmentos (cenas e sequências) com representações do ato sexual, sejam essas representações diretas (em campo) ou indiretas (extracampo).

Um total de 113 ocorrências de representações do sexo foram encontradas no *corpus* de pesquisa. Tais fragmentos foram indexados e analisados em seus aspectos característicos ou recorrentes, a partir dos quais procuramos esboçar um mapeamento das principais estratégias e subterfúgios utilizados para mostrar ou esconder o ato sexual do olhar do espectador e as evoluções de seus usos ao longo dos anos.

Os dados levantados permitem perceber que algumas das estratégias mais utilizadas como subterfúgios para evitar a representação direta do ato sexual são as elipses e as metáforas, essas últimas exercendo, muitas vezes, um papel substitutivo semelhante. A alusão ao sexo através de uma vinculação simbólica com elementos da natureza, como o fogo, o vento ou a água, é recorrente em vários filmes e aparece, inclusive, não apenas em substituição ao ato sexual (nos casos de representações extracampo), mas também aliada a outras estratégias em cenas de maior explicitude imagética.

Outro subterfúgio recorrentemente utilizado para representar o sexo em termos de ausência é o que chamamos, no âmbito do trabalho, de “sexo sonoro”: mantida fora do alcance da visão, tanto do público quanto dos próprios personagens, a presença do sexo se dá através das sonoridades, dos gemidos, sussurros e ruídos produzidos pela relação extracampo escutada por um personagem, por vezes exercendo sobre ele o poder de despertar-lhe o desejo ou a curiosidade.

Quanto à presença do sexo, uma ampla gama de efeitos é obtida através da regulação dos regimes de exposição e visibilidade. Operando sobre diferentes graus de exposição dos corpos, o recurso às áreas claras e escuras do quadro, o uso das silhuetas em contraluz e a seleção de enquadramentos que fragmentam os

corpos, hierarquizam elementos e direcionam a atenção são as estratégias mais comumente empregadas para definir a equação entre o que está exposto e o que pode, ou deve, estar visível.

Através do exame do material considerado em nosso *corpus* – e que, cabe ressaltar, não corresponde à totalidade dos filmes já produzidos no estado, mas a uma parcela significativa deles –, pudemos perceber que as diferentes abordagens do cinema gaúcho em relação às temáticas do sexo e da sexualidade, bem como as preferências por determinadas estratégias e os usos que delas foram feitos, consolidaram certos padrões comuns a determinados conjuntos de filmes. Isso possibilitou que propuséssemos um agrupamento dessas obras em três diferentes fases que, por coincidência cronológica, confirmam uma já esperada influência do contexto histórico-social em que as obras foram produzidas nas representações que fizeram da sexualidade cinematográfica.

Porém, o que a princípio parece óbvio – para contextos mais conservadores, representações menos explícitas, que evoluem em consonância com a progressiva liberação dos costumes e culminam, na contemporaneidade, em representações de maior explicitude imagética – se confirma apenas em parte.

De fato, pode-se dizer que as representações predominantes até 1979 reproduzem um contexto conservador, como pode-se considerar as representações dominantes durante os anos 1980 como equivalentes simbólicas do contexto de abertura política e maior liberdade sexual no qual foram geradas. No entanto, não é possível supor uma trajetória evolutiva linear em direção à contemporaneidade.

Na primeira fase, correspondente aos filmes produzidos até 1979, predominam as temáticas campeiras, as relações de poder construídas sobre um modelo patriarcal e as personagens femininas submissas. De modo geral, o sexo não é abordado como temática, a não ser exercendo uma função acessória às tramas principais. Apenas nos casos de estupro o sexo assume um lugar de destaque na narrativa, sendo recorrente a violência sexual praticada por três ou mais homens que subjagam uma personagem feminina. Mesmo nesses casos, não há ainda cenas de sexo propriamente ditas, mas principalmente estratégias substitutivas e recursos de seleção que mantêm o ato sexual restrito às representações extracampo. A exceção é o último filme produzido durante essa

fase, em 1979: em *A Intrusa*, localizamos o que poderia ser considerada uma linha divisória imaginária, uma zona fronteira que, através de algumas inovações e outras tantas semelhanças, encontra-se em uma espécie de espaço intermediário em relação ao cinema produzido anteriormente e aquele que viria a seguir.

A segunda fase consolida ao longo da década de 1980 uma alteração significativa: o cinema produzido pelos jovens cineastas que experimentavam a bitola super-8 e, posteriormente, também a de 35 mm, inauguravam novas temáticas, ambientavam suas histórias em torno do cotidiano da juventude urbana do seu tempo e ousavam abordar temas tradicionalmente marginalizados, como a masturbação e o homossexualismo. A partir da experiência de maior visibilidade imagética do sexo, já sinalizada um ano antes por *A Intrusa*, os filmes produzidos durante a década de 1980 diversificaram as formas de representar a sexualidade, promovendo uma ruptura radical com o paradigma estabelecido anteriormente e trazendo o sexo ao centro da cena.

Já a terceira fase, na qual estão incluídos os filmes posteriores a 1990, aparece marcada pela heterogeneidade de propostas, não sendo possível afirmar a consolidação de novas formas de representação do sexo que se constituam como características do conjunto de filmes do período. Constatamos, no entanto, uma tendência ao resgate de muitas das estratégias consolidadas e amplamente utilizadas durante as duas fases anteriores. O cinema pós-1990, ainda que apresente casos isolados de inovações em relação às obras precedentes, parece caracterizar-se, de modo geral, pela tendência a revisitar, às vezes reposicionando ou ressignificando, o repertório simbólico relativamente limitado estabelecido durante as décadas anteriores.

Os principais entraves enfrentados durante o processo de pesquisa foram de ordem metodológica: foram necessárias sucessivas tentativas, experimentações e correções de rumos até que as estratégias metodológicas mais adequadas pudessem, aos poucos, tornar-se mais claras e adaptadas às próprias demandas surgidas durante o processo.

A solução encontrada para a apresentação dos dados, resumidos em forma de quadros sintéticos de cada um dos fragmentos internos às obras, permitiu que a grande quantidade de material fosse reunida de maneira a possibilitar tanto a

consulta direta a determinado fragmento, quanto a visão global de cada filme e, ainda, do conjunto dos filmes segundo a cronologia da produção cinematográfica do estado. Como vantagem adicional, os quadros sintéticos permitem ainda que o leitor observe determinados tópicos de seu interesse, operando seus próprios cruzamentos e gerando novas leituras a partir dos mesmos dados, de acordo com suas conveniências.

Outro obstáculo refere-se à fase de coleta de material. A obscuridade à qual estão relegadas muitas das obras produzidas no estado, a precariedade bibliográfica relativa a essa cinematografia e a má qualidade de muitas das cópias obtidas apenas reafirmam nossa já conhecida falta de cuidado com a preservação e o estudo do patrimônio fílmico produzido no estado. É lamentável que um grande número de obras estejam perdidas, mal conservadas ou mesmo escondidas do alcance do público. Esse cenário demonstra ser imperioso que cada vez mais os profissionais, os pesquisadores e os estudantes suspendam seus próprios preconceitos e voltem seus olhares à produção local, especialmente se pretendemos que o público de cinema também o faça.

Possíveis sugestões para novos estudos sobre o tema incluem, além do mapeamento de filmes em outras metragens, a possibilidade de novas abordagens a partir dos dados levantados e que, por si só, oferecem uma ampla gama de tópicos de investigação, passíveis de serem estudados sob diversos ângulos. Além do mapeamento desses “comos” que tentamos aqui realizar, um caminho para maior compreensão do nosso objeto de estudo seria tangenciar os “por quês”, talvez incluindo nessas indagações a reflexão sobre até que ponto o recurso às mesmas estratégias, o retorno às mesmas temáticas e a reutilização de um material simbólico relativamente limitado pode sugerir uma espécie de letargia criativa, uma acomodação a determinadas maneiras pré-estabelecidas de pensar e falar sobre sexo.

Se o cinema é também agente da realidade social, e não apenas um produto desta, também modela imaginários e, por isso, deve esforçar-se por fornecer perspectivas plurais, olhares alternativos e multiplicidade de “mundos possíveis” – o que inclui, por certo, uma abertura criativa que desenvolva novas e diferentes formas de representação do erótico.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA Sagrada. Versão digital. Disponível em <http://www.capuchinhos.prg/biblia/index.php?title=Página_principal>. Acesso em 25 de junho de 2010.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.

ASSIS BRASIL, Giba. **Espaços do cinema gaúcho**. Junho de 1993. Disponível em <<http://www.casacinepoa.com.br/as-conexões/textos-sobre-cinema/espacos-do-cinema-gaúcho>>. Acesso em 12.06.10.

_____. *Autores, cenas, espaços*. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas e GERBASE, Carlos (Org.). **Cinema gaúcho: diversidades e inovações**. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 93-107.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas-SP: Papyrus, 1995.

BARONE, João Guilherme B. Reis e Silva. *Cinema gaúcho: uma panorâmica institucional*. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas e GERBASE, Carlos (Org.). **Cinema gaúcho: diversidades e inovações**. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 165-188.

_____. **Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos & institucionais do cinema brasileiro na década de 1990**. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2005.

_____. **El sector audiovisual en Porto Alegre: Análisis introductorio de sus agentes y estructuras**. Monografía (Maestría) – Universidad Internacional de Andalucía / Sede Iberoamericana de La Rábida, 1996.

BATAILLE, Georges. **O erotismo: o proibido e a transgressão**. Lisboa: Moraes editores, 1980.

BAUER, Martin; AARTS, Bas. *A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos*. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

BECKER, Tuio. **Cinema gaúcho: uma breve história**. Porto Alegre: Movimento, 1986.

FOUCAULT, Michel. **Escolha sexual, ato sexual**. Entrevista com J. O'Higgins, traduzida por Wanderson Flor do Nascimento a partir de FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994. Disponível em <<http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/escolhato.html>>. Acesso em 30.11.2009.

_____. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988

HAYS, William Harrison. **The Production Code of the Motion Picture Industry**. Disponível em <http://productioncode.dhwritings.com/multipleframes_productioncode.php> Acesso em 06.09.09.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e Tradução de JAA TORRANO. São Paulo: Iluminuras, 1995.

JULLIER, Laurent. **Interdit aux moins de 18 ans: morale, sexe et violence au cinema**. Paris: Armand Collin, 2008.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KEESEY, Douglas e DUNCAN, Paul (ed.). **Cinema erótico**. Köln: Taschen, 2005.

KRZYWINSKA, Tanya. **Sex and the cinema**. London: Wallflower Press, 2006.

LEITE, Dante Moreira. *O processo criador*. In LEITE, Dante Moreira (Org.) **Dependência e independência da criação literária**. São Paulo: USP, s. data.

LUCRECIO CARO, Tito. **De rerum natura**. Paris: Hachette, 1956.

MICHELAT, G. *Sobre a utilização da entrevista não-diretiva em sociologia*. In: THOILLENT, M.J.M. **Crítica Metodológica, investigação social e enquete operária**. São Paulo: Polis, 1982.

MOORE, Alan. **25,000 years of erotic freedom**. New York: Abrams, 2009.

MOREIRA, Herivelto e CALEFFE, Luiz Gonzaga. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

PFEIL, Antonio Jesus. *Cinematógrafo e o cinema dos pioneiros*. In: BECKER, Tuio. **Cinema no Rio Grande do Sul**. Cadernos Porto & Vírgula, v.8. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

PLATÃO. **O Banquete**. Trad: J. Cavalcante de Souza. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

PÓVOAS, Glênio Nicola. **Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação 1904-1954**. Tese de doutoramento. Porto Alegre: PUCRS, 2005.

_____. **Sobre o cinema gaúcho**. Entrevistas concedidas à autora. Porto Alegre, setembro de 2009 e fevereiro de 2010.

REICH, Wilhelm. **A revolução sexual**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

ROMÃO, Eduardo; CANELA, Guilherme; ALARCON, Anderson (org.). **Manual da nova classificação indicativa**. Brasília: Ministério da Justiça. Secretaria Nacional de Justiça. Departamento de Justiça,

Classificação, Títulos e Qualificação, 2006.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Cinema gaúcho**: construção de história e de identidade. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2007. Disponível em <<http://nuevomundo.revues.org/3164>>. Acesso em 19.06.10.

SÁINZ, Salvador. **El cine erotico**. Barcelona: Royal Books, 1994.

TEXTOR, Antonio Carlos. *Os agitados anos 60*. In: BECKER, Tuio. **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1995, p. 60-67.

TYLER, Parker. **A pictorial history of sex in films**. Secaucus, New Jersey: Citadel Press, 1974.

ULMANN, Reinholdo Aloysio. **Amor e sexo na Grécia Antiga**. Porto Alegre: Edipucrs, 2007.

VALENTI, Jack. **How it all began**. s.data. Disponível em <http://www.mpa.org/Ratings_HowItAllBegan.asp>. Acesso em 18.02.10.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas-SP: Papyrus, 1994.

WORTLEY, Richard. **Erotic movies**. London: Crescent Books, 1975.