

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
CAMPUS DE CURITIBA II – FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

NOAH MANCINI

METAFICÇÃO, SEXUALIDADES DISSIDENTES E SENTIDOS SONOROS:
ANOTAÇÕES SOBRE O FILME *PERFUME DE GARDÊNIA* (1992)

CURITIBA

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Mancini, Noah

Metaficção, sexualidades dissidentes e sentidos sonoros: anotações sobre o filme Perfume de Gardênia (1992) / Noah Mancini. -- Curitiba-PR, 2024.
139 f.: il.

Orientador: Maria Cristina Mendes.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2024.

1. metaficção. 2. gênero e sexualidade. 3. Perfume de Gardênia. 4. cinema brasileiro. 5. Guilherme de Almeida Prado. I - Mendes, Maria Cristina (orient). II - Título.

NOAH MANCINI

**METAFICÇÃO, SEXUALIDADES DISSIDENTES E SENTIDOS SONOROS:
ANOTAÇÕES SOBRE O FILME *PERFUME DE GARDÊNIA* (1992)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Pesquisa “Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo”, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Mendes

CURITIBA

2024

TERMO DE APROVAÇÃO

NOAH MANCINI MENDES

“Metaficção, sexualidades dissidentes e sentidos sonoros: anotações sobre o filme Perfume de Gardênia (1992)”

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 27/06/2024

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo.



Profa. Dra. Maria Cristina Mendes
(Presidente da Banca – PPG-CINEAV/UNESPAR)



Prof. Dr. Pedro Faissol
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Josélia Schwanka Salomé
(Membro Titular Externo – PPGED/ UTP)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer minha orientadora Maria Cristina Mendes, que tanto trocou, escutou, falou, sugeriu, discutiu, em uma troca sincera de mútuo aprendizado. Professora que também estagiei em sua disciplina na graduação em Artes e me possibilitou espaço de prática. Obrigado pela atenção e pela paciência, de certo foi uma bela passagem em parceria contigo.

Segundamente agradeço à banca, Pedro Faissol e Josélia Salomé, que tiveram cuidado, paciência e se debruçaram sobre meu texto para melhor me auxiliar na escrita, principalmente na qualificação. Não tenho dúvidas que escolhi a melhor banca para este percurso.

Terceiramente agradeço à coordenadora Beatriz Ávila Vasconcelos, pelo afeto, pela generosidade e pelo alto astral, sempre solícita e gentil, fazendo com que os percalços de mestrando fossem amortecidos pela vontade de dar certo. “Bea”, como é chamada carinhosamente, de certo move faustos e muitas vezes imperceptíveis esforços para a bem aventurança do Programa de Pós Graduação de Cinema.

Não poderia deixar de agradecer também aos professores Eduardo Baggio e Juslaine Nogueira, com os quais dividi dias de trabalho no LICA (Laboratório de Investigação do Cinema e Audiovisual). Com as tarefas que me foram atribuídas, não só enriqueci minha trajetória estudantil, como me tornei um profissional melhor.

Agradeço à toda equipe de funcionários do PPG, dos terceirizados aos professores efetivados, passando pelo administrativo e pelos estagiários. O dia-a-dia é o processo em si, e faz toda a diferença no trabalho final e nas derivações do mesmo no mundo.

Também agradeço os meus colegas de classe, com ênfase no Lennon, no Chico, e na Juliana, que compartilharam dramas e dilemas comigo ao longo desses quase dois anos de mestrado. Hoje todos já são mestres, agraciados pelas passagens no Boqueirão.

Os agradecimentos também vão para Olivir Freitas, que com gentileza e excelência me ajudou a revisar parte do texto que aqui discorro, fazendo apontamentos e sugestões.

Mesmo distante geograficamente, digo meu muito obrigado para a minha mãe, que nas mais ínfimas conquistas esteve ao meu lado vibrando e acreditando nos meus saltos. Foi e é muito importante ter você na vida.

Agradeço inclusive aos que desacreditaram e escolheram não favorecer. Na base do ódio também me criei, quem dera se a vida não nos desse embates, mas precisamos sublimá-los para chegar a algum lugar.

E por último, é necessário agradecer à CAPES e a Fundação Araucária, que em diferentes estágios do meu ensino, me deram base financeira para a execução de meus estudos.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo a conceituação e a investigação dos elementos metalinguísticos, metaficcionais presentes no filme *Perfume de Gardênia* (1992), do diretor paulista Guilherme Almeida Prado, além dos debates sobre gênero e sexualidade e suas respectivas dissidências e as características sonoras. A partir do conceito de metaficção buscado nas obras de Linda Hutcheon e Gustavo Bernardo Krause, buscamos elucidar alguns pontos da narrativa onde esse recurso aparece, e que efeitos narrativos produzem, tendo como contexto características de produção da obra, o cinema brasileiro pós-moderno, conforme o entendimento de Renato Luiz Pucci Junior. Através de prévia contextualização histórica do objeto de estudo e da narrativa que nele está inserida, aprofundamos reflexões sobre o cinema brasileiro, os processos metaficcionais nele envolvidos, assim como os efeitos de sentido possivelmente gerados por tais exercícios de narrativa. Pretende-se, com esta dissertação, interrogar a utilização da metaficção como impulso crítico de análise da linguagem, assim como dar atenção à produção cinematográfica nacional.

Palavras-chave: Metaficção; Gênero e sexualidade; *Perfume de Gardênia*; Cinema Brasileiro; Guilherme de Almeida Prado

ABSTRACT

The present study aims to conceptualize and investigate the metalinguistic and metafictional elements present in the film *Perfume de Gardenia* (1992), by São Paulo director Guilherme Almeida Prado, in addition to debates about gender and sexuality and their respective dissents and sound characteristics. Based on the concept of metafiction sought in the works of Linda Hutcheon and Gustavo Bernardo Krause, we seek to elucidate some points in the narrative where this resource appears and what narrative effects are produced taking into account the production characteristics of the work, post-modern Brazilian cinema, as understood by Renato Luiz Pucci Junior. Through prior historical contextualization of the object of study and the narrative that is inserted in it, we deepen reflections on Brazilian cinema, the metafictional processes involved in it, as well as the effects of meaning possibly generated by such narrative exercises. The aim of this dissertation is to interrogate the use of metafiction as a critical impulse for analyzing language, as well as paying attention to national cinematographic production.

Keywords: Metafiction; Gender and sexuality; *Perfume de Gardênia*; Brazilian Cinema; Guilherme de Almeida Prado

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - As meninas (Diego Velázquez,1656).....	16
FIGURA 2 - O casal Arnolfini (Jan van Eyck, 1434).....	17
FIGURA 3 - O pintor de girassóis (Paul Gauguin, 1888).....	18
FIGURA 4 - <i>Las meninas</i> (Pablo Picasso, 1957).....	19
FIGURA 5 - <i>Las meninas</i> (Joel Peter Witkin, 1987).....	20
FIGURA 6. A fonte (Marcel Duchamp, 1917/1964).....	21
FIGURA 7 - <i>Reporting from São Paulo, I'm from United States</i>	22
FIGURA 8 - <i>Cameraman</i> na janela de Adalgisa.	80
FIGURA 9 - Adalgisa grava <i>A Doméstica da Zona Sul</i>	81
FIGURA 10 - Abertura de <i>A Vampira do Sexo</i>	82
FIGURA 11 - Abertura de <i>A Vampira do Sexo</i>	82
FIGURA 12 - Frames do <i>Perfume de Gardênia</i>	87
FIGURA 13 – Frames do <i>Perfume de Gardênia</i>	87
FIGURA 14 - Eve diz a Adam que destesta filmes estrangeiros.....	88
FIGURA 15 - A flor de Gardênia chora sangue.....	91
FIGURA 16 - Vestimentas de Adalgisa depois do divórcio.....	94
FIGURA 17 - Vestimentas de Adalgisa depois do divórcio.....	94
FIGURA 18 - Gisa e Odete usam o mesmo óculos.....	96
FIGURA 19 - Gisa e Odete usam o mesmo óculos.....	96
FIGURA 20 - Vestimentas de Odete Vargas ao longo do filme.....	96
FIGURA 21- Vestimentas de Odete Vargas ao longo do filme.....	96

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 - DEFINIÇÕES CONCEITUAIS.....	13
1.1 - METALINGUAGEM.....	14
1.2 - METAFICÇÃO.....	32
1.3 -GÊNERO E SEXUALIDADE NO CINEMA BRASILEIRO.....	44
CAPÍTULO 2 - OS CINEMAS PRESENTES EM PERFUME DE GARDÊNIA.....	56
2.1 - O CINEMA POLICIAL	56
2.2 - AS PORNOCHANCHADAS.....	63
2.3 - ANOTAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO DE GUILHERME DE ALMEIDA PRADO.....	70
CAPÍTULO 3 - <i>PERFUME DE GARDÊNIA</i>.....	77
3.1 - ANÁLISE FÍLMICA: IMAGENS METAFICCIONAIS.....	77
3.2 - PAPÉIS DE GÊNERO E SEXUALIDADE NO FILME <i>PERFUME DE GARDÊNIA</i>	89
3.3 - PECULIARIDADES SONORAS.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS	111
ANEXOS	122

INTRODUÇÃO

Vamos ao ponto da questão, o que é esse filme, onde ele se localiza e por que escolhi estudar ele? Voltamos ao ano em que se instaurou a pandemia da Covid-19 no Brasil: 2020. Pessoas estão muito mais condicionadas a permanecer no espaço doméstico do que outrora. Se antes eu recebia amigos em minha casa, perambulava pela vida noturna, naquele momento me tranquei dentro de casa com meu namorado da época (agora ex), e entre estudos (terminava minha graduação no Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design na Universidade Federal de Juiz de Fora), *home offices*, e paranoias, maratonávamos inúmeros filmes por dias. Longas-metragens, curtas-metragens, médias-metragens, séries, documentários, musicais, e também outros filmes sobre paranoia - o professor Luiz Carlos Oliveira Júnior, meu professor na graduação, havia passado uma ementa singular em Tópicos Especiais em Cinema II, apenas sobre fins de mundo, saborosa ironia.

Assim colocamo-nos à pesquisa, entrando em listas de sites cinéfilos, fazendo nossas próprias listas, escavando plataformas, do Making Off ao Netflix, passando por MUBI, Karagarga, entre outros *streamings* populares e *torrents* suspeitosos, vasculhando de Filmow a Letterbox. Na busca por algo fora do comumente fornecido, procurando expandir nosso repertório cinematográfico, sempre pegamo-nos elencando algo que vem à tona, gerando a vontade de assistir, seja por uma mera curiosidade ou simpatia com a capa, o diretor, o elenco. Talvez essa não obviedade ao escolher um objeto de pesquisa de uma história que ficou conservada, mas não tenha entrado para a mesmice do *status quo*, fosse um jeito de voltar-se a uma história já dada, já fornecida, mas que pedia uma maior atenção.

Assim foi com *Perfume de Gardênia*: nas memórias fragmentadas dos tempos de pandemia, creio que me encantei pela capa - as aparências nem sempre nos enganam totalmente, permitem conhecer-nos: ou “só quem é superficial conhece a si mesmo”, disse certa vez Oscar Wilde (1894, s/p). A capa em questão destacava o rosto de Christiane Torloni em iluminação metade rosa, metade azul, o título em tipografia de letras floreadas, como aquelas presentes em convites de casamento. Naquela noite de isolamento social, eu e meu namorado nos enrolamos embaixo do cobertor de microfibras e assistimos a esse e mais alguns filmes.

A partir desse primeiro contato algo estritamente chamou minha atenção: havia uma preocupação plástica com a apresentação do resultado cinematográfico que inebriava meu olhar para a obra: era como se eu olhasse, em determinadas cenas isso se evidenciou ainda mais, a uma captura de um quadro. Aquele plano, aquele take, quando deparados em imagem

estática, já me geravam algum furor. Um filme bonito, dedicado em imprimir uma beleza plástica, mas também um filme perspicaz. Parecia uma pintura em movimento, se é isto que Eisenstein queria dizer quando comparou o cinema com a arte pictórica:

Para a pintura - o cinema não é apenas uma solução para o problema do movimento das imagens pictóricas, mas também a realização de uma forma nova e sem precedentes da arte gráfica, uma arte que é uma corrente livre de formas mutantes, transformadoras, misturadoras, de representações e composições, até então possível na música (Eisenstein, 2002, p.165)

Depois dos primeiros deslumbres, soube que algo além da composição visual havia me cativado. *Perfume de Gardênia* era um filme que falava sobre outros filmes. Um filme brasileiro que falava sobre o cinema do Brasil. Havia a exibição de alguns engendramentos técnicos, como imagens de *sets* de filmagens, os bastidores da equipe nas locações, a estreia de filmes na sala de cinema. Dentro do filme, também por ventura havia uma peça de teatro e um excerto de um programa televisivo dramático. Estava ali, pelo conjunto da obra, uma obra com estilo marcado e certa personalidade destoante da maioria das produções, algo que se singularizava, “Um bom diretor explora os temas e os assuntos que o preocupam e o obcecaram, num estilo que lhe é bem particular” (Betton, 1987, p. 86).

Esta pesquisa vem de um processo mais antigo de me interessar por cinema brasileiro e sua profusão ao longo das décadas. Ao vasculhar certa cinematografia, é natural que a interessância por alguns trabalhos desponte, por seus motivos específicos. As aproximações por aqui percorridas encaixam-se nessa busca pelo conhecimento do cinema nacional. Acredito que a identificação, ao escavar esses trabalhos, possa vir de uma ânsia pela valorização de uma arte produzida no país e, paralelamente, da procura por identidade. Identidade essa que paira no ar, que é meio indefinida e ao mesmo tempo bem marcada com imagens e narrativas amplamente propagadas, identidade essa que é uma miscelânea de um país diverso e ao mesmo tempo colonizado. Um Brasil refém de códigos estrangeiros e criador de seus próprios *códex*, transformador de narrativas importadas e exportador de matéria prima e expressões culturais.

Talvez tenha começado o texto assim, cheio de parênteses e travessões, acrescentando pequenas notas sobre o percurso, porque acredito que o filme também faça isso. Em sua construção narrativa, *Perfume de Gardênia* gera esses *hiperlinks*, alguns mais explícitos, outros submersos entre tantas histórias. Ele nos confunde para nos tornar mais atentos. Nos inebria com as amarrações e atravessamentos afetivos dos personagens, com uma fotografia

preocupada com a beleza da imagem que imprime, com certo humor, mesmo em situações devidamente adversas. Essa adversidade também está presente, todavia de outra maneira, em relação à profusão na realização de longa-metragens em comparação aos curta-metragens. Por esse motivo, o filme analisado e as demais produções analisadas serão focadas majoritariamente em obras que sejam longas.

Como sabemos, a produção de curtas-metragens no Brasil é mais forte que a de longas-metragens. Essa mudança aconteceu no final da década de 80 por iniciativa das leis de incentivo, como permanece até hoje, no entanto o governo federal vem implementando uma série de políticas audiovisuais para a produção de longas (Costa, 2015, p. 12)

Perfume de Gardênia é inspiração, é contemplação, é um comentário sobre si mesmo, é cinema feito em tempos improváveis, a despeito das condições precárias de se produzir arte no Brasil e também à época do filme, momento de fechamento da Embrafilme, o qual será melhor abordado mais à frente. Com ele também pude chegar ao pensamento dos realizadores, interessado em saber, ver um pouco mais de perto os detalhes de seu processo de feitura.

Existem sempre pelo menos dois filmes acontecendo ao mesmo tempo. Um com a estória e outro com o subtexto. Não gosto de filmar de maneira óbvia, quero filmar de maneira mais confusa, que dê dupla leitura. O filme não nasce na tela, mas nos olhos do espectador. (Prado apud Oricchio, 2005, p. 158).

No decorrer da pesquisa, deparei-me com os nomes de realizadores do trabalho analisado, e entrei em contato para executar entrevistas. Foram-me concedidas duas entrevistas gravadas presencialmente em vídeo e aqui transcritas. A primeira com o diretor Guilherme de Almeida Prado, e a segunda com o responsável pela música do filme, Hermelino Neder. As mesmas encontram-se em anexo ao final da dissertação, sendo respectivamente, Anexo II e Anexo III. Tais depoimentos serviram de base para buscar novos referenciais e elaborar outras conjecturas sobre o objeto de estudo, embora não tenham sido citadas ao longo do texto, pois escolhi reserva-las à singularidade de sua ocasião, à unicidade da entrevista que eu mesmo executei enquanto documento histórico de pesquisa e diálogo.

Muitos outros títulos, tanto literários quanto filmográficos, assim como visuais e musicais, foram encontrados no decorrer da pesquisa. Eles serviram para ambientar-me na investigação, mergulhar-me no contexto necessário, criar intimidade com outras obras que

tanto conversavam, e o faziam de diversas maneiras, com a obra que eu primordialmente me debruçava. Manter o objeto de estudo fixo, escolhendo continuar a olhar para ele como principal tema, não foi fácil tarefa. Isso talvez fez com que esses demais trabalhos artísticos entrassem em diálogo com o próprio texto da dissertação, e também com as características que permeiam a obra analisada prioritariamente.

Portanto, apresento aqui a tentativa de estudar determinados conceitos em um filme brasileiro, e por consequência, abranger esses conceitos dentro do cinema brasileiro, falar sobre diferentes formas de expressão da produção nacional, versar sobre a produção artística nacional não somente cinematográfica, chegando também a um olhar sobre a sociedade brasileira e sua história - visionando as coisas do mundo e as coisas nossas por uma via interseccional e ampla. Partir do uno para tentar tocar um todo, partir do outro para chegar em nós.

1 - DEFINIÇÕES CONCEITUAIS

Neste capítulo serão abordados os conceitos norteadores para análise e estudo do objeto de pesquisa *Perfume de Gardênia*. Os campos, separados em tópicos, são respectivamente sobre: metalinguagem, metaficção e ideias acerca de gênero e sexualidade. Tendo em vista que serão os assuntos mais abordados a respeito do filme estudado, tem-se a necessidade de contextualizar seus significados para, *a posteriori*, exemplificar sua aplicabilidade na narrativa filmica.

Os autores norteadores para a noção de metalinguagem são Mikhail Bahktin, Roman Jakobson e Haroldo de Campos. Para versar sobre a metaficção, recorreremos às contribuições da teórica canadense Linda Hutcheon, além de Gustavo Bernardo Krause, pesquisador brasileiro que se ateve ao tema nas últimas décadas. Já ao falar de gênero e sexualidade, tomaremos de referencial primordial a produção intelectual de Michel Foucault, Georges Bataille e Paul B. Preciado.

Além das referências de cunho teórico, também serão trazidas à discussão outras obras artísticas que abordam os conceitos aqui estudados. Para iniciar a compreensão da escrita que vem a seguir, neste primeiro tópico precisamos nos localizar em determinados conceitos para auxiliar na compreensão da obra, que é esta dissertação, e da obra com que esta dissertação se ocupa, o filme *Perfume de Gardênia* (1992). A seguir iremos contextualizar sobre quais perspectivas tais conceitos são entendidos.

1.1 . METALINGUAGEM

No princípio era o verbo, e o verbo estava com Deus, e o verbo era Deus' (João, 1:1). Retomada literária e midiaticamente, no Brasil, por Eno Teodoro Wanke em 'No princípio era o verbo. Depois o sujeito e outros predicados. Depois, veio o sujeito e os outros predicados: os objetos, os adjuntos, os complementos, os agentes, essas coisas. E Deus ficou contente. Era a primeira oração.
(Eduardo Valente, 2008, p. 80)

Metalinguagem é um ato de expressão linguístico que explicita as camadas - muitas vezes ocultas - dentro da própria linguagem. No caso da arte, opera como uma espécie de ponte entre o ato criativo e a reflexão sobre a criação. Quando a linguagem exerce o comentário sobre si mesma, quando a obra de arte explicita seu próprio sistema de elaboração, elas deixam vir à tona os aparatos de sua própria construção, a linguagem inserida dentro da linguagem. Segundo Haroldo de Campos, "Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto - a linguagem-objeto - dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade" (Campos, 2006, p. 11). Ainda poderíamos expandir essa compreensão para outros campos do estudo da linguagem, em suas funções derivadas e meandros comunicativos.

É o que faz a crítica - a literária, por exemplo, comporta-se metalinguisticamente diante do seu objeto de estudo. É o que faz a tradução: recupera a qualidade sensível do original e a surpreende na recriação do (novo) texto. É o que faz o dicionário: tenta dar conta o mais amplamente possível das relações de significância das palavras. (Chalhub, 2001, p 55).

Para exemplificar como isso já ocorreu nas variadas linguagens artísticas, vejamos alguns de seus usos ao longo da história das artes. Na literatura, a metalinguagem aparece como uma reverberação da criação textual. Escritos como *Dom Quixote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes, já apresentavam personagens que discutem a própria narrativa do livro. Já na obra *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), de Italo Calvino, a metalinguagem faz a ação da leitura se desdobrar em múltiplos estratos interpretativos. No romance de Calvino, o narrador-personagem do texto costura uma narrativa onde o autor - que muito enuncia em segunda pessoa - e o leitor se confrontam. Sobre Calvino, Linda

Hutcheon pontuou anteriormente: “O explorador aponta que é o ouvido, e não a voz, que determina a natureza do conto: como o leitor das histórias de Calvino” (1980, 78. Tradução nossa¹). Tais recursos frisam a ação do escritor de questionar os mecanismos narrativos e sobretudo a ligação entre o texto, o autor e o leitor.

Essas noções são importantes para a teorização da intertextualidade, uma vez que se verifica nos enunciados dos narradores e das multifacetadas personagens diálogos com ideias do autor com outras visões de mundo. Partindo desse pressuposto, todas as palavras abrem-se às palavras do outro, e o outro pode corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo com a literatura em sua própria historicidade. (Sales, 2020, p. 157)

Em seu texto *A Morte do Autor* presente no livro *O Rumor da Língua*, o teórico Roland Barthes aprofunda a concepção de que uma obra precisa ser encarada a despeito da intenção de seu criador. A partir dessa ideia é possível estabelecer uma perspectiva metalinguística na qual o texto (visual, sonoro) torna-se aberto para interpretações, para visualização de significados variados, não necessariamente atrelados à a uma origem exclusivamente baseada naquilo que o autor procurou apresentar. Esta abordagem sugere que a obra pode ser encarada como um organismo vivo, que interage com o leitor, sem a necessidade intrínseca da mediação de seu criador.

Frente a esse jogo que é a leitura, a autoridade do autor se enfraquece, e o leitor e a atividade leitora ficam em evidência, pois não se limitam às circunstâncias e às instâncias ligadas à autoria, porque estão, o texto, o leitor e a leitura, em participação constante no espaço cultural que ocupamos (e no qual agimos, produzimos sentido) em determinado período. Esse espaço, por sua vez, possui códigos, línguas, “listas de estereótipos”, por meio dos quais os leitores de diferentes períodos logram a comunicação [...] (Grazioli, 2023, p. 33).

Nas artes plásticas, a metalinguagem é um artifício recorrente, aparecendo na forma de obras que pensam acerca do próprio meio de feitura. Até o começo do século XX, era comum esse mecanismo ser exercido através da pintura. O quadro a óleo *As Meninas* (1656), do espanhol Diego Velázquez, contém a representação da própria pictoricidade. Esse quadro retrata personagens da família real espanhola acompanhando o trabalho do próprio Velázquez. Discretamente, ao fundo do aposento, em perspectiva, um espelho exhibe o que o próprio pintor vê à sua frente: o rei Filipe IV e sua segunda esposa, Mariana de Áustria, que são as

¹ Original do Inglês: “the explorer points out that the ear, not the voice, determines the nature of the tale”.

personagens protagonistas do trabalho que está sendo feito pelo pintor dentro do quadro *As meninas*, qual seja, uma grande pintura cuja representação se resume ao chassi e ao reflexo no espelho.



FIGURA 1 - As meninas (Diego Velázquez, 1656)
Fonte: Museo del Prado (2024).

Mesmo retrocedendo alguns séculos na pintura, é possível encontrar a mesma estratégia. A tábua a óleo conhecida como *O Casal Arnolfini* (1434), do pintor flamengo Jan Van Eyck, também exhibe um espelho, no centro do quadro, posicionado ao fundo da figuração do casal. Além de inserir seu nome no objeto mobiliário pintado, ele retratou a si mesmo no reflexo do espelho, a encarar as personagens desta vez protagonizadas na obra.



FIGURA 2 - O casal Arnolfini ou O retrato de Arnolfini (Jan van Eyck, 1434)

Fonte: National Gallery, Londres (2024).

Variadas também foram as referências metalinguísticas sobre a história da arte ou sobre o circuito artístico em obras de arte. A pintura de Paul Gauguin chamada *O Pintor de Girassóis* (1888) mostra o pintor Vincent Van Gogh em uma de suas práticas mais conhecidas na cultura popular. Embora não se trate de um autorretrato, o quadro de Gauguin apresenta um pintor trabalhando, numa clara referência metalinguística.



FIGURA 3 - O pintor de girassóis (Paul Gauguin, 1888).
Fonte: Van Gogh Museum, 2024.

Na série de pinturas *As Meninas* (1957), de Pablo Picasso, o artista reinterpreta a obra de Velázquez, transformando a cena clássica em uma transfiguração pictórica cubista que coloca em questionamento a natureza da própria representação, levando a metalinguagem às últimas consequências. A série é a única do artista que se encontra unificada, fazendo parte do acervo do Museu Pablo Picasso de Barcelona por doação do próprio artista. São 47 obras, das quais 44 são pinturas, duas são ilustrações e uma gravura.



FIGURA 4 - *Las meninas* (Pablo Picasso, 1957)

Fonte: Museu Pablo Picasso de Barcelona (2024).

Ainda dialogando com tal obra, o fotógrafo novaiorquino Joel Peter Witkin criou em 1987 a fotografia, denominada de auto-retrato, *Las Meninas*. Na foto, ele recria parte da cena do quadro de Velázquez com alguns personagens adicionais: a presença do pintor ao canto, uma princesa criança dentro de uma crinolina que a suspende no chão e embaixo do suporte diversos pregos pontudos, um homem deitado sem camisa à beirada da tela do pintor, um cachorro deitado no outro canto com uma coleira amarrada à mão da menina, o quadro dos reis já pintados próximos à porta, e próximo a porta, ao fundo a figura de um homem de cabelos longos, só com uma peça íntima. Acrescido a todos esses, um painel tridimensional de uma figura fantástica remetendo às formas surrealistas exploradas por Picasso. Nos cantos superiores, atrelados à parede, inúmeras pinturas aludindo ao período renascentista. Neste trabalho, com uma estética surrealista presente, é possível perceber uma sobrepujante intertextualidade, onde a metalinguagem resulta em uma cacofonia visual, a ponto de causar mais confusão do que facilitar a compreensão das referências da historiografia da arte.



FIGURA 5 - *Las meninas* (Joel Peter Witkin, 1987)
Fonte: Museo Reina Sofia (2024).

No campo do dadaísmo, as camadas de leitura sobre o circuito da arte que Marcel Duchamp atingiu com a escultura *A Fonte* (1917/1964) forçou o cenário da época a encarar um objeto do dia a dia como uma obra de arte. Ao pegar um mictório branco de porcelana, apor sua assinatura e o exibir em uma galeria de arte, Duchamp propôs reconsiderar o que significa a arte, gerando embates e consequências até os dias de hoje.



FIGURA 6 - A fonte (Marcel Duchamp, 1917/1964).
Fonte: Centre Georges Pompidou, 2024.

Na arte contemporânea, a prática da arte enquanto crítica institucional, isto é, a arte crítica ao próprio estado da arte, ganhou maiores proporções. Uma artista que é considerada uma das expoentes da crítica institucional e usou dos parâmetros do sistema de arte para falar sobre ele é a estadunidense Andrea Fraser. Um trabalho emblemático é *Reporting from São Paulo, I'm from United States* (1998), comissionado para a 24ª Bienal de São Paulo e só exibido na 34ª edição do evento, em 2021, com o tema “Faz escuro mas eu canto”. Na série de vídeos de Fraser, à época produzida para passar em televisão aberta na TV Cultura, a artista interpretou uma jornalista estrangeira e gravou entrevistas com a equipe de curadores e realizadores principais do evento, os questionando sobre questões delicadas acerca das incongruências temáticas da Bienal, como a pretensão de falar sobre antropofagia e a economia global, assim como parâmetros coloniais do pensamento sobre arte no Brasil. (Figura 7) A série audiovisual de Fraser está depositada no repositório do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona.



FIGURA 7 - *Reporting from São Paulo, I'm from United States*
Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona.

Na linguagem teatral, é possível notar autorreflexões dramatúrgicas desde William Shakespeare em sua peça *Hamlet*, mas também ao longo do trabalho do dramaturgo Bertold Brecht. A metalinguagem nas artes cênicas, é capaz de desencadear diversos efeitos de sentido. Os atores, ao mesmo tempo que podem sair de suas personagens para dizer que aquilo não se passa em uma encenação, também podem interagir com o espectador teatral, lhe fazendo perguntas sobre o espetáculo ou incitando sua participação ativa no palco, evidenciando o próprio fazer teatral.

Tal como o *Verfremdungseffekt*, de Brecht, a paródia trabalha no sentido de distanciar e, ao mesmo tempo, de envolver o leitor numa actividade hermenêutica participativa. Claro que há muitas maneiras de conseguir isto - da agressão à sedução. Por outras palavras, conseguir que sintamos que estamos a participar activamente na geração do sentido não é garantia de liberdade; os manipuladores que nos fazem sentir no controlo não se acham menos presentes apesar da sua cuidadosa dissimulação. (Hutcheon, 1985, p. 117)

Mas não somente na ação teatral se configura a metalinguagem, pois uma peça que em o texto dramaturgico explicita que trata-se de uma obra cênica pode ser considerada um trabalho metalinguístico. Assim, através da exibição de narrativas e/ou personagens que são auto-conscientes, a obra artística interage de maneira reflexiva sobre o código linguístico o qual se insere.

No teatro de imagens, tanto a metalinguagem quanto a ironia se configuram a partir de pressupostos formais em parte análogos ao processo linguístico, mas que conservam certas particularidades relativas à realidade e materialidade intrínsecas da criação imagética (visual, mental) (Saidel, 2010, p. 10).

O cinema também naturalmente vai tratar de questões metalinguísticas. O cineasta italiano Federico Fellini realizou, em 1963, o filme *8 1/2*. A produção conta a história de um famoso diretor de cinema que sofre bloqueios criativos ao começar a fazer sua próxima realização e, depois de recomendações médicas, se interna em uma estância termal para desanuviar o emocional. O nome da obra é referente à soma do número de produções audiovisuais que o próprio Fellini tinha feito à época.

Para a história do cinema a modernidade de *8 1/2* será inegável e incontestável e irá se concretizar na utilização que faz Fellini do tempo-espaço, da composição estética da obra, da construção de seu protagonista, que instaurou um reflexo direto com o autor, da sua ambiguidade e ao mesmo tempo clareza narrativa. Definitivamente *8 1/2* irá se concretizar em um crítico, porém moderno, fruto do cinema dos anos sessenta com a sua composição em abismo e sua metalinguagem divergente. (Souza, 2003, p. 15)

Como vimos, a noção de metalinguagem se caracteriza por ser um comentário da linguagem sobre a própria linguagem, ou seja, sobre ela mesma. Esse tipo de comentário pode estar manifestado em diversos campos do conhecimento, em diferentes formas, inclusive as denominadas poéticas, a título de exemplo: o teatro, a dança, a música, as artes plásticas, a literatura e o cinema.

Alguns dos primeiros teóricos que abordaram tal assunto foram Mikhail Bakhtin e Roman Jakobson. Estudiosos da linguística, aprofundaram suas investigações na aplicação e nas implicações da linguagem. O debate inicial, quando aplicado às linguagens artísticas, foi fundamentado primeiramente na literatura, arte com uma longa tradição de obras utilizando tal recurso.

Nesses dois níveis diferentes da linguagem, o mesmo estoque linguístico pode ser utilizado; assim, podemos falar em português (como

metalinguagem) a respeito do português (como linguagem-objeto) e interpretar as palavras e as frases do português por meios de sinônimos, circunlocuções e paráfrases portuguesas. É evidente que operações desse tipo, qualificadas de metalinguísticas pelos lógicos, não são de sua invenção: longe de se confinarem à esfera da Ciência, elas demonstram ser parte integrante de nossas atividades linguísticas habituais. (Jakobson, 2007, p. 46)

No caso da sétima arte, a metalinguagem pode ser percebida quando um filme fala sobre o cinema dentro de sua diegese. Neste caso, a diegese é a realidade existente no filme, aquela realidade em que as personagens vivem e participam. Logo, uma vez que o filme faz um ou mais comentários sobre o próprio cinema, ele está operando exercícios metalinguísticos. Quando assistimos a um filme que está sendo exibido dentro do filme, portando sendo pelo personagem-espectador assistido, quando o filme fala sobre personagens que são diretores, atrizes, roteiristas; quando assistimos os bastidores de uma obra audiovisual; quando entram em cena operadores de câmera, claquetes e contrarregras; quando o cenário é um camarim; em todas essas ocasiões estamos diante da expressão da metalinguagem.

Ampliando um pouco mais as noções sobre as possibilidades na metalinguagem, serão abordadas as noções de intertextualidade e hipertextualidade. Até agora, a partir da apresentação das ideias anteriores, entende-se que uma vez o texto caracterizado enquanto objeto da linguagem, o que deriva da relação com esse texto é um exercício metalinguístico. “Ou seja, o fenômeno de intertextualidade está presente em todos os textos; no entanto, no hipertexto, apresenta determinadas particularidades, as quais tornam importante a sua investigação de modo mais específico.” (Azevedo e Pereira, 2021, p. 2). Dentro das muitas possibilidades a partir da linguagem-objeto, em suas variadas funções comunicativas, abordaremos essas duas maneiras de utilizá-la, pois as mesmas acontecem em *Perfume de Gardênia*. Tais usos podem ser intencionais ou não, e podem conter outras camadas de significados descritos, que se intercedem em uma mesma aplicação sobre o texto ou que se fazem singulares no uso.

A intertextualidade caracteriza-se por ser a criação do significado de um texto através de outro texto. Essa significação é capaz de acontecer por variadas estratégias, a depender da situação, mas sendo característica de qualquer espécie de texto. “E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito - quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida.” (Barthes, 1987, p. 49). As formas de composição intertextual tem múltiplas denominações, podendo ser: uma citação, como é feito nesta dissertação ao trazer os trechos de escritos de outros autores; uma paródia,

“é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (Hutcheon, 1985, p. 17); uma alusão, onde indiretamente cita-se um texto para relacionar-se com outro, mas de maneira mais sutil e não necessariamente didaticamente explícita; uma epígrafe, que se trata de um pequeno trecho de uma obra que apresenta ou antecede outra obra, gerando com o texto que vem a seguir uma relação de ligação subjetiva, como neste tópico foi feito com o texto de André Valente; um pastiche. Portanto, nestas diversas formas de expressão intertextual, pode-se afirmar ainda que “a transcontextualização irônica é o que distingue a paródia do pastiche ou da imitação” (Hutcheon, 1985, p. 24), embora a autora também denote que “isto não quer dizer que uma paródia não possa conter (ou utilizar para fins paródicos) um pastiche” (Hutcheon, 1985, p. 56). No audiovisual a estratégia do *crossover* é frequentemente utilizada, quando personagens de distintas diegeses, de diferentes séries ou filmes, aparecem em outra obra audiovisual, em um episódio ou contexto desse âmbito fictício que não lhes pertence originalmente. Na música, a ação de samplear, isto é, utilizar um *sample*, um trecho de uma música para ajudar a compor outra, e começou a se popularizar mais na década de 1980. Já no campo da escrita, as intertextualidades podem ser vistas através de uma tradução, levando o texto de uma língua para outra, como do português para o inglês; e por meio de uma transliteração, quando o alfabeto da língua é composto por outras letras, outros caracteres, como do mandarim para o português.

A hipertextualidade apresenta traços intertextuais inerentes, uma vez que outro ou outros textos já estão sendo citados no texto em questão. Mas na concepção de hipertexto, acrescem-se outras camadas de hiperligações: muitas vezes encontram-se no corpo do texto. Essas ligações, difundidas em larga escala através do uso mais generalizado da internet por parte da população, podem ser vistas em diversos sistemas de programação e armazenamento de informações digitais, embora de certo não comece sua existência a partir dos computadores e nem da rede mundial de computadores - a escrita coletiva é um exemplo que antecede esse evento, assim como as notas de rodapé existentes em textos científicos e literários, tal qual o dicionário e seus verbetes também se caracterizam enquanto ações hipertextuais. A própria rede mundial de computadores, lograda na Internet, se configura enquanto uma hipermídia: é através dela onde o leitor pode se deparar com um texto, que ao clicar leva a um vídeo, ou a uma foto, a outro texto. Um texto, dentro de uma programação ou diagramação, que está dentro de outro texto. A metalinguagem operando dentro de um mesmo sistema linguístico, ou se comunicando com demais.

Quando o recurso metalinguístico é praticado em um trabalho, a pessoa que está apreendendo aquela obra (o receptor, o espectador), é colocada diante de uma operação linguística específica: a de certa desconstrução, ou dissecação da linguagem. Ela percebe, ou ao menos se aproxima de como a linguagem é construída e exercida. Se vemos as minúcias de um filme sendo produzido, elementos que o antecedem e acontecem por trás das câmeras, relatos de processos, “o processo de criação extravasa, em muitas propostas artísticas, os bastidores e passa a integrar a malha dos objetos em criação” (Salles, 2017, p. 50), logo, passamos a ter uma visão mais crítica sobre o que nos é apresentado, entendendo que todo objeto, fala, atitude que se projeta no mundo, materializa-se na “vida real” (isto é, a diegese que temos), e é perpassado por outros processos.

A diegese, por sua vez, é o universo ficcional de um filme, de um livro ou de uma peça de teatro, ou seja, toda a dimensão que, na esfera da ficção, é apreendida enquanto realidade. Tomemos como exemplo uma série de ficção científica como *Foundation* (2021-atual), em que existem pessoas vivendo em diferentes planetas, ou ainda uma animação fantástica como *Meu Amigo Totoro* (2000), onde seres espirituais de uma particular cosmologia se manifestam. Até mesmo em uma telenovela de produção dramática realista, como *Senhora do Destino* (2004-2005), onde a personagem da vilã comete maldades inenarráveis. Em todos esses exemplos a diegese significa as regras internas daqueles universos e daqueles personagens, o espectro de realidade que os mesmos habitam.

No nível diegético, parece haver certos modelos favoritos dos metafictionistas como dispositivos estruturantes internalizados, que por si só, apontam a auto-referencialidade do texto. Isso pode ser notado através de quadros modelos destacados anteriormente - enredo policial, fantasia, jogos e erótico - não são de forma alguma exclusivos, mas representam as quatro formas mais visíveis de apresentar o uso na metaficção (Hutcheon, 1980, p. 71. Tradução nossa).²

Tais exemplos apresentados são distantes da “vida real”, do tempo e espaço palpáveis em nossa realidade, sobretudo, independente da similaridade, da tentativa de representação verossímil da vida cotidiana, embora estas produções sejam fruto e estejam presentes na “vida real” na forma de produções ficcionais. Um filme sempre será um filme, produto de uma ficção - mesmo que não intente isto, como é o caso de filmes documentários, por exemplo.

² Original em Inglês: “At the diegetic level there appear to be certain models favoured by metafictionists as internalized structuring devices which in themselves point to the self-referentiality of the text. It should be noted that the four models singled out earlier- detective plot, fantasy, games, and the erotic-are in no way exclusive, but represent only four- of the most visible forms presently in use in metafiction.”

Sendo assim, podemos chamar o que está fora deste tempo e espaço próprios de uma realidade construída de “extradiegeses”.

Essa concepção baseia-se numa fratura metodológica imposta à linguagem, seccionada em duas partes: linguagem-objeto e metalinguagem (descrição). A linguagem-objeto seria julgada veraz se correspondesse a uma verdade externa a si mesma, um critério superior e acima da própria linguagem. Assim, linguagem e metalinguagem foram dissociadas e a linguagem ficou sob a tutela da metalinguagem. A base distintiva entre ambas, tal como concebida por lógicos como Tarski (1974), parte do pressuposto de que uma asserção só é verdadeira se corresponder a algo que esteja no mundo, daí a expressão linguagem-objeto (Flôres, 2011, p. 244).

Tais interpretações de uma narrativa têm relação indissociável com uma antiga querela entre nominalistas e realistas. Os nominalistas, em suma, têm como crença que o mundo é definido pela linguagem, isto é, o formato e a maneira das formas de expressão delimitam nossas ações, “(...) uma visão nominalista de mundo, que pressupõe a inexistência de uma realidade (“universo dado...”) e que a verdade última consistiria apenas de uma criação da mente humana” (Godoy de Souza, 2017, p.112).

Por sua vez, os realistas acreditam que existe uma regência universal, uma verdade una, algo de factível em toda a dita realidade, uma essência manente a todas as coisas vivas e não vivas, se levássemos até às últimas consequências, poderíamos chamar de Deus ou outra força superior.

Realismo e Nominalismo constituem, portanto, as duas soluções típicas e historicamente originais do problema. Para o realismo, isto é, para a tradição lógica platônica-aristotélica, o universal é também, além de *conceptus mentis*, a essência necessária ou a substância das coisas. Para o nominalismo, isto é, para a tradição estóica, o universal é um signo das coisas mesmas (Abbagnano, 1996, p. 1165).

Esse embate, que atravessa séculos da produção de conhecimento, não pode se mostrar unilateral, onde admitimos uma única perspectiva de abordagem sobre o que nos cerca e refutamos as demais. Ao mesmo tempo que existe algo factual que nos mantém vivos, como o oxigênio que respiramos e água que bebemos e de que somos compostos, essa realidade empírica, existem inúmeras provas concretas, tão factíveis quando o O² ou H²O, de que a linguagem também define a realidade. Não são à toa a língua que falamos, o comportamento que reproduzimos, os códigos sociais aos quais obedecemos - por pura

convenção ou obrigatório código civil (seriam esses dois últimos também tão antagônicos e não interseccionados?).

É necessário deixar que as noções de “verdade universal” e “relatividade da verdade” se interseccionem, para que possamos assim visionar outros vieses interpretativos do mundo que vivemos. E assim também construir outras formas de linguagem e outras possibilidades de pensar o espaço, habitar o espaço.

Quer na filosofia quer na literatura, a concepção realista é tão importante que se torna um valor em si mesmo. Negá-la nos leva a um nominalismo perigoso, pelo qual descobrimos que não temos acesso à realidade por completo, apenas a uma perspectiva parcial construída pelas nossas palavras. Negar a concepção realista nos obriga a argumentar caso a caso, porque perdemos referências absolutas e estáveis; nos impede de dizer que responsáveis são os outros, nós seríamos apenas vítimas ou críticos. Em contrapartida, adotar uma concepção nominalista nos força a nos responsabilizarmos por nossas palavras a cada vez que as proferimos (Krause, 2010, p. 121)

Qual relação então, da diegese e extra diegese, com as vertentes do nominalismo e do realismo, por exemplo? São duas correntes de pensamento, uma referente às teorias do cinema e a outra por viés filosófico, que abordam ideias sobre o que é a realidade. “Para cada filme, há tantas interpretações quanto espectadores. Isso se deve à complexidade da vida, onde nada é absoluto, e à relatividade das coisas” (Betton, 1987, p. 100). No caso do cinema, quando essas noções de realidade dentro de um filme são explicitadas na obra, confundem-se ou explanam-se as camadas construtoras daquela narrativa.

Por uma perspectiva similar poderíamos nos deparar com as divergências entre as correntes de pensamento estruturalista e pós-estruturalista. Provenientes das escolas do saber, dos conhecimentos científicos aplicados nas mais diversas áreas como filosofia, sociologia e arquitetura, acabou por influenciar as vertentes de estudo do que compreende o ser humano e toda sua expressão no espaço.

É central saber, a partir do estruturalismo, que uma estrutura é uma totalidade, uma relação de interdependência entre elementos que se articulam entre si, que guarda formas invariantes governadas por um fundamento que, silenciosamente, opera entre conteúdos diferentes numa estrutura social. Assim, o estruturalismo é a busca pelo fundamento, pelas formas invariantes, por algo imutável que subjaz toda e qualquer estrutura social (Mendonça, 2020, p. 155).

Como uma resposta à noção de estruturalismo, que nasce com certas correntes de pensamento próximas ao fim da década de 1940, “o estruturalismo, como também vimos, busca conhecer a essência estrutural, ou seja, um fundamento que está além dela e que a governa.” (Mendonça, 2020, p. 159). Já o pós-estruturalismo, que vem com certa intenção de romper com este estado manente de encarar uma estrutura, de alguma maneira toma como base os fundamentos do saber da perspectiva anterior, a estruturalista, para questioná-la e propor uma outra abordagem.

A diferença entre o estruturalismo e o pós-estruturalismo está na estabilidade, na dinâmica: enquanto o primeiro se interessava por estruturas estáticas e homeostáticas, o segundo buscava os momentos de ruptura e mudança. No cinema, trata-se, portanto, de um filme que esteja aberto às interpretações várias do espectador, cuja estrutura não transmita um significado fixo, inflexível, mas um conjunto de informações que permita que o espectador forme o seu entendimento (Sanchez, 2012, p. 8).

Essa aparente dualidade entre tais correntes de pensamento, tanto os nominalistas quanto os universalistas, como os estruturalistas e os pós-estruturalistas, praticam de maneira acirrada e atenta uma atividade metalinguística sobre a língua e suas aplicações práticas na sociedade.

O realismo do século XX permitiu um processo dinâmico para a mimesis, assim como para um produto estático ou um objeto. E não foi o surgimento do estruturalismo que trouxe isso, como alguns pensam, mas bem mais a metaficção ou a própria ficção. A teoria crítica talvez influencie a arte mas neste caso a tradição literária do desenvolvimento novelístico parece ser a força geral mais provável (Hutcheon, 1980, p. 31. Tradução nossa)³.

A partir de tais aplicabilidades, voltemos ao prefixo meta, utilizado em diversas palavras que já se espalharam pelo vocabulário acadêmico e/ou popular, como “metafísico”, “metanarrativa”, “metamorfose”, “metaverso”. Vindo do idioma grego, significava algo como “além”, mas através de sucessivas transformações da língua, a compreensão calcada através dos linguistas modernos nos coloca a par de outro sentido destas expressões na sociedade.

Na antiguidade clássica, Andrônico Rodes organizou as obras de Aristóteles em eixos temáticos: textos sobre física, política, ética, conhecimento. Textos que de alguma forma não se encaixaram nesses eixos foram colocados após

³ Original do Inglês: “Twentieth-century realism allows for a mimesis of dynamic process, as well as static product, or object. And it is not the rise of structuralism that has brought this about, as some feel, but rather metafiction or fiction itself. Critical theory may influence art but in this case the literary tradition of novelistic development seems the more likely general force.”

aqueles que versavam sobre física. Tornou-se costumeiro referir-se a esses escritos como metafísica (Pereira e Santos, 2018, p. 274).

Tal constatação ou manipulação linguística nos acompanha. A partir de tal colocação e de outros pontos abordados anteriormente, pode-se então dizer que “a metalinguagem natural ou competência metalingüística é parte integrante de nossas atividades linguísticas habituais, seja na aquisição da língua materna, ou de qualquer língua, seja para o funcionamento normal do discurso” (Nascimento, 1990, p. 118).

Existe também a diferenciação do momento onde o processo metalingüístico começa a ser identificado e tratado nos textos de teóricos sobre áreas da linguística, e quando ele propriamente é usado em nossas expressões, enquanto indivíduos e sociedade, quando exercitamos a linguagem. Nessa prática entre o que é próprio do autor ou da obra, e o que é do outro, do receptor da mensagem, “a metalingüística se interessa pelas diversas formas e graus de alteridade da palavra do outro e pelas diversas modalidades do comportamento que lhe é reservado (estilização, paródia, polêmica, etc.)” (Bakhtin, 1997, p. 372). Essas linguagens desembocam em variadas linguagens artísticas, que existem, de acordo com determinadas tecnologias que as propiciam, como a dança, o teatro, a literatura, a música, a pintura e a partir da idade moderna, a fotografia, o cinema, os videogames. Na história das artes e de outros campos do conhecimento, é possível perceber o uso da metalinguagem muito antes deste recurso tornar-se um conceito usado pela linguística.

Mas a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos lingüistas; desempenha também papel importante em nossa linguagem cotidiana. Como o Jourdain de Molière, que usava a prosa sem o saber, praticamos a metalinguagem sem nos dar conta do caráter metalingüístico de nossas operações. (Jakobson, 2007, p. 126)

Afinal, para que serve a metalinguagem? Ora, precisamos nos entender enquanto seres sociais, buscar certa compreensão em comum das coisas, falar a mesma língua, e dentro desta língua, saber se estamos falando sobre os mesmos conceitos. Nos entendermos enquanto sociedade, e estarmos cientes das estruturas de linguagem, dos códigos de comunicação, que nos estruturam e nós estruturamos. Assim, comentando sobre a linguagem, estendendo o estudo sobre elas, é possível não só captar os sentidos que a permeiam, como gerar novos sentidos a partir da mesma.

Pelo visto, um dos papéis da metalinguagem é buscar resolver dificuldades de entendimento, sanar dúvidas, detalhar informações, situar

espaço-temporalmente os eventos, em suma, tratam de precisar sentidos. E, sem dúvida, esse conceito não interessa somente à linguística, ou à linguagem ordinária. A reflexão concernente à significação da linguagem é decisiva para entender como se estruturam as relações sociais e como é produzido o conhecimento em qualquer instância social, área de estudos ou ciência (Flôres, 2011, p. 247).

É importante ter em vista que qualquer estudo que se debruce sobre a língua está a falar sobre ela, utilizando a própria língua. Logo, o exercício metalinguístico está presente na própria pesquisa linguística, seja no campo das mais diversas linguagens e seus campos de conhecimento. Trata-se de um movimento orgânico da formação das sociedades e quando utilizado em expressões linguísticas, isto é, e também as poéticas, demonstra que o sujeito propulsor de tal expressão está pensando sobre a própria linguagem e a praticando criticamente. Atribui significados, noções de sentido, efeitos de sentido, também manipula a linguagem para criar uma que se adeque a seu jeito de comunicar.

No que se refere ao conhecimento gerado na academia, destaca-se a necessidade de analisar o modo como se explicita ou implicita o conhecimento, de vez que sem a possibilidade de usar palavras, ou seja, a língua ordinária, para examinar conceitos, a pesquisa seria inviável. As palavras usadas nas teorias adquirem valores determinados, transformam-se em metalinguagem. Elas constituem redes de ideias que precisam ser consideradas no interior de cada perspectiva através da linguagem comum (Flôres, 2011, p. 248).

Podemos concluir, portanto, que o exercício metalinguístico funciona como um prisma em que a linguagem, o emissor e o receptor podem se notar mutuamente. Nessa alteridade, vão criando-se outros significados para uma mesma linguagem-objeto. Para além de permitir analisar a própria linguagem, é um exercício contínuo de criação, onde o comentário sobre a linguagem ajuda a estender a existência e o respiro da mesma, assim como os objetos de estudo dela.

O sentido pode então ser entendido não como fixo, mas metamorfoseado pelo falante. A criatividade discursiva se manifesta também quando o falante ultrapassa os limites do "codificado" e manipula esse material linguístico investindo-o de significação própria. O falante não é assim aquele que apenas se apropria de um sistema de relações já dadas, mas também as constrói (Nascimento, 1990, p. 119).

Sendo assim, em cada linguagem artística, que possui suas especificidades formais, a metalinguagem auxilia a instigar a inteligência do público, desenvolve a experiência estética

relacional com a obra de arte, agindo continuamente sobre o pensamento da própria constituição da manifestação poética. “Uma mensagem de nível metalinguístico implica que a seleção operada no código combine elementos que retornem ao próprio código” (Chalhub, 2001, p. 49). Aí reside a chave motriz metalinguística: evidenciar a enredada conversa entre a arte e aqueles que participam dela, em um permanente curso de construção e desconstrução dos significados. Ou em outras palavras, “A metalinguagem, portanto, é uma realidade de signos. Signos que se referem a outros signos.” (D’Ávila, 2015, p. 57).

1.2 - METAFICÇÃO

Se, como indivíduos, nós agora ocupamos 'papéis' ao invés de 'eus', então o estudo dos personagens em romances pode fornecer um modelo útil para a compreensão da construção da subjetividade no mundo fora do romance. Se o nosso conhecimento deste mundo é agora visto como sendo mediado através de linguagem, depois ficção literária (mundos construídos inteiramente de linguagem) torna-se um modelo útil para aprender sobre a construção da própria “realidade”
(Patricia Waugh, 2003, p. 3)

Neste subcapítulo iremos avaliar alguns efeitos de sentido causados pela metaficção na linguagem cinematográfica, assim como exemplificar algumas de suas aplicações em filmes, observando de que modo esses efeitos de sentido gerados vão sobrepondo-se às complexidades narrativas, nas entranhas comunicacionais contidas em um trabalho de arte. Também serão ressaltadas quais tipos de recursos são mais recorrentes, uma vez que “os conceitos de metalinguagem, ficção e metaficção estão profundamente intrincados e permanecem em constante relação, sendo impraticável tratar sobre metaficção sem que se recorra ao estudo e a investigação sobre ficção e suas origens” (Pereira e Santos, 2018, p. 281). Logo, as estratégias utilizadas no jogo entre autor e espectador, também serão abordadas com fins de elucidar as potencialidades metaficcionais frente à arte.

É certo que as histórias assistidas no cinema, quando este começou a se configurar enquanto indústria, em sua maioria, foram ficções. “O cinema e a literatura mantêm uma

relação quase tão antiga quanto o próprio cinema. Quando a 7ª arte percebeu todo seu potencial narrativo, procurou se apoiar em um modo já consagrado de contar história, a literatura” (Silva, 2012, p. 1). Muitas produções cinematográficas tiveram como base a ficção literária, em uma primeira oportunidade de materializar, por meio da imagem em movimento, histórias muito antes escritas que, não à toa, foram retiradas de livros literários ou peças teatrais.

Embora existam inúmeros debates se um roteiro pode ser considerado um trabalho de literatura, a maioria dos filmes nascem inicialmente na forma de roteiros previamente estabelecidos. Pode-se dizer então que, neste tipo de situação, o texto antecede a criação da ficção em tela. “Da inspiração ao último tratamento, a escrita de um roteiro pode levar tanto tempo quanto um romance. Escritores de prosa e de roteiros criam a mesma densidade de mundo, personagens e estória [...]” (McKee, 2016, p. 19). A ficção é representada nos mais diversos gêneros na sétima arte: o horror, o drama, o romance, a comédia, o policial e o musical. A aplicação dos gêneros nas obras cinematográficas também não se dá de maneira hermética, fechada em apenas uma categoria, como se um filme pudesse se encaixar em apenas um gênero. Muitas vezes, os gêneros se amalgamam no mesmo filme, podendo ser uma comédia policial, um romance musical, e assim por diante.

O recurso metaficcional é recorrente não só na sétima arte, como na literatura, no teatro e nas várias outras expressões artísticas. As discussões ficcionais acerca de uma obra precedem-nos desde Homero, embora o conceito moderno de metaficção tenha sido discutido inicialmente no trabalho o autor e crítico norte-americano William Gass, em 1971, que apresentou a questão relacionada à crescente reflexão de autores sobre seus processos de criação (Gass, 1971, p. 93). De acordo com Gass, o uso de estratégias metafissionais (ou autorreflexivas) tornou-se proeminente, embora possamos notá-las em inúmeras obras literárias antecedentes ao século XX, como em *Os contos de Canterbury* (Geoffrey Chaucer, 1387) ou em *As Mil e uma noites*, livros que poderiam ser vistos como “o antepassado direto das investigações metafissionais contemporâneas da relação do discurso com a realidade” (Hutcheon, 1985, p. 93).

Na literatura brasileira também sobrepujaram-se tais exercícios metafissionais. Os escritores Nélide Piñon, Rubem Fonseca, João Guimarães Rosa e Érico Veríssimo são alguns dos exemplos de criadores onde é possível encontrar uma escrita auto-reflexiva. Todavia um dos mais emblemáticos exemplos, não só como literato, mas também como metaficcionista (termo esse adaptado das leituras de Hutcheon), é o escritor Machado de Assis. De textualidade irônica e atenta às expressões características de sua época, Joaquim Maria

Machado de Assis constituiu uma literatura que continua a engendrar leitores e estudiosos, mesmo através dos séculos.

Ao partir da realidade para criar uma outra, um bom escritor como Machado acaba mostrando para nós a realidade como ainda não a víamos, isto é, ele acaba sendo até melhor realista do que os naturalistas, por exemplo. Da mesma forma, ao emprestar a seu leitor uma nova identidade graças a seus personagens, um bom escritor como Machado acaba mostrando para nós mesmos como ainda não nos víamos. (Krause, 2010, p. 140)

Os estudos sobre a metaficção tiveram inaugurações no âmbito científico acadêmico em meados dos anos de 1980, mediados pela teórica Linda Hutcheon. Já no Brasil, um dos estudiosos que abordou com mais recorrência este conceito foi o escritor e pesquisador Gustavo Bernardo Krause, através de seu livro *O Livro da Metaficção* (2010). Aqui, tratamos da metaficção no campo do audiovisual, quando um filme está dentro do filme, a ficção dentro da ficção na narrativa cinematográfica, isto é, quando uma história é contada dentro de outra, quando são encenadas peças teatrais dentro do filme, assim como quando as expressões artísticas, como apresentações musicais, ocorrem no interior de outra obra artística, como é o filme.

A definição comumente encontrada para o conceito de metaficção é a de que ele se baseia em “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma” (Krause, 2010, p. 9). Por vezes confundida como *mise-en-abyme* (que pode ser traduzido como “narrativa em abismo”), possui expressões diversas, a exemplo da paródia e do pastiche. Ou seja, é possível que existam narrativas em abismo que se valham de recursos metaficcionais em suas elaborações, mas não necessariamente todas as narrativas em abismo irão se valer da metaficção para acontecerem.

Conforme tratado pela pesquisadora Linda Hutcheon, a paródia trata da reescrita de um texto, usando o texto original como base referencial para a criação de outro. Trata-se, sobretudo, de um exercício de criar outras formas utilizando uma forma pré-existente: uma espécie de hipertexto, de *link* para outro trabalho, que com ele dialoga diretamente. Geralmente as paródias são feitas para fornecer um tom crítico ao que está sendo apresentado, seja por meio da ironia ou da sátira, trazendo novas interpretações a um material anterior. Neste sentido, o gênero literário do romance é visto por Bakhtin como um gênero-paródia, na medida em que:

O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros,

e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom (Bakhtin, 1997, p. 399).

A polissemia que este recurso pode englobar e os campos de subjetividade e complexidade que o mesmo pode acessar em uma história são amplos, podendo inclusive percorrer traduções intersemióticas e adaptações literárias. Manipular os aspectos ficcionais com fins de embaralhar a interpretação de uma obra é um dos principais aspectos da metaficção. Gerar sentidos outros, brincar com a linguagem e com as possibilidades de interpretação da mesma, evidenciar o caráter poético do produto artístico, em que a linguagem atua sobre a imaginação e vice-versa, conforme aponta o crítico literário Gérard Genette:

É preciso dizer parece, pois muitas vezes a "matéria" linguística é menos dada que construída, sempre interpretada, portanto transformada por uma espécie de devaneio ativo que é, ao mesmo tempo, ação da linguagem sobre a imaginação e da imaginação sobre a linguagem (Genette, 2015, p. 103)

Desta maneira, vemos um comentário crítico, uma perspectiva reflexiva de uma obra dentro da constituição da própria obra. Tal expressão imaginativa tende a ser reflexo de um constante exercício de pensar sobre os códigos da linguagem e seus domínios. Em suas mais variadas funções sociais, na práxis da comunicação, a linguagem cumpre aplicação pedagógica, de como apreendemos as formas de se comunicar: de ler, escrever, falar, ouvir. A metaficção pode ser usada também como estratégia de violência, de questionamento.

Na metaficção, esse código pode constituir-se em um meio semiótico, um gênero, uma tipologia narrativa, a linguagem literária ou mesmo a linguagem peculiar de uma obra, mas permanece a noção de conhecimento e problematização do código através de seus próprios recursos (Carvalho, 2013, p. 104).

O comentário dentro do próprio comentário, sobretudo na esfera ficcional, é um comportamento de expressão contemporâneo, que continua a ecoar e comentar, tanto que está também presente na virtualidade. Nas redes sociais, a utilização intertextual dos hipertextos é abundante. Isso gera uma profusão de comentários dos usuários em postagens de outros usuários, como fotos, vídeos, textos, *gifs* e outras mídias. Assim como a crítica é uma forma de metalinguagem, o caráter metalinguístico da conversa é acentuado quando vê-se uma extensa discussão acerca de um mesmo ponto, ou *post.*, tal qual ocorre no caso da plataforma Twitter (X), em que um usuário, utilizando um comentário de no máximo 280 caracteres,

pode responder o comentário de outro usuário, assim como anexar outros tipos de mídia, e levar tal postagem para seu perfil.

[...] podemos concluir que o hipertexto, em consonância com o suporte Twitter, amplia as possibilidades de intertextualidade, principalmente por conta da viabilidade de coocorrência de várias mídias nos hipertextos do gênero tweet. [...] o fenômeno de intertextualidade se manifesta a partir da multimodalidade, isto é, da convergência de linguagens e mídias, que funcionam como uma espécie de alicerce para a enunciação de um objetivo didático. Concluimos, então, que o gênero tweet apresenta um alto grau de intertextualidade e que esse fenômeno ocorre de forma multissemiótica. (Azevedo e Pereira, 2021, p. 17)

Sendo assim, através desta elucidação intertextual de conceitos, compreendemos que a metaficção parte da literatura, mas posteriormente se expande para outras linguagens e se dissemina em obras que se demonstram autoconscientes e tecem comentários sobre o processo criativo de si próprias, sobre a naturalidade ou não da ficção e suas respectivas convenções narrativas. Em suma, é o momento que um trabalho se mostra autorreflexivo, incorporando elementos como a ironia, a citação, que por sua vez referencia a própria constituição ficcional da história que está sendo narrada. A título de efeito, o elemento metaficcional (que pode aparecer diversas vezes em uma mesma obra) de alguma maneira desafia as expectativas do leitor ou espectador, tensionando a estrutura da "quarta parede" e convidando quem consome determinada obra de arte a uma reflexão acerca da natureza estruturante da verossimilhança narrativa daquela obra.

A natureza paradigmática da metaficção - é imaginativa e analogamente linguística com o processo de experiência do leitor - adiciona outra dimensão de liberdade para essa situação. Como o escritor, o leitor pode evadir o mundano e o empírico; ele pode entrar em um mundo feito por ele mesmo, um mundo construído através da linguagem (Hutcheon, 1980, p. 152)⁴

Logo, elenquemos alguns elementos comuns presentes na metaficção, que podem existir concomitantes ou não em uma obra artística: a autorreflexão acontece quando narradores ou personagens estão cientes de fazer parte da história, e inclusive podem interagir com o espectador sobre o tema. Os comentários sobre a própria escrita também são

⁴ Original do Inglês: “*The paradigmatic nature of metafiction- its imaginative and linguistic analogues of process with the reader's experience-adds another dimension, that of freedom, to this situation. Like the writer, the reader can evade the mundane and the empirical; he can enter a world of his own making, a world constructed through language.*”

comuns em textos, por meio de trechos que refletem criticamente o processo de criação, entaves da escrita ou procedimentos da narrativa. A manipulação da narrativa, a linearidade quebrada da história, um ou outro narrador não confiável e variações bruscas no estilo literário: isso tudo evoca o uso da linguagem de forma criativa, através de referências em outras obras literárias. O resultado final suscita uma maior consciência do espectador ou do leitor, interferindo diretamente em sua experiência estética com a obra.

O(a) espectador(a) (voyeur) concilia o efeito de digerir/devorar antropofágico, em seu estado emocional, contemplativo e prazeroso, numa proposição reflexivo-explicativa (objetiva), ainda que constituída de uma ação estético-poética (subjativa). Ou seja, um (des)encadeamento de ideias arrisca um diálogo com a sociedade, no desenrolar da narrativa audiovisual. (Garcia, 2015, p. 30)

Embora presente desde Homero, um exemplo consistente de metaficção no campo literário é o último romance de Fiodor Dostoiévski, *Os Irmãos Karamazov* (1880), que infiltra comentários sobre as convenções narrativas ao debater explicitamente a estrutura da história e requerer que o leitor elabore suas próprias conclusões acerca do livro.

Desse modo, notamos que Dostoiévski utiliza o recurso da metaficção não somente para mostrar ao leitor como um romance pode ser feito, mas ele convida o mesmo a questionar o texto. Aquele que lê parece ser completamente responsável por completar o sentido do que está escrito. Sendo assim, (...) o narrador nos conduz e nos engana durante todo o texto. Ele parece exigir que prestemos grande atenção em tudo o que está sendo dito. Somente assim seria possível compreender a obra em toda a sua profundidade. É importante notar que Dostoiévski utiliza esse recurso durante toda a narrativa (Corsi, 2014, p. 75).

Já no cinema, uma linguagem artística intrinsecamente moderna, que nasce também com o advento da modernidade, filmes mais recentes como *As Aventuras de Pi* (2012), dirigido por Ang Lee e tendo como ponto norteador o romance *A Vida de Pi* (2002), livro de Yann Martel, trata metafictionalmente a adaptação de obras da literatura para o cinema, mostrando personagens, um autor, que reflete sobre o processo criativo da escrita.

Em *As Aventuras de Pi*, a metaficção se faz presente tanto na discussão sobre a produção de uma narrativa, quando apresenta os vários níveis diegéticos (Pi o personagem que conta a sua história ao autor que a reconta, por exemplo). Tais níveis narrativos expõem o processo diegético aos leitores do romance e à audiência do filme, que vai além dos narradores protagonistas para incluir elementos como a mise-en-scène, cinematografia,

montagem e som, compondo assim um outro aparato narrativo.(Corseuil e Figueredo, 2018, p. 53-54)

O filme *Adaptação* (2002), dirigido por Spike Jonze e escrito por Charlie Kaufman, também trata metaficcionalmente a adaptação de obras da literatura para o cinema, mostrando um autor que reflete sobre o processo criativo da escrita, lembrando, de acordo com Levinson (2007) dos antepassados metaficcionais da adaptação e de seu lugar na longa linha de histórias que tratam sobre as capacidades e limitações da arte narrativa. Desafiando as bordas entre ficção e realidade, o visível e o não visível, a metaficção acaba por estimular a reflexão sobre o ato de contar histórias e a estrutura dessas histórias, proporcionando uma abordagem para desenvolver ou estreitar a leitura crítica do público sobre o que está sendo consumido, destacando a artificialidade da construção narrativa, e por que não, da própria realidade.

O cinema metaficcional no Brasil e no mundo trabalha bagunçando os limites da diegese em diferentes caminhos. Ela atenta-se para a crítica da arte cinematográfica e de quem a realiza e a consome. É um recolhimento do trabalho nele mesmo, no exercício de criação e indagação. Como contar histórias? Como separar e misturar a realidade e a ficção?

A produção de cinema no Brasil e a criação de narrativas auto referenciais pode ser notada em muitos trabalhos e é estudada com maior ênfase em filmes que derivam de obras literárias. Em um país, que apesar da precariedade, a profusão de obras audiovisuais se mostra prodigiosa, muitos desses filmes foram inspirados em trabalhos de literatura brasileira. Como é o caso do escritor Rubem Fonseca que, com afinidades na mesma linha policial de Guilherme de Almeida Prado, replica histórias dentro de seus livros. Exemplos disso são: o conto *Asteriscos*, conto componente do livro *Lucia McCartney; A Grande Arte* (1991), que em época do cinema de retomada brasileiro ganhou adaptação cinematográfica de Walter Salles:

[...] com vetor metalinguístico na remissão ao próprio imaginário cinematográfico e em propositura antirrealista. Em 1991, é lançado *A Grande Arte*, adaptação de um romance de Rubem Fonseca lançado em 1983, sob a direção de Walter Salles, último filme de tal conjuntura de revisitação do noir. (Bulhões, 2019, p. 3)

O filme *Bufo & Spallanzani*, adaptado por Flávio Tambellini, em 2001, também trata-se de um enredo policial com características metaficcionais. A morte de Delfina Delamare, uma dama da alta sociedade carioca vira notícias nos principais jornais impressos do país, e isso chama a atenção do policial Guedes (denominado Ivan Canabrava na versão do

filme), que passa a investigar incessantemente um complexo caso, que parece cada mais indecifrável e perigoso na medida que o mesmo busca resolver o mistério acerca do falecimento de Delamare.

Observamos que no caso específico da narrativa literária Bufo & Spallanzani, trata-se de um romance dentro de outro romance e sob a perspectiva cinematográfica, temos, seguindo a mesma estrutura, um filme dentro do filme, constituídos ambos por um processo de espelhamento (Carvalho, 2012, p. 60)

Outras adaptações literárias também podem ser encontradas no cinema brasileiro, como é o caso de *Onde Andará Dulce Veiga* (2001), adaptação do próprio Guilherme de Almeida Prado de romance homônimo de Caio Fernando Abreu (1990). É nesse enredamento intertextual que o trabalho de Almeida Prado é roteirizado e filmado.

Notamos também um cinema metaficcional nacional em *Romance* (2008), de Guel Arraes. No longa-metragem, é recontado contemporaneamente o mito medieval de Tristão e Isolda. O filme bebe da literatura e também do teatro e procura, junto à linguagem audiovisual, uma espécie de adaptação que também dê conta das intertextualidades do trabalho original, buscando não só mostrar as características dramáticas já presentes na história proveniente da mitologia celta, mas trazer para certa realidade brasileira e atual, ambientando as personagens para o nordeste brasileiro. Isso é comum a outros trabalhos do mesmo diretor, onde podemos ver este olhar sobre as linguagens artísticas nos filmes que faz, debruçando-se sobre as potencialidades poéticas que uma obra pode adquirir quando está em diálogo com outras obras.

Trata-se de um procedimento já utilizado tanto por Guel Arraes quanto por Jorge Furtado (que roteiriza *Romance* junto a Arraes) no cinema, respectivamente em *Lisbela e o prisioneiro* e em *Saneamento básico*, o filme. Temos, como fato comum aos três longas-metragens, uma espécie de prelúdio que consiste em apresentar a obra para o espectador, oferecendo de forma gradual subsídios para a sua iniciação na trama (Barbosa e Mousinho, 2014, p. 89).

Outros filmes também expressam exercícios metafissionais. Como anteriormente debatido, esse movimento é comum, o que muda são as histórias e as tramas por trás das obras. E quanto maior o surgimento de novas mídias, novas linguagens, maior o cruzamento de citações entre uma linguagem e outra. Isso só estimula as possibilidades semânticas de um trabalho artístico, enfatizando sua polifonia significativa. É possível perceber inclusive

recursos metaficcionalis em documentários brasileiros, como produções do cineasta Eduardo Coutinho, onde denota nas entrevistas, na formulação e na exposição do trabalho audiovisual documental, que um filme está inserido dentro do filme que assistimos.

Cabra Marcado Para Morrer [...] reflete de uma forma improvável, através dos acasos e infortúnios do caminho, um outro ângulo da metaficção. É mais leve, e não menos complexo, pois, há características fortes de reflexividade dos personagens, que foram contratados para representar a família principal, na segunda tentativa de produzir o filme, já que com as verdadeiras pessoas da história não foi possível. Dezesete anos depois, esses atores se veem nas poucas filmagens que sobreviveram ao golpe militar, e então, o telespectador assiste os atores se vendo no telão, representando (Alves e Andrade, 2016, p. 2)

Diferente de *Cabra Marcado Para Morrer*, que data de 1984, as produções mais contemporâneas de Coutinho também contam com elementos metaficcionalis em sua construção diegética. Isso acontece através de como as entrevistas são inseridas e até da deliberada incisão participativa do próprio diretor, que é quem guia os depoimentos dos participantes de seus documentários. O pesquisador em metaficção e professor Gustavo Bernardo Krause aponta sobre determinada obra de Eduardo Coutinho:

Seu filme *Jogo de Cena* (2006) desde o título tematiza essa condição paradoxal. O movimento constante entre realidade e ficção, associado à presença física do próprio cineasta na tela, muitas vezes de costas, outras de lado, apontam para a estrutura metaficcional desses filmes, mas também sugerem um outro conceito: o de metarrealidade. Os documentários de Coutinho chamam a atenção por mesclarem dimensões sociológicas e psicológicas de maneira tal que não se consegue dissociá-las. O diretor realiza várias entrevistas das quais aproveita apenas uma fração, como se estivesse fazendo uma pesquisa de campo. Seus entrevistados se abrem completamente diante dele, como se estivessem deitados em um divã, e não na frente de uma câmera, ou melhor, na frente de milhares de pessoas desconhecidas. O público, por seu turno, tende a se comover além da conta, de maneira que não esperaria ao assistir a um documentário (Krause, 2010, p. 176).

Em exemplos mais contemporâneos, o diretor paraibano Tavinho Teixeira também se utiliza da metalinguagem e da metaficção em muitos filmes seus, como *Batguano* (2014) e *Sol Alegria* (2018), inserindo tais recursos de maneira irônica e que suscita dúvidas acerca da própria linguagem do cinema. Questiona a diegese filmica e sobrepõe camadas de ficções, muitas vezes de origens autobiográficas, para bagunçar as interpretações possíveis.

Ao refletir a realização artística e a indústria cinematográfica, questionando os papéis do cineasta e dos personagens da trama, o cinema metaficcional duplica a narrativa sobre si, propiciando reflexões sobre maneiras de se contar uma história, explicitando as contradições presentes na própria linguagem e transformando o cinema em um permanente espaço de dúvida e proposição.

Técnicas que são possíveis de encontrar nos filmes, são: narrativa não linear, histórias fragmentadas, a voz do narrador em primeira pessoa em *off* (comum também ao cinema *noir* e a outros variados gêneros), e até personagens que reconhecem sua participação dentro da trama. Acrescentando tais camadas complementares de significado, estimulam a experiência estética do cinema com discussões acerca da natureza constitutiva da arte e da realidade que a permeia. Pontos como memória, história e identidade servem de suporte crítico para o exercício manipulativo da metaficção.

As narrativas convencionadas pela sociedade, a mídia e os meios de comunicação, os moldes comportamentais e a História a nós contada, todas essas questões passam a ser revisitadas quando nos confrontamos com obras metafissionais, naturalmente críticas em relação à própria linguagem. O espectador, de certa maneira, é impulsionado a reconhecer as arbitrariedades presentes dentro de sua própria realidade, levando a uma conduta mais indagadora frente ao mundo que a sua volta está. Como diria Krause: “o sujeito é antes uma função sintática do que uma coisa em si. O sujeito é antes um nome” (2010, p. 18). A linguagem cinematográfica também não escapa impune das incisões metalinguísticas. Há uma alteridade presente entre influenciar o cinema e por ele ser influenciado.

Não é diferente no filme *Perfume de Gardênia*, objeto de pesquisa desta dissertação. O filme não apenas é uma narrativa ficcional, como envereda por gêneros como o policial e a pornochanchada. Na tradição de reproduzir enredos cinematográficos de Hollywood característicos de sua formação intelectual mesclando sua formação profissional da Boca do Lixo, o diretor Guilherme de Almeida Prado acaba por prestar certa homenagem aos mestres do cinema estadunidense ao narrar a história de um taxista que começa a delirar depois da separação da esposa. Mas também cumpre homenagem aos diretores brasileiros da pornochanchada, mais especificamente da Boca do Lixo, onde Almeida Prado se criou enquanto cineasta. “Guilherme talvez estivesse entre esses dois mundos. Vinha da Boca, pois ali havia se formado, mas, por sua sofisticação intelectual, não era um cineasta típico da Boca [...]” (Oricchio, 2005, p. 27). O diretor referencia não só outros cineastas, mas também toda uma esfera de produções da época, assim como atores e diretores do círculo audiovisual paulistano, com mais ênfase nas produções realizadas na Boca do Lixo.

A escolha do diretor ao trazer determinados nomes para o elenco componente do filme explicita a sua ligação com o contexto de produção cinematográfica da “Boca”, pois contemplar participações de Matilde Mastrangi e José Lewgoy. Esses atores fizeram parte de tal momento histórico da cinematografia nacional. A produção enquanto ator de Lewgoy concentra-se no audiovisual através de uma participação expressivas em telenovelas e em filmes. Estreou no teatro e atuou no cinema fazendo mais de cem filmes, boa parte deles sendo chanchadas e assumindo o papel vilanesco, como foi o caso de um de seus primeiros filmes, *Carnaval no Fogo* (1949), “com destaque absoluto para o vilão interpretado por um estreante José Lewgoy, num tipo que o imortalizaria no cinema brasileiro” (Vieira, 2011, p. 30), o que não foi o caso em *Perfume de Gardênia*. As filmografias de Mastrangi e Lewgoy estão registradas na base de dados da Cinemateca Brasileira (Brasil, 2024).

Já Matilde Mastrangi, ex-atriz brasileira, teve sua produção em grande parte concentrada nos filmes pornochanchadescos. Sua estréia foi em 1974 com *As Cangaceiras Eróticas*, de Roberto Mauro, passando por uma vertical ascendência de participações. A lista é extensa diante da curta duração de sua carreira na atuação, foram cerca de dez anos e mais de trinta filmes: *Bacalhau* (1975) de Adriano Stuart, *Cada um dá o que tem* (1975) de Adriano Stuart, John Herbert e Silvio de Abreu, *Já Não se Faz Amor como Antigamente* (1976) de Adriano Stuart, Anselmo Duarte e John Herbert, *Emanuelle Tropical* (1977) de J. Marreco, *As Intimidades de Analu e Fernanda* (1980) de José Miziara, *Depravação: Orgia das Taras* (1980) de Luiz Castellini, *A Noite das Taras* (1980) de David Cardoso, John Doo e Ody Fraga, *Palácio de Vênus* (1980) de Ody Fraga, *Volúpia ao Prazer* (1981) de Rubens Eleutério, *A Cobiça do Sexo* (1981) de Mozael Silveira, *Em Busca do Orgasmo* (1981) de Waldir Kopezky, *As Taras de Todos Nós* (1981) de Guilherme de Almeida Prado, *Pornô!* (1981) de David Cardoso, John Doo e Luiz Castellini, *A Cafetina de Meninas Virgens* (1981) de Agenor Alves e Guilermo Vera, *A Noite das Taras n°2* (1982) de Cláudio Portioli e Ody Fraga, *Amor Estranho Amor* (1982) de Walter Hugo Khouri, *Pecado Horizontal* (1982) de José Miziara, *Tudo na Cama* (1983) de Antonio Meliande, *Corpo e Alma de Mulher* (1983) de David Cardoso, *Flor do Desejo* (1984) de Guilherme de Almeida Prado, *Erótica, A Fêmea Sensual* (1984) de Ody Fraga, *S.O.S. Sex Shop - Como Salvar meu Casamento* (1984) de Alberto Salvá, *Caçadas Eróticas* (1984) de David Cardoso, *Vereda Tropical* (1984), telenovela de Guel Arraes e Jorge Fernando, *A Dama do Cine Shanghai* (1987) de Guilherme de Almeida Prado, *Cortina de Vidro* (1989), telenovela de John Herbert, *Perfume de Gardênia* (1992) de Guilherme de Almeida Prado, *Glaura* (1995), curta-metragem de Guilherme de Almeida Prado, *A Hora Mágica* (1999) de Guilherme de Almeida Prado, *Foi*

Bom Pra Você, Benzinho? (2006), documentário de Simone Zucolotto sobre a era das pornochanchadas, e sua última aparição foi em *Onde Andará Dulce Veiga?* (2008), de Almeida Prado.

Pode-se notar que boa parte da produção de Mastrangi enquanto atriz se firma na década de 1970 e 1980, momento de profusão pornochanchadesco. Embora a pornochanchada tenha sido majoritariamente produzida na Boca do Lixo, existem os filmes mais explícitos e o de teor mais suave.

O indissociável contexto sociocultural em que os personagens se inserem é terreno fértil para brotarem figuras, localidades, títulos de filmes, que bebem diretamente da pornochanchada, e por consequência, da Boca do Lixo. A inspiração é notória por ter sido parte da carreira do diretor e de seu percurso também enquanto cinéfilo. Logo, estamos diante de um filme que cita o cinema estadunidense por meios intrínsecos de se ver e fazer cinema no globo, mas ao mesmo tempo uma obra que toma partido do cinema nacional e demonstra-se admirada pelas expressões cinematográficas brasileiras.

Perfume de Gardênia é um filme repleto de *hiperlinks*. A confusão ou a explanação que este excesso de citações suscita nos atenta para detalhes factíveis da história do filme e do cinema, mas também nos faz levantar confabulações que não poderíamos afirmar com certeza que são plausíveis. Contudo, ele nos leva a supor, elaborar nossas próprias conjecturas, ficções, tamanha a demasia com que nos apresenta narrativas dentro de outras narrativas.

Os discursos que os personagens propagam no filme dizem respeito a uma certa maneira de contar a história, um determinado jeito que o diretor escolhe: códigos visuais, discursivos, escolhas formais. Pode-se dizer que ele se encaixa em um produto da cultura do entretenimento, mas a despeito de qualquer outra história ficcional que se apresente dentro de *Perfume de Gardênia*, o próprio filme trata de reproduzir motes clássicos da ficção. É um drama policial, permeado por trágicos - e às vezes inacreditáveis - acontecimentos.

Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos (Bordwell, 2005, p. 279)

As camadas ficcionais da obra são intensificadas quando passamos a observar as personagens vivendo outras realidades dentro do filme. Seja em seus universos delirantes, nos

sonhos das personagens ou nas realidades encenadas por eles nos filmes em que atuam, nas mentiras que contam uns para os outros e nas histórias que são omitidas pelos mesmos.

1.3 - GÊNERO E SEXUALIDADE NO CINEMA BRASILEIRO

Como não cristalizar as identidades? E como não entendê-las como cristalinas? Como se comunicar na opacidade? Como fundar rotas de ação que não sejam desenhadas em linhas retas? (Noá Prado, 2020, p. 352)

A civilização ocidental possui uma complexa noção acerca do gênero, compreendendo seus impactos na cultura, na sociedade e na economia, por exemplo. A ideia de gênero, diferente do chamado sexo biológico, diz sobre aspectos culturais e comportamentais atrelados a construção do homem e da mulher. A diferenciação entre gênero e sexo é um debate relativamente recente dentro da natureza constitutiva referente ao que é entendido como o feminino e o masculino.

Com ela o sexo (os órgãos chamados “sexuais”, as práticas sexuais e também os códigos da masculinidade e da feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes) faz parte dos cálculos do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e as tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle sobre a vida. (Preciado, 2011, p. 3)

Na antiga civilização pré-cristã greco-romana, o gênero estipulava funções de poder, delimitando os papéis sociais no nascimento de uma pessoa. Os homens possuíam ocupações de decisão na vida pública, já as mulheres eram destinadas à vida privada, a realizar tarefas domésticas e ao mesmo tempo sem poder opinar ou delegar ordens na política. Apesar disso, a mitologia e determinadas práticas desta época demonstraram arbitrariedades na rigidez do gênero, como a existência de deuses intersexo. A existência de outras cosmologias em diferentes civilizações foi solapada pela crença em um deus único e com regras precisas e punitivas.

Esses extremos abrangem os termos civilização e barbárie — ou selvageria. Mas o emprego dessas palavras, ligado à idéia de que há bárbaros, de um lado, e civilizados do outro, é enganador. Efetivamente, os civilizados falam, os bárbaros se calam, e aquele que fala é sempre civilizado. Ou, mais precisamente, sendo a linguagem, por definição, a expressão do homem civilizado, a violência é silenciosa. Essa parcialidade da linguagem tem

muitas conseqüências: não só civilizado, a maior parte do tempo, quis dizer "nós" e bárbaro "os outros", mas também civilização e linguagem se constituíram como se a violência lhes fosse estranha, não só à civilização mas também ao próprio homem (o homem sendo igual à linguagem). (Bataille, 1987, p. 121)

Com a chegada do cristianismo e o período histórico da Idade Média, a Igreja Católica dominou ideologicamente e politicamente os feudos e reinos, exercendo forte influência na sociedade e reforçando a perspectiva atrelada ao binarismo de gênero, embasada por perspectivas religiosas da Bíblia. “As estruturas de dominação, correção e restrição foram (e ainda são) mais severas e rígidas aos corpos femininos. Esse espaço de procriação, que sempre foi resumido o corpo da mulher, impõe também essa estrutura de pecado e tentação ao masculino.” (Amin e Marques Pinto, 2023, p. 192). As figuras que não se encaixavam nos valores estipulados de homem e mulher, seguindo o ensejo bíblico de Adão e Eva, eram punidas e sofriam as conseqüências dessas esferas de poder soberano.

Embora no período do renascimento os estudos científicos nas diferentes esferas do conhecimento tenham se intensificado no período do renascimento, quando cientistas e estudiosos se aprofundaram em questões da física, da química, da filosofia e da biologia, pouco se modificou em relação às compreensões de gênero - ou melhor, pouco se alterou nas estruturas de poder e sociabilidade entre os sexos biológicos. Inclusive muitos foram os estudos que se debruçaram sobre concepções científicas controversas, onde fundamentaram saberes racistas, de superioridades entre raças e etnias de seres humanos, e até mesmo entre a superioridade do homem em detrimento da mulher - utilizando de argumentos que contribuíram para a manutenção de poderes e da presença subalternizada desses corpos na sociedade.

Concomitantemente, o casamento como nós conhecemos hoje e como é praticado pelos protagonistas do filme, foi outra instituição incentivada pela Igreja e pelo Estado enquanto estabelecedor da continuidade da propriedade privada. Enquanto homens e mulheres se casassem e tivessem filhos, a perpetuação de sua propriedade patrimonial estariam garantidas, em específico na administração do homem.

[...] já que os casamentos, do começo ao fim, continuaram a ser atos de conveniência. A monogamia foi a primeira forma de família que não se fundou em condições naturais, mas em condições econômicas, a saber, sobre a vitória da propriedade privada sobre a propriedade comum primitiva, de origem natural. Soberania do homem na família e geração de filhos que só podiam ser dele próprio [...] (Engels, 2019, p. 84)

Com a chegada da primeira onda da Revolução Industrial no começo do século XIX, a sociedade ocidental começou a ser modificada em alguns aspectos - como na estrutura do núcleo familiar e no desempenhar social dos papéis de gênero. As mulheres, outrora relegadas majoritariamente ao lar, começaram a ocupar as fábricas, escolas e outros setores da economia - isso aos poucos tensionou o gênero e sua tradicional divisão no mercado de trabalho. Através do advento da modernidade, alguns movimentos sociais organizados começaram a despontar, como foi o caso das sufragistas, expoentes nas lutas dos direitos das mulheres ao voto.

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada [...] (Mulvey, 1975, p. 8)

Já na metade do século XX e no começo do século XXI, houveram significativas mudanças no debate e na concepção de gênero. Para começar, surge a compreensão acerca da diversidade de gênero. Os movimentos feministas e a luta pelos direitos da população LGBTQIAPN+, aliados às pesquisas sobre sexualidade e construções de gênero, ajudaram a questionar as noções rígidas que vigoravam nos séculos passados.

Esse processo histórico, sociocultural e político de institucionalização/normatização acarreta a recepção de qualquer outra sexualidade não biologicamente feminina ou masculina como não normativa, ou seja, não correspondente à norma binária/heterossexual. Trata-se de uma hierarquia sexual que produz e consolida o gênero (Rauen, 2011, p. 70).

Os movimentos feministas, principalmente a partir da década de 1970, e mais posteriormente o fenômeno da digitalização dos meios de comunicação e a intrínseca globalização, impactou sobremaneira as sociedades, principalmente a partir do século XXI. Essa polifonia informacional ao redor do mundo impactou em um maior visibilidade desses corpos, que mesmo sempre tendo existido, não tinham suas identidades reconhecidas. Pessoas dissidentes de gênero, como a população transgênera, começou a fazer parte de uma agenda de discussões sociais, podendo apontar para as complexidades que envolvem tais grupos sociais.

Não é por acaso que a reflexão crítica das mulheres sobre o cinema insiste nas noções de representação e identificação, termos em que se articulam a

construção social da diferença sexual e o lugar da mulher, a um só tempo aquela que vê e que é imagem, espetáculo e espectadora, nessa construção. (Lauretis, 1993, p. 113)

Através desta breve visão geral nos intrincamentos sobre a ideia de gênero ao longo da história ocidental, pode-se perceber que as normas não são tão fixas quanto parecem ou tentam ser, mas sim borradas e muitas vezes difusa. Por meio de estudos científicos nos diversos campos do conhecimento, de agenciamentos coletivos em prol de uma existência mais digna para corpos que não se encaixam nas normas de gênero, a sociedade, estando em constante mudança, passa por modificações em seus paradigmas constantemente. Em algumas esferas essas rupturas podem ser notadas de maneira mais enfática, em outras podem demorar séculos para se modificarem.

Assumo que os significados que se atribuem a identidades, jogos e parcerias sexuais são situados e disputados historicamente e, ao longo dos tempos, nos filmes, posições-de-sujeitos e práticas sexuais e de gênero vêm sendo representadas como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais, etc. Ainda que tais marcações sociais sejam transitórias ou, eventualmente, contraditórias, seus resíduos e vestígios persistem, algumas vezes por muito tempo. Reiteradas e ampliadas por outras instâncias, tais marcações podem assumir significativos efeitos de verdade (Louro, 2008, p. 82).

Observamos, a partir destas elucidações, que a temática do gênero, enfaticamente na questão da relação entre homem e mulher, é um ponto central de complicados debates ao longo da história. Foram e são influenciados por convenções sociais, costumes culturais, doutrinas religiosas, assim como o embate por direitos mais igualitários e políticas públicas governamentais que efetivem mudanças significativas no cotidiano desses sujeitos, sendo “o corpo como espaço de construção biopolítica, como lugar de opressão, mas também como centro de resistência” (Preciado, 2014, p. 13). Ao passo que ao longo da história os homens foram vistos enquanto dominadores e líderes, as mulheres foram colocadas em lugares de submissão e tarefas domésticas. Enquanto também o conceito de masculinidade foi atrelado à força física, se aproximando dos sinônimos de virilidade, o conceito de feminilidade foi associado à fragilidade. Esses lugares onde os gêneros são colocados pautam enfaticamente o acesso a chances profissionais, espaços de sociabilidade, oportunidade de trabalho e inclusive a legislação vigente.

Apesar disso, nas últimas décadas as concepções tradicionais sobre o gênero - atreladas ao sexo biológico - tem sido verticalmente redefinidas por organizações e movimentos

coletivos encabeçados por pessoas dissidentes de gênero. Gradativamente tem acontecido uma crescente sobre a conscientização acerca das identidades de gênero, suas performatividades e diversidades - além de uma flexibilização dos papéis socialmente atribuídos aos homens e às mulheres e suas respectivas expectativas.

A sexualidade é um dispositivo histórico que se produz nas relações de poder. Um dispositivo abrange tanto elementos discursivos, quanto práticas e instituições. Estes formam uma rede de elementos heterogêneos que passam a sustentar e ser sustentada por saberes. O dispositivo de sexualidade surge durante o séc. XVIII e tem dentre seus principais efeitos a criação da noção de sexo que conhecemos hoje, amplamente sustentada pela ciência. (Carvalho e Galvão-Viana, 2014, p. 178)

No entanto, mesmo com as mudanças conquistadas ao longo dos anos, ainda há muito o que se fazer em relação à igualdade e diversidade de gênero, muitos preconceitos a serem superados, assim como desigualdades latentes na sociedade. A violência contra a mulher, a homofobia, o machismo, a misoginia e a transfobia ainda fazem parte do cotidiano não só da população brasileira como mundial. Os dilemas persistem assim como o combate a eles.

Já no cinema, linguagem artística resultante da sociedade, não poderia ser diferente. O cinema é um vasto campo para explorar pautas relacionadas à sexualidade e gênero, seja questionando ou reiterando as normas socioculturais estabelecidas. Ele é produto que reflete o que produzimos enquanto sociedade, ao mesmo tempo que tem potencial de transformação e educação da sociedade para novos paradigmas. “Nesse sentido, o cinema atua como pedagogia sexual, educando o público para assimilar suas técnicas e produzindo verdades que atuam na produção de identidades de gênero” (Carvalho e Galvão-Viana, 2014, p.175).

Desde os anos 1920 até a contemporaneidade tem sido crescente o número de personagens LGBTQIAPN+ sendo representados no cinema. Embora até os anos 2000 a nomenclatura de tal sigla não estivesse no vocabulário popular, os estudos sobre as figuras gays, lésbicas, transexuais e *queer* já se antecipavam há muitas décadas.

A partir dos anos setenta, no meio dos anos de chumbo - período da ditadura militar, a quantidade das personagens de sexualidades dissidentes cresceram vertiginosamente se comparadas às décadas anteriores. Não que suas representações não estivessem carregadas de problemáticas ou sintomas - como sempre são. Muitas vezes o papel das personagens nessas narrativas eram de tristes destinos, fundados em finais trágicos, comportamentos criminosos ou compulsórios.

Se, no Brasil, nossa compreensão de cinema político se reduziu, durante algum tempo, à ideia de um cinema ficcional capaz de mobilizar sentimento de revolta e indignação - ou, ainda, de um cinema de não ficção capaz de denunciar de forma pedagógica uma série de injustiças sociais -, ela se deve, em grande parte, às heranças do cinema brasileiro moderno. Mais especificamente, às heranças do Cinema Novo e sua estética da fome (Marconi, 2020, p. 144).

Já na seara das pornochanchadas, podemos notar alguns filmes que tratam sobre a questão de personagens de sexualidade dissidente, com ênfase em representações homossexuais masculinas ou femininas, quase nunca apresentando personagens transgêneros. A representação dessas personagens não escusa os sintomas e problemas que envolvem o trato nas escolhas narrativas para as mesmas. Produções como: *O Menino e o Vento* (1966), de Carlos Hugo Christensen, *A Intrusa* (1979) do mesmo diretor, *O Donzelo* (1970), de Stefan Wohl, *André, A Cara e a Coragem* (1971), de Xavier de Oliveira, *A Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni, *Soninha Toda Pura* (1971), de Aurélio Teixeira, *Marília e Marina* (1976), de Luiz Fernando Goulart, *Aí vem os Cadetes* (1959) e *Ele, Ela, Quem?* (1980), de Luiz de Barros. O Cinema Marginal também jogou luz a alguns comportamentos de gênero dissidentes, com obras como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *Copacabana Mon Amour* (1970).

Mas é durante a década de 60 que é realizado um dos mais emblemáticos filmes nacionais que trata sobre a homossexualidade enquanto um ponto fulcral: *O Menino e o Vento* (1966), de Carlos Hugo Christensen. Como de praxe, não atingiu grande sucesso e nem foi divulgado em larga escala, mas abordava a relação afetiva e amorosa entre dois homens, explorando metaforicamente pautas de rejeição social resultantes do preconceito vivido no contexto das personagens. Christensen também dirigiu *A Intrusa* (1979), que abordou também temática homossexual.

Já durante o período ditatorial militar, compreendido desde o golpe de Abril de 1964 até a reabertura política de 1984 (marcada pelo fim do mandato do até então presidente João Batista Figueiredo), vivemos paralelamente a era da pornochanchada. Ao longo das décadas de setenta e oitenta, tal gênero abordou as sexualidades de modos mais explícitos que nas décadas anteriores, embora também reproduzindo estigmas machistas, misóginos, homofóbicos e transfóbicos. A presença de personagens *queer*, por exemplo, pode ser notada em produções como *Gente Fina é Outra Coisa* (1976), de Antônio Calmon, no primeiro episódio “A Guerra da Lagosta”, *O Desconhecido* (1977), de Ruy Santos, *As Amiguinhas* (1979), de Carlos Alberto de Almeida, *Os Rapazes da Difícil Vida Fácil* (1980), de José Miziara, *As Intimidades de Analu e Fernanda* (1980), de José Miziara, *Sofia e Anita:*

Deliciosamente Impuras (1980), de Carlos Alberto de Almeida e *Os Rapazes das Calçadas* (1981), de Levi Salgado - um dos poucos da época que continha cenas de sexo explícito estritamente homossexuais.

A multiartista e pessoa transgênera Claudia Wonder, que estreou no cinema dos longas-metragens a partir de *O Marginal* (1974), de Carlos Manga, também chegou a debutar nos filmes de pornochanchada, sendo o período que mais computou participações no cinema. Após o filme de Carlos Manga, foi personagem em *O Mulherengo* (1976) de Fauzi Mansur, *A Mulata que Queria Pecar* (1977) de Victor Di Mello, *Eu Te Amo* (1981) de Arnaldo Jabor, *Elas Só Transam no Disco* (1983) de Ary Fernandes, *A Próxima Vítima - O Caso dos Assassinatos do Brás* (1983) de João Batista de Andrade, *Volúpia de Mulher* (1984) de John Doo, *O Sexo dos Anormais* (1985) de Alfredo Sternheim. Neste último protagonizou uma cena de sexo explícito, onde o diretor afirmou ser a primeira cena de sexo explícito com pessoas transexuais no cinema brasileiro. No final da década de 1980, ainda participou enquanto entrevistada de um documentário de Rita Moreira, chamado *Temporada de Caça* (1988), onde eram relatadas as perseguições e assassinatos sofridos por parte da população homossexual e de sexualidade dissidente em São Paulo na mesma década. No filme de Alfredo Sternheim, Wonder protagonizou uma cena de sexo explícito, onde o diretor afirmou ser a primeira cena de sexo explícito com pessoas transexuais no cinema brasileiro, o que faz com que “a presença de Claudia Wonder, vivendo a personagem Jéssica, não é mero acaso e o filme capitaliza em torno do texto estelar dessa performer importante da cena underground paulista e do ativismo travesti.” (Baltar, 2017, p. 8). A sinopse do filme se baseia em uma clínica psiquiatra destinada a pacientes que sofram de ‘distúrbios sexuais’ e na figura fulcral da personagem Jéssica. Ao sofrer uma desilusão amorosa de um relacionamento não correspondido por um peão quando mais jovem, em um estado anterior à transição que performava um gênero masculino, ela viaja à Europa, passa por procedimentos cirúrgicos, e volta para a fazenda onde ele trabalhava. Mesmo assim, o homem não a quer e essa situação piora, uma vez que ele a enxerga como um corpo abjeto. Isso desencadeia algumas atitudes por parte da protagonista, que ao final do filme consegue se casar com um personagem homem cisgênero, realizando o sonho de formar uma família heterossexual.

Em “Sexo dos anormais”, a figura central, apesar de o tema não ser a história específica de uma travesti, é a personagem vivida por Claudia Wonder. No processo terapêutico, as memórias da personagem vêm à tona, sendo representadas suas experiências desde a adolescência, ainda quando ela se identificava como menino. Seu primeiro amor, sua mudança do interior para a capital, seus encontros com a prostituição, seu encontro com

um parceiro que era um importante político e a ajuda a passar pelo processo de transformação corporal que a levaria a ser reconhecida como travesti. Todos os momentos rememorados são explicitados em cenas de sexo: em todas elas - exceto durante uma prática de coprofilia com um cliente, durante a prostituição -, os corpos são expostos e a vivência da sexualidade extrapola a representação. Corpos relacionam-se entre si, em grupos maiores ou menores, entre vivências distintas de gêneros e propõem múltiplas combinações, sendo que nenhuma delas é silenciada no que diz respeito à exposição imagética: os discursos, postos em imagens, das práticas sexuais vivenciadas no filme estão todos à mostra. (Braga e Guimarães, 2016, p. 117)

Sobre a participação de Cláudia Wonder no filme, é relevante destacar que é uma atriz trans representando uma personagem trans, algo que dificilmente acontecia nos filmes da época. Outra prática que nas décadas passadas era bastante comum, e que de certa maneira ainda perdura nos dias de hoje, é o *trans fake*: onde profissionais de atuação que não são pessoas transgêneras interpretam personagens transgêneras - geralmente do gênero oposto. Por exemplo, homens cisgêneros interpretando mulheres transgêneras. Essa ação além de ajudar a reforçar estereótipos e lugares comuns da subjetividade desses sujeitos retratados, impede que profissionais transexuais interpretem papéis que foram inspirados em suas histórias ou das pessoas de sua comunidade. Muitas pessoas que já convivem com a marginalidade e tem suas oportunidades de trabalho negadas pela transfobia são mais uma vez impedidas de protagonizarem suas próprias narrativas. Se antes isso poderia ser justificado como uma falta de conhecimento e contato cotidiano com a realidade desses corpos, hoje já se demonstra uma prática transfóbica subliminar.

Um dos trabalhos que foge da curva no que diz respeito ao tratamento destas personagens na narrativa fílmica, é o longa-metragem *A Rainha Diaba* (1974), de Antonio Carlos da Fontoura. Inspirado na vida da figura de Madame Satã - viva na época de realização do filme - tem como protagonista o ator Milton Santos. Madame Satã manda e desmanda, tem personalidade marcada por certo autoritarismo para sobreviver à selva do crime onde vive.

É violentíssima a cena onde todas as bichas reunidas com Diaba, torturam Odete Lara, nurn cabeleireiro, enfiando urn ferro quente de esticar cabelo entre as suas coxas. Parece que a Rainha Diaba escolheu a dedo, cada urna delas, pelo seu teor de escracho e periculosidade para compor uma gang marginal gay quase implacável. (Moreno, 1995, p. 125).

Outras produções, depois do regime ditatorial militar, também despontaram ao tratar sobre personagens de gênero e/ou sexualidade dissidente. Essas personagens, ora exerciam papel de protagonismo, embora habitassem um contexto não muito favorável à sua existência.

O Beijo da Mulher Aranha (1985), de Hector Babenco, *Ópera do Malandro* (1985), de Ruy Guerra, a personagem Geni de papel secundário e que é maltratada, como bem ilustrou sua música tema *Geni e o Zepelim*. *Aqueles Dois* (1985), Sérgio Amon - inspirado no conto homônimo de Caio Fernando Abreu, *Romance* (1988), de Sérgio Bianchi. De certa maneira, esses trabalhos começam a sublinhar questionamentos na sociedade tradicional brasileira da época, apontando as incoerências do *status quo*.

Durante o período da chamada “Retomada do Cinema Brasileiro”, houve uma reaparição de tais temáticas com maior efervescência. O filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), dirigido por Carla Camurati, apesar de corroborar certo mito sobre a não violência da colonialidade, expõe uma figura feminina com verve e autonomia frente a um contexto machista. Além de ser uma realização feita por uma mulher, há certo grau de mudança no foco relacionado ao público-alvo do filme, considerando que:

[...] o interesse pelo espectador iria realizar uma primeira desconstrução do paradigma hollywoodiano do olhar masculino/objeto feminino. Ou seja, com exceção do melodrama, os gêneros cinematográficos eram feitos em grande medida para um público masculino ou para quem se colocava na sua posição. A glamourização do personagem feminino o prendia sempre como um objeto de desejo e de contemplação (Lopes, 2008, p. 383).

No cinema brasileiro contemporâneo, a partir dos anos 2000, o filme que talvez possa ter encabeçado um novo cinema *queer* brasileiro é *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz. Em uma releitura da história de João Francisco dos Santos, mais conhecido pelo nome de Madame Satã, uma personalidade intrínseca da vida noturna e boêmia do Rio de Janeiro durante as décadas de 30 e 40, a narrativa vai além de retratar uma pessoa homossexual, destacando que se tratava de uma pessoa negra e artista.

A partir daí, também começaram a nascer outros trabalhos que desempenharam significativa importância na reelaboração da dramaturgia e no que isso e como isso impactava a narrativa das personagens. Da década posterior não param de pulular novas obras artísticas: *Tatuagem* (2013), do diretor Hilton Lacerda, e *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014), de Daniel Ribeiro, são filmes que tratam de afetividade, amor e inclusão com finais não necessariamente tristes.

Embora não seja o foco da pesquisa, há também a seara dos documentários. Ao entrar na vida de personagens reais, seja retratando sua vida cotidiana ou memórias e trajetórias passadas, busca-se trazer uma maior verossimilhança das histórias contadas por pessoas que não estão interpretando papéis, mas sim buscando guiar as narrativas da própria vida. Nos impactos de materialidade de dores e alegrias, alguns filmes se destacaram ao longo da

cinematografia brasileira - cumprindo muitas vezes funções pedagógicas e históricas, na manutenção da memória de importantes subjetividades - fossem conhecidas pela mídia ou não.

Filmes como *Divinas Divas* (2016), dirigido por Leandra Leal, *Meu Corpo é Político* (2017) de Alice Riff, *Bixa Travesty* (2018), dirigido por Kiko Goifman e Claudia Priscilla são exemplos de documentários contemporâneos que fizeram sucesso entre os festivais abordando enfaticamente intersecções de gênero e sexualidade. Já também existem filmes mais contemporâneos mas que tratam de personalidades brasileiras de tempos pregressos, como é o caso de *Meu Amigo Cláudia* (2009), direção de , que fala sobre a atriz, cantora e performer Cláudia Wonder e *A Paixão de J. L.*(2016), sobre o artista plástico Leonilson e suas desventuras românticas. *Dzi Croquettes* (2010), documentário sobre o grupo homônimo de artistas performáticos atuantes na década de 1970, contou sobre a trajetória histórica do coletivo que ajudou a desbravar questões inerentes à sexualidade, performatividade de gênero e artes da cena no Brasil.

Depois do fim do regime ditatorial militar, pode-se dizer que com o fim da censura, aconteceu um momento propício para os realizadores exercerem suas expressões artísticas com maior liberdade discursiva. Um dos filmes que surgiram nessa época foi *Bete Balanço* (1984), de Lael Rodrigues, com a música tema homônima interpretada por Cazuza.

Outro importante filme, mesmo que sendo um ponto fora da curva na cinematografia brasileira, foi a obra *Anjos da Noite* (1987), do diretor Wilson Barros - único longa que o cineasta produziu. “Em uma década em que a Aids ganhava força e não havia o mínimo de conhecimento por parte da maioria da população sobre a doença, retratar personagens gays diferentes entre si, com ambições e vidas diferentes” (Quadros, 2016, p. 67), ao mesmo tempo que existe uma amplitude das mesmas pela produção, tendo mais de um ou dois personagens, com uma maior quantidade de personagens *queers*, as torna figuras que movimentam muito a narrativa. Embora o filme não tenha atingido um significativo destaque comercial, se comparado com outras produções da época, é uma peça de representação mais autônoma desses personagens - onde muitos não necessariamente tem finais tristes ou desastrosos.

Desde o princípio de *Anjos da Noite*, assume-se a denúncia do realismo e a adesão ao fake. Os traços dessa aparição de Lola se reafirmam na apresentação de Mauro na boate gay. Ele se veste como fora visto na peça teatral, e embora esteja no mundo real, o nome é o mesmo: Lola. Esta faz as vezes de uma diva, ovacionada pelo público, entoando uma canção romântica em francês, voz rouca, olhar lânguido. [...] Num filme em que a homossexualidade exerce um papel tão relevante, não é de se espantar que

traços camp sejam identificáveis não só em Lola, mas também em Malu, Guto, Teddy, todas as travestis, etc. (Pucci Jr, 2008, p. 140)

Apesar da apresentação deste panorama, vale lembrar que, até os limiares da década de noventa, as personagens de sexualidade dissidente no cinema brasileiro, além de estigmatizadas, muitas vezes eram sub-representadas. O preconceito por parte da sociedade, a censura por parte do estado e a falta de estrutura financeira suprimiram as possibilidades poéticas dos realizadores para tratar de tais assuntos de uma forma mais ousada e questionadora. “Assim marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossas sociedades burguesas. Porém, forçada a algumas concessões. Se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutra lugar” (Foucault, 1988, p. 9). Mesmo assim, pouco a pouco, algumas produções cinematográficas auxiliaram a despontar novos caminhos e elaborar novos tratos das personagens LGBTQIAPN+, não só mais humanizados e verossímeis, mas também mais potentes e insurgentes.

Mesmo com alguns avanços não só na representação de personagens queers no cinema nacional como nos acessos à políticas públicas, persistem ainda muitas questões a serem aprimoradas e resolvidas na vida de tal população, inclusive no que tange o campo da produção cinematográfica. Apesar de nas últimas décadas estar acontecendo uma maior representatividade de personagens LGBTQIAPN+ nas narrativas do cinema, por exemplo, com foco em histórias de sujeitos transgêneros, são poucos os trabalhos que contam com profissionais transexuais em posições de chefia ou equipes principais - seja em funções de direção, produção e com maior relevância. É necessário se atentar aos bastidores do cinema, onde os recursos da indústria também escoam e garantem oportunidades de profissionalização e atuação nesse setor artístico. Essas práticas acabam influenciando não só na melhoria de vida e capacitação profissional desses sujeitos, como ajudam a criar espaços de criação menos desiguais, com produtos artísticos que não tanto reproduzam tantos estereótipos sobre esses corpos, em leituras heterociscompulsórias frequentes na sociedade.

A escolha da abordagem baseia-se na ideia de que o cinema desempenha um papel fundamental em ilustrar debates em andamento sobre a cultura queer, em oferecer espaços de identificação e construção comunitária para públicos LGBTQIA+, e em promover culturas de resistência. (Dennison, 2020, p. 4)

Um dos dispositivos com o qual se pode analisar as estruturas de gênero e sexualidade, em seus recortes econômico-sociais, étnico-raciais, é o estudo da moda. A moda compreendida enquanto comportamento, enquanto indumentária, expressando tendências ou

espíritos do tempo no campo do social. Ela não apenas serve de base para estudos e fundamentos do saber, como também é a produção do saber, do conhecimento científico, exemplificada na prática. Mais à frente da dissertação, serão analisados aspectos do nível comportamental das personagens e também no que diz respeito aos seus respectivos figurinos, e como eles se modificam no desenvolvimento da trama.

A roupa, enquanto sistema de sinal, compõe uma mensagem, uma vez que, no suporte corpo do usuário, há um recorte da seleção do código (mesmo quando não selecionada para combinar, a displicência informa a displicência...). Essa linguagem, portanto, comunica, mas sobretudo informa, enquanto moda, a história da roupa (Chalhub, 2001, p. 51).

Ao refletir as implicações, as adversidades e a progressão das discussões sobre o gênero e sexualidade na sociedade brasileira, o cinema demonstra ser um prolífico campo para tratar destas questões. Independente do formato dessas obras, sejam documentários, ficções, filmes experimentais, e independente do gênero filmico, sejam policiais, filmes de horror ou comédias, o audiovisual é uma linguagem fértil para tratar de problemáticas sobre forma e conteúdo, imagem e representação.

2 - OS CINEMAS PRESENTES EM PERFUME DE GARDÊNIA

Neste segundo capítulo serão exploradas as vertentes cinematográficas que coexistem no objeto de estudo. Quais gêneros de filme são referenciados na diegese de Perfume de Gardênia? Em qual(is) gênero(s) cinematográfico(s) esta obra se encaixa?

A intenção é aprofundar nas especificidades estéticas destes gêneros, em suas cargas visuais e discursivas, e também na história da cinematografia dos mesmos, no que se refere aos trabalhos que antes vieram e são mencionados neste.

Para isso, foram estipulados os seguintes tópicos: o gênero policial, a pornochanchada e a própria produção anterior e posterior de Guilherme de Almeida Prado. O principal autor escolhido para falar sobre o cinema policial foi Fernando Mascarello, haja visto sua contribuição para o estudo sobre cinema no Brasil. Já as referências abordadas sobre a pornochanchada são materiais bibliográficos estritamente brasileiros, uma vez que se trata de um gênero genuinamente nacional. Autores como: . Por último, ambientando na produção do próprio cineasta, a bibliografia escrita por Luiz Zanin Oricchio sobre Almeida Prado, intitulada de Um Cineasta Cinéfilo, o livro Cinema Brasileiro Pós-Moderno de Renato Luiz Pucci Junior e demais artigos versando sobre a obra do diretor.

2.1 - O CINEMA POLICIAL

Dentre os muitos gêneros narrativos adaptados da literatura para o espectro cinematográfico, um de grande profusão é o gênero policial. Violência, crimes, armas, perseguições noturnas, corridas de carro, *femmes fatales*, tudo isso e mais um pouco povoa o imaginário quando tratamos da temática do cinema policial. Em tal categoria, temos alguns recursos bastante utilizados para garantir a integridade de um filme deste gênero. Como mencionado anteriormente, muitas vezes o gênero policial se mescla com outras características, não sendo uma abordagem única e imutável.

É certo que os filmes policiais, analisados enquanto gênero cinematográfico, desempenham significativo papel ao abordar assuntos intrinsecamente relacionados a noções de investigação e justiça. Permeadas poeticamente por uma ampla gama de premissas narrativas, tais histórias majoritariamente são ambientadas em atmosferas de suspense e mistério, buscando muitas vezes a solução de uma incógnita, uma dúvida não explicada na diegese, a resolução de um mal entendido, em suma, uma intrincada busca pela verdade. Passando pelos clássicos filmes *noir* da década de 1940, embora de sobrepujança

hollywoodiana, alguns pesquisadores afirmam que “foram os franceses os seus criadores, e não os americanos (em se tratando de noir, ‘confusão é condição’)” (Mascarello, 2006, p. 178). Chegamos até os modernos *thrillers* do início do século XXI, onde o cinema policial capta o público ao tentar confundir as apreensões de realidades diegéticas, apresentar detetives, policiais ou criminosos de difícil decifração, roteiros com reviravoltas e revelação de situações ocultas, além do tensionamento de dilemas éticos.

Os proponentes do *noir* afirmam ter sido ele veículo para a representação de um dos elementos centrais da "cultura da desconfiança" do pós-guerra: a intensa rivalidade entre o masculino e o feminino. Esta resultava, por um lado, da modificação dos papéis sexuais em decorrência da mobilização militar e, por outro, da disputa pelo mercado de trabalho entre os contingentes retornados do *front* e a mão de obra feminina treinada para substituí-los durante o conflito (Mascarello, 2016, p. 182).

O cinema *noir*, com nome originário do idioma francês, que na tradução literal se entende como “cinema negro”, é um estilo cinematográfico marcado pela aura soturna, tramas de mistério envolvendo o universo criminal e uma visualidade frisada no preto e branco, em marcado contraste de luz e sombra, o *chiaroscuro*, conforme a tradição da pintura. Embora o nome seja derivado da língua francesa, tais filmes se manifestaram a partir da década de 1940 e 1950 particularmente em solo estadunidense, em um momento pós-segunda guerra mundial. A literatura foi um pautado fator de inspiração, trazendo muitas vezes uma voz em *off* do narrador em primeira pessoa, vivido pelo personagem protagonista, sendo este possivelmente um detetive ou um policial. A maior parte dos personagens principais, ou seja, as figuras fulcrais da narrativa, são homens: eles guiam a história, desvendam os mistérios e fazem justiça - muitas vezes com as próprias mãos - aos malfeitores.

Além de ser reconhecida pelas cores e contrastes da fotografia, a estética *noir* também se vale de locações noturnas urbanas, bares e apartamentos sombrios, com abajures e luminárias iluminando os cenários pontualmente. A utilização de *flashbacks* também é frequente, na revelação de fatos que passaram despercebidos anteriormente, de um passado distante do protagonista ou nas lembranças eróticas com uma enigmática mulher que ele eventualmente se envolveu amorosamente.

Já do ponto de vista narrativo e estilístico, é possível afirmar (grosso modo) que as fontes do noir na literatura policial e no Expressionismo cinematográfico alemão contribuíram, respectivamente, com boa parte dos elementos cruciais. Entre os elementos narrativos, cumpre destacar a complexidade das tramas e o uso do *flashback* (concorrendo para desorientar

o espectador), além da narração em *over* do protagonista masculino. Estilisticamente, sobressaem a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o emprego de lentes grande-angulares (deformadoras da perspectiva) e o corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée* (este, o enquadramento noir por excelência). E ainda a série de motivos iconográficos, como espelhos, janelas (o quadro dentro do quadro), escadas, relógios etc. - além, é claro, da ambientação na cidade à noite (noite americana, em geral), em ruas escuras e desertas (Mascarello, 2006, p. 181).

Todos esses elementos acentuam a atmosfera de suspense, em uma abordagem dramática que se leva constantemente a sério, e procura manter o espectador preso ao destino final das personagens. Histórias que se cruzam, ligações inimagináveis entre as personagens, ambientes com frequentantes de moralidade duvidosa, uma incógnita sempre pairando ao longo das cenas para ser solucionada, inebriando de tensão a trama, como se algum acontecimento ruim fosse inesperadamente acontecer. É nessa incerteza constante que o protagonista persegue o enigma incansavelmente, como uma jornada heroica - pautada pela honra e seu senso de justiça - que não acabará até que chegue ao seu fatídico fim.

O cinema *noir*, uma espécie de filho pródigo do gênero policial, ao longo das décadas começou a se espalhar para outras territorialidades que não os Estados Unidos. Naturalmente, sofrendo adaptações para os contextos do país, a partir dos anos 1950 e até os dias de hoje, influenciado pela produção estadunidense, passou a retratar situações políticas e sociais brasileiras. “O pastiche, como forma estética, aprofunda as relações de proximidade entre o nacional e o estrangeiro, revelando os processos de assimilação entre diferentes culturas.” (Corseuil, 1996, p. 162). Isso propiciou uma abordagem singular desse gênero, mesclando formas e discursos genuinamente brasileiros junto à estética *noir*.

O filme *A Dama do Cine Shanghai*, sob direção de Guilherme de Almeida Prado (1987) é um dos maiores exemplos de longa-metragem *noir* brasileiro. Apesar da eventual inspiração na obra de Orson Welles (*The lady from Shanghai*), a narrativa apresenta uma São Paulo *noir*, em que o protagonista percorre uma cena noturna paulistana mesclando na narrativa paixão, crime, mentiras e vingança:

Em *The Lady from Shanghai*, Orson Welles narra a história de Michael O'Hara (interpretado pelo próprio Welles), que é contratado para velejar de Nova York até São Francisco por um casal rico, Elsa e Arthur Bannister (Rita Hayworth e Everett Sloane). Durante a viagem, Elsa e Michael iniciam um relacionamento amoroso, enquanto conspirações envolvendo o casamento de Elsa e Arthur, assim como os bens do casal, são desvendadas. Já *A Dama do Cine Shanghai*, de 1987 e dirigido por Guilherme de Almeida Prado, narra a história de Lucas (Antônio Fagundes), que entra em um

submundo após conhecer Suzana (Maitê Proença) em uma sessão de cinema de um filme noir protagonizado por ela (Santos, 2022, p. 39).

É recorrente o mergulho do gênero policial nos limiões do comportamento social, em tensionamentos éticos e morais. Na violência arraigada no cerne do ser humano, se equilibra na linha tênue entre o que é considerado bom e mau, certo e errado. Existe uma abordagem multidimensional nesse tema, mesclando ambientes profissionais, como delegacias, consultórios, escritórios de detetives, quartos de hotéis e motéis, cenários dos ofícios dos personagens e a esfera íntima e privada dos mesmos, como relacionamentos afetivos, romances ou família, propiciando que conheçamos as motivações dos envolvidos na trama e seus internos conflitos, do campo da subjetividade.

Em *A Dama do Cine Shanghai*, Guilherme de Almeida Prado assume que seu universo diegético conhece o filme noir, podendo nos parecer estranho que seus personagens se comportem como num filme – porque emulam tipos que só são conhecidos no cinema. Ao escrever o longa, queria trabalhar o mistério, mas sem deixar de lado o fato de que os espectadores conhecem histórias de mistério – assim como os personagens de seus filmes (Carneiro, 2015, p. 136).

Outro filme de Almeida Prado que se caracteriza enquanto gênero policial e também reproduz códigos do cinema *noir* é *A Hora Mágica* (1998). Inspirado no conto *Cambio de Luces*, do escritor Julio Cortázar, a obra gira em torno do protagonista Tito Balcárcel (Raul Gazolla), um ator de radionovelas e dublador de filmes. Ele reside em um prédio onde aconteceu um assassinato e começa a se relacionar romanticamente com uma misteriosa fã, que está envolvida indiretamente neste crime. Tito também se vê emaranhado neste acontecimento criminoso, uma vez que a pessoa assassinada era sua vizinha de andar. Concomitantemente, a história que o protagonista vivencia muito se assemelha com a trama da novela de rádio em que ele atua. Na radionovela, pessoas morrem suspeitamente com um tiro na boca. Na diegese das personagens, esses crimes passam a acontecer uma vez que os capítulos da novela se desenrolam, como se o programa radiofônico estivesse incentivando essa onda de assassinatos. As características do *noir* são sobrepujantes: o protagonista masculino que narra a história em primeira pessoa. Os cenários seguem a linha dos primeiros *noirs*, fortemente influenciado pelo Pós Guerra: prédios antigos, letreiros neon, chapéus fedora, elevadores gradeados, cigarros com piteira. A época que o filme se passa também se demonstra providencial como pano de fundo histórico para o gênero, pois se trata da chegada da televisão no Brasil, em meados da década de 1950. A mulher misteriosa, Lúcia (Júlia Lemmertz), por quem Tito rapidamente se apaixona e começa a desenvolver uma relação

amorosa. Certo dia ela pede, de maneira repetida, para dormir em sua residência. A partir desse episódio eles passam a morar juntos e dividir o apartamento onde Tito residia anteriormente sozinho.

Em *A Hora Mágica*, a relação de personagens no que tange à noção de gênero é marcada pela divisão de gênero, também comum ao estilo de filme. Uma mulher desconhecida, que oportunamente se aproxima. Parece algo esconder. Ao final do filme, o caso se soluciona à parte de Tito, mas o protagonista descobre que sua amada tem um caso com César Máximo (Paulo Sousa), e mesmo sendo trocado pelo galã, tem que dublar os filmes com Lúcia - que agora desponta no cinema.

Nunca dominamos por completo a percepção, como nunca vemos as seis faces de um cubo. Tudo é parcial, tudo é relativo e assim Prado se utiliza dessa abertura de surpresa - e para o fantástico - ao adaptar o conto de Julio Cortázar. Sua trama mistura crime, amor e arte, tópicos que ficam em segundo plano em relação aos verdadeiros temas do cineasta: o cinema, as outras artes, e sua relação com o mundo (Giannini, 2018, p. 112).

Ao longo das décadas, assim como a sociedade, os filmes policiais passaram por várias transformações, refletindo as mudanças comportamentais na sociedade e nas preferências do público. O *noir* clássico dos anos 1940 e 1950, como *Relíquia Macabra* (1941), baseado no romance de Dashiell Hammett, e *Pacto de Sangue* (1944), baseado em livro de James M. Cain, caracteriza-se por uma sombria atmosfera, narrativa de complexas camadas e personagens moralmente controversos. Produções cinematográficas provenientes desta era estabeleceram os pilares na construção de personagens e enredos, ambientados em clima de mistério e questionamentos a serem resolvidos ao longo do filme.

Durante a década de 1970, o cinema policial passou por significativas mudanças. Além do advento do cinema em cores, também adotou vieses mais realistas dos bastidores de setores sociais e políticos, obras como *Taxi Driver* (1976), *Os Incorrupíveis contra a Droga* (1971), *A Arte de Matar* (1978), e *Chinatown* (1974) chamaram a atenção para a corrupção do sistema e as questões éticas enfrentadas pelos personagens protagonistas. Essa segunda leva de filmes foi classificada pelos críticos da época como um subgênero chamado *neo-noir* ou *post-noir* por apresentar dilemas similares ao seu gênero predecessor, mas terem sido produzidos em décadas posteriores. Essa nomenclatura ainda é nebulosa e acaba por dividir opiniões, não sendo um consenso entre a crítica.

E agora? Um paradoxo dos mais irônicos se oferece: se o noir não existiu, como explicar o aparecimento de um neo-noir? Ou, posto de forma mais abrangente: que contradição é essa, a opor críticos ferrenhos da categoria genérica do noir a um conjunto de evidências teóricas (o debate acadêmico), cinefílicas (a legião de fãs) e industriais (o neo-noir), indicativas de sua relevância como fenômeno histórico do cinema hollywoodiano? (Mascarello, 2006, p. 180).

Os Incorrupíveis contra a Droga, por exemplo, foi baseado em um livro de não ficção de Robin Moore (*The French connection*, de 1968), onde o tráfico de drogas e o uso de heroína, além dos desdobramentos sobre a repressão ao tráfico, é o basilar pano de fundo para o desenvolvimento narrativo.

Uma das obras mais célebres e influentes deste gênero teve sua estreia nesta mesma época, que foi o caso do filme *The Godfather* (1972), que combinou elementos do gênero policial com o drama familiar, oferecendo uma visão abrangente da criminalidade. A trilogia, dirigida por Francis Ford Coppola, teve sua continuação recente com *The Godfather II* (1974). Tais produções também foram inspiradas em livro homônimo, datado de 1969, do autor italiano Mario Puzo.

Na contemporaneidade, o gênero cinematográfico policial estadunidense abarca uma gama de subgêneros, partindo de suspenses psicológicos, filmes de ação e mistérios incógnitos para detetives profissionais. Obras como *O Silêncio dos Inocentes* (1991) e *Seven - Os Sete Crimes Capitais* (1995) sublinham histórias sobrenaturais e de engendramento psicológico. Enquanto realizações como *Zodíaco* (2007) e *Garota Exemplar* (2014) trazem narrativas sobre *serial killers* e desaparecimento de familiares.

Em meados de 1990, o gênero policial no cinema brasileiro passou por fortes transformações. De alguma maneira referenciado no cinema estadunidense, herdando seus formatos dramáticos, motes narrativos, estereótipos de personagens, a produção nacional foi - e ainda é - refém da produção hollywoodiana. Apesar disso, é possível encontrar obras que se destaquem por abordagem singular tratando de problemas e questões intrínsecas no país. O filme *O Que É Isso, Companheiro?* (1997), do diretor Bruno Barreto, versou sobre a ditadura militar no território brasileiro contando a história do sequestro de um embaixador dos Estados Unidos, enquanto *Cidade de Deus* (2002), de Kátia Lund e Fernando Meirelles, mesmo sendo lançado no início dos anos 2000, foi influenciado pelos espectros cinematográficos da década anterior, além de ser ambientado e encenado em cenário e dramaturgia tipicamente nacionais.

No novo cenário, crime e corrupção vêm ao centro da intriga política quando o filme dá ênfase aos esquemas de bastidor, às chantagens, aos esquemas de marketing eleitoral que empregam jornalistas assaltados pela culpa e pelo ressentimento, como em *Doces Poderes* (1995), de Lúcia Murat (Xavier, 2018, p. 314).

Concomitantemente, a década de 1990 viveu uma profusa produção cinematográfica pontuada pela retomada do cinema nacional após um difícil período, característico do objeto central desta pesquisa. No decorrer da década noventista, os diretores passaram a explorar outros estilos e narrativas, influenciados de certo pelo cinema internacional, com ênfase nas realizações estadunidenses. Mesmo assim, filmes como *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2* (2010), do diretor José Padilha, retratam o dia a dia de uma tropa da polícia carioca. Ambos os filmes fizeram sucesso nas salas de exibição, sendo o filme de 2010 uma das maiores bilheterias do cinema nacional. Embora não se enquadrem estritamente na década de noventa, tal acontecimento pode ser encarado enquanto um contínuo interesse por temáticas policiais, na herança do cinema hollywoodiano. As influências desse período podem ser percebidas em obras que abordam a violência na cidade e questões como desigualdade social, preparando o terreno para uma retomada mais expressiva nos anos seguintes.

Dentro do cinema brasileiro, o gênero policial também representa um ponto fulcral ao expor os enredamentos que este tema possui no país, versando sobre as complexas valorações de justiça. De um lado o estado militarizado, do outro, políticas governamentais com apreço neoliberal - dessa maneira o cinema nacional ostenta uma profusa tradição de diegeses policiais que retratam - mesmo que controvertidamente - pautas políticas, econômicas e sociais.

Percebemos também, através dos cinemas brasileiros policiais, os engendramentos sociais nacionais: de que maneira o estado lida com questões de segurança pública, preconceito, combate ao crime organizado, disparidades socioeconômicas, corrupção, estruturas urbanas - e também como a sociedade, os civis, respondem diante de tudo isso. Algumas particularidades podem ser notadas com maior afinco em certas regiões, como a presença ostensiva da milícia ou uma grande parte da população em uso indiscriminado de drogas ilícitas.

É notável que o gênero policial, tanto no contexto nacional quanto na cinematografia de outros países, continua a se difundir, refletindo sobre comportamentos e condições contemporâneas e também a certas expectativas do público cativo deste gênero. A despeito dos clichês, também amplamente reproduzidos, é possível encontrar tramas complexas,

personagens cheios de questões subjetivas que se intercedem e, principalmente, a explanação sobre pautas e limites éticos, ressoando a natureza humana - muitas vezes passional - e suas idiossincrasias.

Dessa maneira, o filme *noir*, desde as suas origens à sua maneira clássica, ou até nas adaptações latino-americanas e brasileiras, segue como um ponto de estudo e análise. De certo o *noir* feito no Brasil se utiliza dos códigos convencionados ao gênero, mas também reformula a feitura sobre tais trabalhos, gerando filmes que são especificamente brasileiros, recheados por suas controvérsias e arbitrariedades. Entraves de uma sociedade, reflexo dos sujeitos modernos, angústias amorosas, a corruptela de uma sociedade, todos esses pontos são tão comuns quanto recorrentes.

2. 2 - AS PORNOCHANCHADAS

Neste tópico elucidamos, ainda que parcialmente, a trajetória da pornochanchada, embora seus realizadores nunca tenham autoproclamado suas produções com tal denominação. O início, o apogeu e o declínio de uma das mais significativas expressões cinematográficas brasileiras: não só pelo seu alcance de público e por consequência o impacto na popularidade, mas também por expressarem de maneira idiossincrática a identidade cultural nacional (Pécora, 2018). Permeadas de humor, erotismo e efusão, elaboradas em certa precariedade no fazer cinema, a pornochanchada pontuou enfaticamente a carreira de atores e atrizes, cineastas, sonoplastas e inundou o imaginário brasileiro, desde os espectadores entusiastas até os mais ferrenhos críticos. Antes de adentrar nas questões pornochanchadescas, consideramos relevante apresentar um resumo da história do cinema no Brasil.

O cinema no Brasil teve início com filmes estrangeiros, com sua primeira exibição em 1896, no Rio de Janeiro. A produção verdadeiramente brasileira (com a filmagem e direção nacional) iniciou em 1897 com filmes como *Ancoradouro de pescadores na Baía da Guanabara* e *Chegada do trem em Petrópolis*, onde podemos ver não só questões sobre o fazer cinematográfico num país de pouco acesso à tecnologia, como é o caso de nos aparelhos trabalhados, mas também o caráter documental do primeiro cinema do homem em sua caminhada antropocêntrica.

Dentre os filmes produzidos no decorrer da evolução cinematográfica que reproduziam sobretudo adaptações literárias. *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne, é proveniente do romance homônimo da escritora Maria Dezonne Pacheco Fernandes,

publicado em 1950. A produção dos filmes concentrava-se sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo. Já no fim dos anos 1940, com a consolidação de Hollywood como indústria cinematográfica internacional, o cinema brasileiro tentava aos poucos se adaptar aos moldes da linguagem mundial, copiando os formatos hollywoodianos. Mesmo que se pense que os filmes não passariam de cópias mal produzidas, o cinema nacional mantém sua identidade e caráter popular no período de sua tímida industrialização. A controvérsia acerca da busca por uma abordagem brasileira nas expressões artísticas e o rompimento com as regras ensinadas pelos colonizadores gerou e gera inúmeras discussões e questionamentos, mas uma questão valorizada é a constante investigação, em erros e acertos, de criar um produto que seja genuinamente brasileiro, singular em sua proposta estética.

Em 1941 é criada a “Atlântida Cinematográfica” que se transformou em uma das mais bem sucedidas produtoras do Brasil na época. Predominavam temas musicais, com um extenso cancionero na mescla de ritmos latinos e norte-americanos, assim como comédias carnavalescas. Mais tarde a chanchada chega às telas. Rosângela Dias afirma que:

As chanchadas ao mostrar aspectos da cultura popular – principalmente nos seus números musicais, recheados de frevos, figurinos folclóricos de roupas regionais, tais como vaqueiros, baianas, malandros cariocas forneciam subsídios para que fôssemos comparação com as culturas “civilizadas”, ou seja europeias (Dias, 1996, p. 36).

Embora, inicialmente, não fosse esse o propósito, com o passar dos anos, as produções começavam a ganhar teor fortemente erótico e enredos explicitamente sexuais, chamando a atenção das classes mais populares. Ao mesmo tempo que vivíamos sob um governo ditatorial, com forte moralidade conservadora no que diz respeito aos costumes sociais, a adesão por parte dos espectadores - principalmente os pertencentes a setores menos abastados - era inegável (Abreu, 2006; Kessler, 2009). A comunidade acadêmica da época por sua vez apontava alguns problemas.

Este gênero foi incentivado pelo governo, tendo recebido subvenção da Embrafilme, porque desviava a atenção da sociedade dos desmandos e das perseguições políticas mostradas pelos grandes diretores do ‘autêntico’ cinema brasileiro (Freitas, 2004, p. 5).

No panorama audiovisual nacional, com ênfase na produção independente, os cineastas brasileiros da década de 1960 orbitavam entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal: o primeiro destaca questões políticas e intelectuais, o segundo adota

experimentalismo e erotismo. O Cinema Marginal desponta com o emblemático *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeia e se propaga com as produções de Rogério Sganzerla. Os filmes da pornochanchada produziam comédias com tom sexual, utilizando muitas vezes do escracho para criar aproximações com o espectador. Inúmeros diretores do Cinema Marginal dialogaram com a pornochanchada, chegando a contribuir com filmes relevantes para a história do cinema no Brasil. A pornochanchada garantiu ao cinema nacional os maiores sucessos de bilheteria. De acordo com Marcel de Almeida Freitas:

As pornochanchadas invadiram o mercado de modo ubíquo e se caracterizaram por serem produzidas em série, no mais literal sentido da palavra industrial. Eram levemente eróticas, sem sexo explícito, derivadas das chanchadas (porcaria em espanhol paraguaio) e indiretamente do Teatro de Revista. Apesar de terem baixíssimo custo, eram altamente lucrativas. De acordo com seus defensores, contribuíram para ‘deselitizar’ o cinema brasileiro, levando as classes C, D e E às salas de projeção. Pelos críticos de arte é considerada decadente e de qualidade inferior à velha chanchada musical. Apenas as tramas “*Adultério à Brasileira*” (1969), “*Ainda Agarro Essa Vizinha*” (1974) e “*A Viúva Virgem*” (1972) foram elogiadas pela crítica especializada daquele período (Freitas, 2004, p. 8).

Os anos 1970 foram um período crucial para o desenvolvimento do cinema brasileiro, isso se deve a uma série de fatores culturais que começaram a se modificar ainda nos anos 1960, alterando de forma permanente o comportamento social na esfera mundial, como a criação da pílula anticoncepcional, a popularização do *prêt-à-porter*, a revolta de Stonewall, a luta antirracista nos Estados Unidos. (Santos, 2009) Além disso, foi nessa década que o cinema começou a ser inserido no país como atividade econômica, com a implementação de políticas voltadas ao mercado. Isso estimulou sobremaneira a feitura de filmes da época, obviamente com as concessões da censura. A empresa estatal Embrafilme, criada em 1969, teve papel fundamental em fomentar a produção nacional, investindo e regulando a atividade cinematográfica. De acordo com Nuno César Abreu (2006), o papel da estatal na indústria cultural era extenso.

Com a Lei 6.281, a Embrafilme consolida suas atribuições, assumindo os seguintes objetivos gerais: (a) incentive ao desenvolvimento da indústria cinematográfica em seus aspectos técnicos, artísticos e culturais, através da concessão de financiamento, da comercialização, distribuição e divulgação dos filmes nos mercados interno e externo; (b) registro de fatos socioculturais, pesquisa documental, prospecção, recuperação e conservação de filmes, visando a preservação da memória nacional; (c) produção e difusão de filmes educativos, técnicos e científicos. " (Abreu, 2006, p. 18)

Devido a política de proteção e expansão adotada pela Embrafilme, o cinema brasileiro experimentou grande sucesso, sendo o período entre 1972 e 1982, considerado por muitos estudiosos a "época de ouro" do cinema brasileiro. É nesse período que acontece a ascensão do gênero de filme que aqui está sendo abordado, e onde giram as atividades cinematográficas dos personagens de *Perfume de Gardênia* e, principalmente, a carreira de Adalgisa, a protagonista.

Explorando o erotismo e os gostos populares, nasce a pornochanchada. A maior parte dessas peças foi concebida na Boca do Lixo, região no bairro da Luz, em São Paulo, com financiamento privado. Reitero que essas produções eram filmes de baixo custo, com forte teor erótico, evidenciado por títulos apelativos, geralmente de duplo sentido e sob uma perspectiva sexualizadora, principalmente dos corpos femininos. Nessa via de mão dupla entre o que era procurado nas telas e repudiado dentro dos valores do lar, Georges Bataille argumenta que “o objeto do desejo é diferente do erotismo, não é o erotismo inteiro, mas o erotismo passa por ele” (2004, p. 202). Inúmeras atrizes galgaram fama e reconhecimento no cinema através da pornochanchada, embora tivessem seus lugares relegados somente a esse tipo de produção, não conseguindo estabelecer sua carreira em outros ramos do audiovisual. Essas expressões dramáticas causavam tanto furor e reconhecimento, ao mesmo tempo em que borravam as convencionalidades da moralidade.

[...] da complexidade de se distinguir a pornografia de erotismo, uma vez que a fronteira que separa essas duas categorias é limítrofe, no entanto a definição mais aceita estabelece a dicotomia entre sexo explícito, grosseiro e vulgar, que estaria presente na pornografia, e entre sexo implícito, nobre, galanteador, que seria da ordem do erotismo (Lacerda, 2010, p. 31).

O modelo da Boca do Lixo rapidamente se mostrou lucrativo, muitas vezes superando até a bilheteria de filmes internacionais, embora tenha sido mal recebido pela crítica especializada do período. Devido à reação depreciativa dos críticos, esse estilo passou a ser denominado pornochanchada, adicionando o prefixo "porno" à "chanchada", uma vez que esses filmes eróticos tinham fortes traços da produção de comédia nacional dos anos 1950 e 1960. A chanchada, conhecida como "comédia de costumes", foi um padrão de produção cinematográfica brasileira caracterizado pela forte representação de estereótipos (Pereira, 2006).

De maneira controversa, as pornochanchadas invadiram as telas, ao mesmo tempo que expunham maliciosamente condutas do comportamento brasileiro. No entanto, as personagens femininas representadas nesses filmes ainda tinham suas narrativas definidas

pela moral e os bons costumes. As atrizes, muitas delas vindas de uma curta trajetória televisiva, desempenhavam papéis majoritariamente aprisionantes em seus estereótipos. Divididas entre representações de mulheres “puras” (a virgem, a esposa) e “impuras” (a prostituta, a amante), eram sempre manipuladas pelo galante protagonista masculino em situações sexuais. O casamento, a monogamia, a heterossexualidade e os ideais defendidos pelo “cidadão de bem” eram reforçados.

Apesar de utilizar da revolução sexual e da liberação feminina, a pornochanchada continua a caracterizar a mulher como objeto sexual. Ainda que fossem as estrelas das narrativas, os papéis femininos se reduziam a empregadas, colegiais, esposas, secretárias, modelos e prostitutas. De acordo com Pedro Paulo Oliveira:

A “mulher-objeto” se prende ao fato de que em muitas situações a mulher ainda é vista como potencial objeto sexual para os homens. [...] Objeto de trocas matrimoniais, enquanto os homens seriam os sujeitos dessa modalidade de câmbio, as mulheres serviriam como um elemento para a confirmação dos jogos de poder masculinos (Oliveira, 2004, p. 242)

As atrizes eram o principal atrativo para o público da pornochanchada. A beleza e sensualidade eram os atributos indispensáveis para as intérpretes, uma vez que a forma feminina era sempre o foco da câmera. Podem ser consideradas as musas da pornochanchada: Helena Ramos, Nicole Puzzi, Vera Fischer, Matilde Mastrangi, Zilda Mayo, Aldine Muller, Patrícia Scalvi e Zaira Bueno. Apesar do grande reconhecimento através dos filmes, com o fim da pornochanchada a maioria dessas atrizes migraram para o teatro e televisão, obtendo pouco ou moderado sucesso. Vera Fischer foi uma exceção, pois superou o estigma de símbolo sexual e construiu uma sólida carreira no cinema e na televisão.

Com o intuito de compreender melhor o panorama filmico deste período histórico, foram analisadas enfaticamente a carreira de algumas atrizes que se destacaram enfaticamente pelas participações em obras do gênero. Em *Boca do Lixo: cinema e classes populares* (2006), Nuno César Abreu aponta que uma destas atrizes, Helena Ramos, chegou a ser considerada a “rainha da pornochanchada”. Helena Ramos trabalhou no cinema por apenas 10 anos, de 1974 a 1984, atuando em pelo menos 42 filmes. Com uma infância sofrida, ela começou a trabalhar aos 12 anos como balconista de uma drogaria. Em 1971, apareceu pela primeira vez na televisão, como uma telemoça do Programa Silvio Santos. Sua estreia no cinema foi em 1974, no filme *As Cangaceiras Eróticas*, dirigido por Roberto Mauro. Estrelou vários sucessos de bilheteria como *Mulher, Mulher* (1979) e *Iracema - A Virgem dos Lábios*

de Mel (1979). Seus personagens eram quase sempre dubladas, devido a constantes críticas à sua “voz de adolescente”. No início dos 1980, ela passa a trabalhar com diretores de prestígio e ganha reconhecimento da crítica especializada, sendo *Mulher Objeto* (1981) seu filme de maior sucesso. Seu último filme foi *Volúpia de Mulher* (1984), do diretor John Doo. Na televisão, Helena teve sucesso moderado, participou de algumas novelas, com destaque para *Guerra dos Sexos* (1983) na Rede Globo. Em entrevista a Abreu (2006, p. 174-177), Helena tenta explicar a razão do sucesso:

Sabe por que? Vou te explicar. Uma coisa engraçada. Logo no meu primeiro filme, *As Cangaceiras Eróticas*, eu fiz sucesso. E continuei fazendo. Chegou uma hora em que os produtores exigiram que eu fosse contratada. Fosse quem fosse. Por exemplo, tinha um diretor que estava namorando uma atriz - eu não vou dizer os nomes - e queria colocar a namorada no filme, mas o produtor disse: "Não. Você vai colocar a Helena Ramos, que já é bilheteria certa." Mesmo a contragosto, eles tinham que me colocar. (Abreu, 2006, p. 176).

Já outra atriz, Patrícia Scalvi, começou a carreira no teatro amador, estreou no cinema em 1971, porém foi o papel de protagonista do filme *Presídio de Mulheres Violentadas* que impulsionou sua carreira. Atuou em filmes como *Dezenove mulheres e um homem* (1977), *Tara, Prazeres Proibidos* (1979), *Profissão Mulher* (1982) e *Eros, deus do amor* (1981). Após deixar a pornochanchada, Patrícia fez alguns trabalhos na televisão mas foi na profissão de dubladora que se destacou, tornando-se até diretora de dublagem. Dublou em filmes de Almodóvar, como *Má Educação* e *Tudo Sobre Minha Mãe*. Também mencionada no livro “Boca do Lixo: cinema e classes populares”, de Nuno César Abreu, Patrícia Scalvi conta em seu depoimento:

Era muito sério. As pessoas levavam muito a sério tudo o que faziam, mesmo com um roteiro de merda. Eu levava super a sério. Eu pegava o roteiro e pensava: "Não é muito bom, não é muito legal, mas eu vou procurar fazer o melhor que eu posso." Eu pesquisava, estudava, eu queria melhorar os diálogos. Cada filme feito era um "oh!". Os diretores de fotografia levavam a sério, os diretores com quem eu trabalhei levavam a sério. Nem sempre saía uma coisa bacana mas... (Abreu, 2006, p. 180).

Analisamos aqui a trajetória dessas duas atrizes pois muito se assemelham ao percurso de Adalgisa Diniz na narrativa do filme, como também foi comum a de muitas outras mulheres da época: mesmo tentando continuar seus trabalhos no ramo da atuação, tiveram suas carreiras relegadas à extrativização machista de seus corpos e trajetórias poéticas.

Embora fosse uma atriz dedicada ao seu ofício, tentando aplicar suas habilidades artísticas no teatro ou no canto, Adalgisa vivia negociando entre o declínio e a promessa de reconhecimento profissional. De acordo com a pesquisadora Flávia Seligman:

A pornochanchada, tal qual fez o cinema americano, colocou na exploração da figura feminina sua força maior, utilizando atrizes conhecidas da televisão – que na década de setenta estavam em plena ascensão. Conforme a classificação feita por Laura Mulvey, a mulher é colocada como objeto do olhar; o homem, como dono do olhar e condutor do olhar do espectador. O olhar masculino conduzia a contemplação do corpo feminino através dos enquadramentos e movimentos feitos pela câmera. (Seligman, 2003, p. 39)

Com atenção para a análise dos estereótipos femininos, o figurino e a direção artística (composição de cenários, ângulos) são o espectro estético da obra, podendo traduzir através dos símbolos apresentados sua carga sensorial e discursiva. Tais aspectos contextualizam não só o “fazer cinematográfico” das películas como nos ajudam a perceber o contexto de produção e o público por elas almejado. Todos esses aparatos orquestravam para uma centralização da figura feminina como ponto principal da narrativa, tornando-a objeto de desejo e de expectativa, projetando delírios libidinosos em seus espectadores. Os elementos verbais, como os diálogos das personagens e os títulos dos filmes também colaboravam enfaticamente para essa interpretação ser reforçada.

Apesar da liberdade sexual presente nos filmes, as personagens femininas ainda eram definidas pelos padrões da moral e dos bons costumes. Bem como os enredos também tendiam para finais estereotipados, com os mocinhos casados e felizes. Com o passar do tempo, as pornochanchadas ganhavam cada vez mais ênfase libidinoso: se no começo das produções apareciam títulos como *As Cangaceiras Eróticas* (1974), já pela década de setenta, eram comuns nomes como *Me Deixa de Quatro* (1981). Os títulos caminharam pelos mais diversos exemplos, como: *A Super Fêmea* (1973), *A Dama do Lotação* (1978), *A Noite dos Bacanais* (1981), *Aluga-se Moças* (1982), *Aluga-se Moças 2* (1983). Nas palavras de Sales Filho (1995), o contexto de questionamento era limitado à moralidade, na medida em que:

Se pouco contribuíram para a evolução da linguagem cinematográfica, ou do questionamento de aspectos sociais, não há como negar o valor desses filmes enquanto documentos históricos, notadamente expurgados justamente por apresentarem, em technicolor, aquilo que sempre procuramos ocultar (Sales Filho, 1995, p. 70).

As pornochanchadas, até então produzidas em vertiginosa ascendência, no final década de 80 já entravam em declínio - não só em seu seio de produção, a pauliceia, como perdia aderência em todo o país. A crise econômica, somada à competição da produção estadunidense levaram tal gênero ao ostracismo. Os profissionais envolvidos em tais obras gradativamente foram migrando para outras vertentes das artes, como a televisão e o teatro. Ou como é comum a boa parte dos trabalhadores da cultura brasileira, seguindo uma carreira fora do circuito artístico.

É nesse momento delicado que o filme *Perfume de Gardênia* é criado. Enquanto a pornochanchada decai no país, os profissionais do audiovisual buscam novas possibilidades de continuar trabalhando. Ao mesmo tempo, mesmo que passionalmente, continuam insistindo em algumas maneiras aparentemente saturadas para não pararem de trabalhar.

2.3 - ANOTAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO DE GUILHERME DE ALMEIDA PRADO

O cineasta paulista Guilherme de Almeida Prado nasceu em Ribeirão Preto, em novembro do ano de 1954. Foi lá que passou boa parte de sua juventude, comparecendo religiosamente às sessões cinematográficas no cinema de sua cidade. Apesar do forte desejo de ingressar na área, tal motivação não era incentivada por seu pai, que dava certo descrédito para tal escolha profissional.

Em 1972, mudou-se para a casa dos pais em São Paulo com o objetivo de fazer cinema. Como não teria suporte financeiro de seu genitor nessa carreira, prestou engenharia – além de direito e medicina, únicas faculdades aceitas pelo pai, Gilberto. Coursou a Universidade Presbiteriana Mackenzie. Na capital paulista, encontrou uma variada gama de possibilidades entre as salas exibidoras (Carneiro, 2015, p. 47).

Após se formar em Engenharia Civil pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, não desvinculou de seus interesses pelo cinema, e após ter atuado como assistente de direção em cerca de oito produções, em 1981 lança seu primeiro filme, um longa-metragem de estreia, chamado *As Taras de Todos Nós* com três esquetes de motivação erótica. Já seu segundo longa, *Flor do Desejo* (1984), segue premissa parecida: conta a história de uma garota de programa no porto de Santos e seu envolvimento com a criminalidade na cidade, tendo um romance como pano de fundo (Oricchio, 2005, p. 21).

Guilherme de Almeida Prado, como destacou em inúmeras entrevistas, sempre foi um amante do cinema. Sendo assim, comumente encontramos referências à sétima arte nos seus filmes. Recorrer às formas já estabelecidas de como se contar uma história, ou como representá-la, está arraigada na trajetória de muitos cineastas. Tal ensejo maneirista faz-se presente em seus trabalhos, que coincidem, em toda evidência, com uma crise dos “temas”. Nas épocas em que temas novos ou simplesmente síncronos não se impõem aos cineastas, é grande a tentação de tomar emprestado ao passado” (Bergala, 1985), na retomada à filmografia do que seriam considerados grandes cineastas, seja na historiografia do cinema hollywoodiano ou na própria cinematografia brasileira, fazendo reverência aos realizadores nacionais. O estilo mais notado pelos seus filmes é o *noir*, com tramas policiais e trilhas de suspense que servem de pano de fundo para seu preciosismo imagético. Tendo forte aplicação da autorreferência para comunicar a linguagem cinematográfica, esse tipo de expressão pós-moderna foi estudada por Renato Luiz Pucci Jr, onde o pesquisador não só elenca as similaridades com a metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991), mas também dispõe algumas singularidades desse estilo de cinema feito por cineastas brasileiros. Em seu livro “*Cinema Pós Moderno: o Neon-Realismo*”, Pucci Jr enumera diversas produções nacionais como “neon-realistas” e todos os filmes de Almeida Prado se fazem presentes. Segundo o pesquisador, “o neon-realismo, assim como outras variantes do cinema pós-moderno, possui sempre algo dos estilos rivais; não os devora, como na antropofagia modernista, mas também não se limita a replicar” (Pucci Jr, 2009, p. 206).

A noção de pós-modernismo vai nascer primeiro na literatura, com teorias que discutirão a importância do indivíduo, da subjetividade, perante o mundo. Outras compreensões de história começam a acontecer e todas essas noções irão quebrar a lógica de linearidade que vinha até então. Essa vontade de modernizar, de evoluir enquanto linguagem.

Um fantasma circula entre nós nestes anos 80: o pós-modernismo. Uma vontade de participar e uma desconfiança geral. Jogging, sex-shops, mas gente dizendo: —Deus está morto, Marx também e eu não estou me sentindo muito bem. Videogames em casa, auroras de laser na danceteria. Nietzsche e Boy George comandam o desencanto radical sob o guarda-chuva nuclear. Nessa geléia total, uns vêem um piquenique no jardim das delícias; outros, o último tango à beira do caos. Pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela tecnociência (ciência + tecnologia invadindo o cotidiano com desde alimentos processados até

microcomputadores), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural (Santos, 1986, p. 7).

Torna-se necessário expressar a linguagem cinematográfica de determinado jeito que representa o agora. O agora, no caso, o momento histórico em que o filme estava sendo produzido. Percebe-se uma vontade latente de fazer um cinema brasileiro alinhado ao contexto da época. Estamos, de certa maneira, na discussão de forma e conteúdo. Até onde o experimento recusa o que vem antes? No começo da virada do milênio, a indústria de bens de consumo e dos sistemas de informação estava avançando muito rápido, havia certa euforia com a tecnologia.

Com isso, somos levados a exagerar nossas expectativas e modelamos nossa sensibilidade por imagens sedutoras. O ambiente pós-moderno significa basicamente isso: entre nós e o mundo estão os meios tecnológicos de comunicação, ou seja, de simulação. Eles não nos informam sobre o mundo; eles o refazem à sua maneira, hiper-realizam o mundo, transformando-o num espetáculo. (Santos, 1986, p. 13)

Mídias como o rádio e o teatro (como é o caso dos dias de hoje) tornando-se obsoletas e/ou adquirindo novos aspectos na sociedade. Quem atua no presente com o que veio logo antes? E quem está para vir, celebra o antes do agora? Parte deste caráter condicional do sujeito pós-moderno é olhar para o que a gente acabou de viver e querer buscar uma outra coisa para além daquela que o formou.

O maneirismo cinematográfico atual coincide com uma crise dos “temas”. Nas épocas em que temas novos não se impõem aos cineastas, é grande a tentação de tomar emprestado ao passado – sem verdadeiramente acreditar neles – motivos antigos, caducos, e o tratamento maneirista se esforçará em fazer renovar seu aparecimento. (Bergala, 1985, s/p)

É perceptível que muito do espaço de formação profissional de Almeida Prado se dá no âmbito da produção cinematográfica da pornochanchada, da Boca do Lixo. Exemplos de filme pornochanchadescos produzidos na Boca do Lixo são: *O Convite ao Prazer* (1980) de Walter Hugo Khouri, *O Império do Desejo* (1981) de Carlos Reichenbach e *Senta no meu que eu entro na tua* (1985), de Ody Fraga - frase inclusive referenciada durante exibição do filme na televisão, quando o personagem diz à personagem de Adalgisa: “Naufraga na minha”.

O diretor Guilherme de Almeida Prado faz uso de tais recursos com bastante frequência em suas produções, estabelecendo, inclusive, relações entre um filme e outro. Não só se utiliza das camadas intertextuais como abusa dos clichês narrativos, reforçando o

aspecto dialógico com a própria linguagem cinematográfica, retratando gêneros fílmicos como as chanchadas e o *noir*, recheados de seus característicos maneirismos. De acordo com o pesquisador Adérito Schneider:

Em *A dama do Cine Shangai*, o filme dentro do filme é um pastiche de noir que serve para reforçar o caráter paródico do próprio filme. Portanto, é nítido desde o começo do filme várias camadas narrativas: a típica narração em *over* do protagonista masculino (Lucas); a trama principal do filme, centrada em Lucas; o filme dentro do filme, como pastiche de noir; sem contar demais elementos estilísticos ou iconográficos, como a trilha sonora, o neon, a iluminação com jogo de luz e sombras etc. (Schneider, 2018, p. 80).

Durante o filme somos bombardeados por elementos metaficcionalis. São tantas camadas desveladas aos nossos olhos, ao ponto que, em determinado momento, inseridos no universo de sobreposições ficcionais, somos confundidos, e já não temos referências diegéticas para distinguir o que seria ‘verdadeiro’ (à luz da realidade representada) e o que é mentira. Pucci Jr defende que, partindo deste pressuposto, “pode-se argumentar contra a denúncia de que o cinema pós-moderno, ao trabalhar com representações de representações, estaria desrealizando o mundo” (2009, p. 158). De uma maneira ou de outra, o procedimento não deixa de surtir um efeito explanador do caráter fílmico, explicitando também as diferentes camadas de ficção que envernizam a realidade.

Deve-se acrescentar que *Perfume de Gardênia* se passa em um Brasil, mais especificamente no miolo de uma São Paulo do final da década de oitenta, onde as pornochanchadas entravam em ostracismo. No considerado centro da cidade, estava a Boca do Lixo, principal local de produção cinematográfica onde “operava a indústria cultural na cidade naquele momento, [...], área que concentrava, entre outras atividades, diversos segmentos desta indústria” (Franco, 2017, p. 299) e ao mesmo tempo habitava o antro de marginalidade no centro da urbe: “gerado pelo sêmen da injustiça social, após feio e longo parto, emergia do ventre da cidade grande, o odiado e odioso filho: a Boca do Lixo, o Quadrilátero do Pecado” (Joanides, 1977, p. 29). Nesta profusão de galpões, estúdios de produção de cinema, cortiços, prostíbulos, seus respectivos marginais e cidadãos errantes da lei, emergiram filmes, muitos desses de temática popular e também calcados em discussões e dramas cotidianos desses cidadãos protagonistas, como amores, desamores, confusões, problemas afetivos e financeiros.

Aproveitando de certa leitura sensacionalista e apocalíptica da realidade social e dos problemas de uma grande metrópole - característica ressaltada diversas vezes no filme -, em

uma crítica às contradições urbanas da desigualdade na modernidade tardia, o jornal radialista reforça a posição que Daniel corrobora: o extermínio da criminalidade está na pena de morte, na máxima “bandido bom é bandido morto”. Esse estigma, não só se torna clichê por ser retrato de parcela da população, como se torna pano de fundo narrativo da obra estudada.

O chofer de táxi de Perfume de Gardênia, de Guilherme de Almeida Prado (1995), é abandonado pela mulher. Esta, num passe de mágica, resolveu ser atriz, seguindo sem brilho uma carreira que não poderia mesmo ser uma maravilha, enquanto ele passa a viver obcecado pela retaliação que adia 10 anos, até que monta um stratagem que talvez lhe permita um crime perfeito: passa a confessar outros crimes que não cometeu para que a polícia se acostume com a sua “mania” e não acredite quando ele vier a matar a ex-mulher. O esquema acaba não dando certo porque quem será preso, para desespero seu, será o seu próprio filho, acusado da morte da mãe (Xavier, 2018, p. 320).

É também referenciando figuras da pornochanchada, sejam eles cineastas ou atrizes, que Almeida Prado faz sua homenagem e lembrança a esse contexto histórico da cinematografia brasileira. Nomes como o de “Odete Vargas”, que remete a “Odete Lara”, ou ainda o diretor “Ody Lara”, que se amalgama com o nome de outro diretor “Ody Fraga”. É na escolha do elenco que essas afinidades também se manifestam, com um corpo composto por Matilde Mastrangi e José Lewgoy, atores imortalizados nas telas pornochanchadescas.

A escolha do caótico e violento centro de São Paulo não só expressa um problema social, uma questão de responsabilidade do Estado, que a despeito de toda negligência do governo, segue em uma administração dos problemas por vias neoliberais, bem agenciadas com as abordagens pessimistas da pós-modernidade, e mais preocupada com uma espetacularização da violência com o que a real solução dos problemas de nós enquanto sociedade.

O contexto cinemático enquanto representação do cotidiano urbano dos indivíduos e dos grupos sociais que construíram a modernidade e fazem agora parte da tão proclamada e discutida pós-modernidade tornou-se primordial para o entendimento dos modos pelos quais nossas vivências, comportamentos, identidades, subjetividades, práticas culturais, vêm sendo constituídas e reelaboradas (Costa, 2008, p. 37).

A ideia de pós-modernidade, no avanço dos meios de produção capitalistas e a implementação de ideologias neoliberais, e inclusive da aderência do Estado diante dessas políticas, fez com que de fato essa situação só se agravasse. Programas televisivos como

Alerta Geral, Cidade Alerta ou *Polícia 24h* expressam contemporaneamente os impactos que tais leituras de mundo provocam na sociedade.

Mais do que isso, tais práticas, em nosso tempo, estariam sendo profundamente marcadas pela lógica da mídia, e de toda a tecnologia de que esta se serve, de tal forma que nossa vida local e cotidiana não se separaria das vozes e imagens que habitam as telas da TV e do cinema, as páginas dos jornais, o rádio, e que nos “embalam” nas nossas casas, nas ruas, nos bares, nos shopping centers (Costa, 2008, p. 35).

Não é a mídia que define as atitudes da população, na perspectiva da linguagem enquanto definidora das coisas do mundo, mas de certo influencia seu comportamento, introjetando nas entrelinhas de nossas interpretações certas reações. Embasa determinada compreensão de vida em sociedade. Essa mídia, seja a televisiva ou a radiofônica, apoiada e dominada pelos mesmos empresários que competem às eleições governamentais, cumprem uma função quase pedagógica na ideologia da população. Uma prova disso são os resultados das urnas e os candidatos eleitos, que estão muito mais preocupados com um posicionamento que beneficie os setores industriais do que viabilize uma qualidade de vida digna para a maior parte da população (Grolla; Nishijima, 2019).

Voltemos então a um dos cerne filosóficos da questão, do que se trata a realidade que vivemos, senão de sucessivas mentiras bem contadas? A desigualdade social, o dinheiro, a realidade, não passam de ficções que, calcadas em ficções outras, cujo teor embasa cotidianos, (ir)realidades que encaramos no dia a dia. As palavras e os conceitos que moldam a nossa socialização foram inventados há alguns séculos ou mais, convencionados socialmente como mediadores da “diegese humana”. Ao mesmo tempo, somos instados a ressignificar os conceitos para que nossas vivências possam ser visualizadas, tornadas parte da realidade construída. Ao tomar como ponto de partida a metalinguagem do quadro *As meninas*, de Diego Velázquez (ver Figura 1), Michel Foucault elabora uma longa discussão sobre aparência e ocultação, em que embasará uma “arqueologia das ciências humanas”, frase que é subtítulo de seu livro *As palavras e as coisas* (1966). Em suma, o filósofo questiona a forma como se determina o que é “verdade” e o que é “aceitável”, inferindo que estas questões estão no cerne da formação dos conhecimentos científicos do século XX. Ora, se o conhecimento é moldado a partir de determinados pressupostos que são convencionados em palavras, essas palavras também estão sujeitas a uma moldagem de seu conteúdo. A realidade que se coloca numa obra cinematográfica de ficção também está sujeita a uma moldagem da realidade, ao mesmo tempo em que sua existência e reprodução molda a realidade.

Ainda que se louve o fato positivo de que a maioria das sociedades atuais espere reduzir ou extinguir a violência, é preciso lembrar - principalmente quando um discurso ameaça tornar-se verdade única - que a apreensão e a avaliação da violência respondem quase sempre a um dos lados do confronto (Fantini, 2009, p. 42).

O território geográfico do perímetro urbano paulistano, o centro de São Paulo, desde 1990, sofre agravamentos vertiginosos, e atualmente é popularmente nomeado como "Cracolândia": “a cena aberta de uso de crack, próxima da antiga Boca do Lixo, se perpetua até, pelo menos, 2020.” (Alves e Pereira, 2021, p. 479). Em meio ao crescimento da desigualdade, do ineficaz combate às drogas e de uma política higienista - reforçada inúmeras vezes pelos radialistas do programa de que Daniel escuta - tal localidade torna-se um cenário providencial para esse drama policial brasileiro. De alguma maneira, a representação ficcional do programa de rádio anuncia uma questão social que há décadas a cidade (uma das maiores do globo) continua a enfrentar sem sucesso.

CAPÍTULO 3 - *PERFUME DE GARDÊNIA*

Neste capítulo trataremos, em síntese, dos conceitos dos capítulos anteriores aplicados ao principal objeto de pesquisa. Logo, a metalinguagem, a metaficção, a metaficção cinematográfica, e as questões de gênero e sexualidades se voltarão mais enfaticamente para o filme *Perfume de Gardênia*. Como essas ideias se articulam na forma do filme?

O filme será, de certa maneira, dissecado. Não em todas suas potencialidades de certo, mas serão, ao longo dos tópicos, abertos alguns longos parênteses com o intuito de dissertar sobre a obra. No primeiro tópico será dada atenção para a questão da metaficção. Já no segundo tópico, questões de gênero e sexualidade, atreladas ao contexto sócio-cultural da época, irão se esmiuçar. No último e terceiro tópico, questões relativas ao som, uma vez que se trata de um trabalho audiovisual, serão analisadas com mais atenção.

3.1 - ANÁLISE FÍLMICA: CENAS METAFICCIONAIS

O filme *Perfume de Gardênia*, presente objeto de estudo, se passa em uma São Paulo do fim dos anos 80. Adalgisa (Christiane Torloni) é uma dona de casa, que mantém um lar junto com seu marido Daniel (José Mayer) e o filho Joaquim (Marcelo Ribeiro criança e Walter Queiroz adulto). Certo dia, Adalgisa faz uma participação de figurante em um filme do gênero pornochanchada e desponta no telão. Isso não agrada o marido, o que gera um conflito entre os dois. O homem a proíbe de ver o filho por mais de uma década, mas Gisa reencontra Joaquim em uma viagem de táxi.

Essa é a história primeira que ambienta o drama das personagens, que é suporte para os conceitos que serão percorridos. Daí em diante desembocam uma série de fatores que vão sucessivamente mudando a narrativa, ao passo que ao final do filme o cenário estabelecido no início em nada se assemelha com o ambientado no princípio. A partir destes disparadores narrativos, interrogamos a utilização da metaficção como impulso crítico de análise da linguagem e analisamos como e onde estes recursos, por meio de códigos de linguagem, perfazem a estética fílmica e constroem efeitos de sentido.

Tal estudo primeiramente se faz relevante pela pesquisa do uso da metaficção nos estudos acadêmicos nacionais, uma vez que o tema, bastante presente em peças da cinematografia brasileira, merece atenção especial e aprofundamento. Afonso Barbosa e Luiz Antonio Mousinho (2014, p.82) referem-se aos estudos metaficcionais no território do país com a seguinte afirmação: “Apesar do uso abundante do recurso em diferentes domínios da

arte, como a fotografia, a literatura e o cinema, ainda são poucos os estudos que pautam a temática, pelo menos no Brasil”. Logo, com esta investigação, pretende-se alargar um pouco mais as fronteiras já estabelecidas, contribuindo assim para estender a bibliografia sobre o tema por parte dos pesquisadores brasileiros.

Eu não diria que na metaficção a conexão arte-vida foi cortada completamente ou decididamente negada. Ao invés disso, eu diria que este elo "vital" é reforçado, num novo nível - no do processo imaginativo (de contar histórias), em vez do produto (a história contada). E esse é o novo papel do leitor que é o veículo desta mudança. (Hutcheon, 1980, p 3. Tradução nossa)

Buscando perceber de que maneira os recursos metaficcionais adicionam significado e direcionamentos interpretativos sobre a narrativa, também é importante se ater aos fatos referentes à produção audiovisual, principalmente no contexto em que o filme pesquisado foi lançado, um período conturbado do cinema nacional. O governo de Fernando Collor de Mello, marcado por um cenário de terra arrasada após o fechamento da Embrafilme em 1990 e o corte do apoio governamental à atividade cinematográfica no país, acarretando uma estiagem abrupta da produção, que só seria retomada aos poucos a partir de 1994. Realizado nesse contexto, *Perfume de Gardênia* foi filmado sem grandes incentivos, sendo uma das únicas películas brasileiras a competir no Festival de Cinema Gramado em 1992, ano em que, pela escassez de produções nacionais, o Festival abriu espaço para premiação de filmes internacionais (Festival de Gramado, 2024). Apesar do sucesso da produção anterior de Guilherme de Almeida Prado, *A Dama do Cine Shangai* (1987), a recepção de *Perfume de Gardênia* não foi tão prodigiosa, conforme consta em entrevista concedida a seu biógrafo Luiz Zanin Oricchio no livro *Um Cineasta Cinéfilo* (2005):

Eu achava que o fato de estar levantando uma bandeira e mostrando um filme feito durante o governo Collor, e apesar do governo Collor, ia agradar as pessoas. Tanto que fiz questão de assinar “um filme brasileiro de”, em contraposição à moda na época. Para minha surpresa o clima foi ao contrário. No olhar de todos havia um certo ódio: “Por que você fez um filme justamente agora, quando estamos todos tentando provar que não existe mais cinema no Brasil?” (Prado apud Oricchio, 2005, p. 199).

Contextualizando a conjuntura histórica em que foi produzido e a conjuntura histórica retratada no filme, fica explícito que *Perfume de Gardênia* é um filme que fala sobre fazer arte, fazer cinema. O frequente uso da metalinguística neste filme, além de sua intersecção com outras linguagens como o teatro e a televisão, revela não só o apreço do diretor por este

tipo de recurso linguístico, mas também traz tais ações como âncora ou fio condutor narrativo, mostrando inclusive como é a relação das personagens com a televisão, o cinema e o rádio, gerando prováveis pontos de identificação com o espectador. Isso ocorre de alguma maneira com uma certa suspensão da experiência imersiva dentro da diegese, levando o espectador a um lugar mais crítico ou desconfiado dos fatos que ali se apresentam. Esta potencialização da fruição fílmica é explicada por Bernardo Soares (2018) como uma exposição constante da construção da obra na sua própria narrativa:

[...] chamando atenção para o processo criativo. Há uma necessidade de manter o espectador ou leitor distanciado do efeito mimético da obra, de conscientizá-lo de que está lendo um livro ou assistindo a um filme e, com isso, em convidá-lo a uma postura mais crítica, a participar da construção do filme. (Soares, 2018, p. 88).

Em *Perfume de Gardênia*, a metaficção assume ainda uma dimensão autobiográfica: o filme se passa em um período da ditadura militar em que as pornochanchadas eram produzidas massivamente no Brasil, contribuindo para um dos períodos de maior produção cinematográfica no país. Guilherme de Almeida Prado, além de ser um assíduo consumidor da sétima arte desde a infância, começou sua carreira de cineasta na Boca do Lixo, ninho do gênero pornochanchadesco: novamente, a autorreferência torna-se inevitável em sua narrativa, que mescla realidade e ficção. O aspecto autorreferencial no uso da metaficção é destacado por Linda Hutcheon (1980, p. 70), que afirma que “a metaficção moderna existe na fronteira autoconsciente entre a arte e a vida, traçando pouca distinção formal entre ator e espectador, entre autor e leitor cocriador” (1980, p. 70) – e entre diretor e cinéfilo, poderíamos acrescentar.

Inicialmente, partimos da definição de Marc Vernet, “qualquer filme é um filme de ficção” (2016, p. 100), pois Guilherme de Almeida Prado está falando de outros campos da arte quando faz seu filme, provendo-o de camadas poéticas, fantasiosas e ficcionais, inserindo o espectador em um universo outro que parece análogo ao universo da dita realidade em que se insere. Podemos observar esta faceta do diretor no prefácio de *Onde Andará Dulce Veiga?* (2007), romance de Caio Fernando de Abreu que foi adaptado para o cinema por Prado, em que José Geraldo Couto (2007) afirma que Prado:

[...] é um cineasta que costuma exercer a metalinguagem e servir-se da literatura, da música e do teatro para investigar e desnudar a própria natureza do cinema como arte da representação. Suas narrativas cinematográficas são

sempre "de segundo grau", no sentido de que discutem a si próprias, discutem sua própria manufatura (Couto, 2007, p. 3).

Há diversos trechos de *Perfume de Gardênia* em que a metaficção, pela anterior compreensão de tal conceito apresentada aqui, a metaficção é destacada no filme. De certo não serão abordados exaustivamente os recortes metaficcionais, pela economicidade do trabalho acadêmico, mas vamos apontar trechos específicos, distribuídos pelo decorrer da obra, em que a metaficção desponta como elemento principal da narrativa fílmica.

Nos primeiros quinze minutos do filme, Adalgisa está se olhando no espelho do quarto, passando a mão no próprio cabelo. É quando vê, pelo reflexo da janela no espelho - intermediado por uma persiana - algo inabitual se movendo do lado de fora da casa. Imediatamente se dirige à janela, abre a persiana e se depara com uma tomada de *take* na rua de sua casa: estruturas de iluminação e um *cameraman* suspenso, com uma filmadora apontando diretamente para sua fachada, enquanto se move, no que seria uma tomada geral da paisagem do bairro (Figura 8).



FIGURA 8 - Cameraman na janela de Adalgisa.
Fonte: *Perfume de Gardênia* (1992).

Nesta passagem do filme, somos apresentados a um filme dentro do filme: este é observado por um ponto de vista ao mesmo tempo nos bastidores e em cena, uma vez que Adalgisa se depara frente a frente com o processo de feitura da obra, enquanto é capturada pelas lentes da equipe. Percebemos, ao redor, toda uma estrutura de filmagem externa, ressaltando aspectos técnicos de uma produção cinematográfica, enquanto a personagem de Gisa expressa surpresa por essa intervenção no seu cotidiano. “Metaforicamente é como se fosse possível visualizar o cinema simultaneamente sendo feito e exibido, em uma junção entre o roteiro, a realização, a montagem e a captação pelo espectador do que está ocorrendo na tela” (Barbosa, 2000, p. 279).

Já em um segundo momento, novamente vemos um filme dentro do outro através de um olhar sobre o processo: um *set* montado à beira de uma piscina, *spots* de iluminação ao redor, dois atores se posicionam no centro da tela (Figura 9). Ensaiam uma conversa, que não sabemos, em princípio, se faz parte de algum enredo fictício ou se é algum diálogo dos bastidores. Nesse momento, Adalgisa é uma atriz iniciante, e tanto o diálogo da ficção que encena quanto sua própria realidade de atriz recente nos telões abordam essa situação. No filme, trajando um longo vestido vermelho, ela interpreta a situação que a mesma se encontra: é o início de sua carreira no cinema.

Ao contrário de compartilhar o destino de um Narciso morto ou afogado, a narrativa autorreflexiva muitas vezes apresenta a história de seu próprio surgimento, seus próprios processos criativos, através das estruturas atualizadas desses variados modelos (Hutcheon, 1980, p. 143. Tradução nossa).



FIGURA 9 - Adalgisa grava *A Doméstica da Zona Sul*
Fonte: *Perfume de Gardênia* (1992).

Nestes dois exemplos, a experiência estética cinematográfica - de assistir a obra que aqui discorremos - e a noção da construção de outra obra sendo feita nela, da qual acompanhamos uma parte do *making-off*, propõe questões pertinentes no que tange à construção de pontes que provoquem o encontro do espectador com o filme. Vemos os pormenores dos bastidores, dilemas técnicos, o estereótipo do diretor do filme, dos assistentes, de cada ator. Neste ponto, vemos um olhar sobre a execução de um longa-metragem: “Na diegese, a metaficção reflete e também amplifica essas relações sob a ótica do discurso ficcional. Isso se dá, muitas vezes, pela discussão que se coloca sobre os modos de fazer arte” (Barbosa e Mousinho, 2014, p. 81).

Cartazes, pôsteres de outros espetáculos - existentes apenas na diegese filmica - preenchem o imaginário da cena cultural das personagens de *Perfume de Gardênia*. Posteriormente, quando Adalgisa já está despontando como atriz e obtém certa popularidade, assistimos a introdução de uma obra cinematográfica. Uma tela inteiramente preta, um homem acende uma vela e ilumina o cenário e figurino com motivos vitorianos. A música gótica ao do piano anuncia um letreiro vermelho no qual está escrito “*Star Films* apresenta”, a cena continua e por trás de uma porta de vidro surge a protagonista - de *Perfume de Gardênia* e do que agora se anuncia. Em seguida, lemos: Adalgisa Diniz em (...) (Figura 10). Neste momento, ela está sendo apresentada enquanto atriz. Ali, está encarnando a *Vampira do Sexo* (Figura 11), título que logo toma a tela, acompanhado de uma caricata abertura de sua boca, mostrando os pontiagudos dentes caninos. Ao longo do filme, paralelamente, vemos e conhecemos as duas Gisas, gradativa e paralelamente: tanto as personagens que Adalgisa interpreta, quanto a subjetividade de sua personagem na diegese.



FIGURAS 10 e 11 - Abertura de *A Vampira do Sexo*
Fonte: *Perfume de Gardênia*.

A foto que é tirada pelos jornalistas de plantão na porta da première, onde Adalgisa e Daniel estão brigando, vai direto para o jornal do dia seguinte noticiando a confusão na porta da sessão. Isso é um exemplo de metanarrativa, onde os acontecimentos de uma mesma história se intercalam na narrativa filmica.

Este filme, por vez, está sendo assistido no cinema por Daniel, seu ex-marido. Ele o faz consternado e sai da sessão imediatamente depois da cena apresentada. É válido pontuar que a partir dessa sessão, Daniel - que já vem sofrendo alucinações desde ter matado os bandidos que tentaram assaltá-lo no táxi, referido como “O Bandido da Luz Vermelha” e sua parceira - começa a ter delírios visuais com Gisa, sempre encarnando uma vampira. Seja no táxi, em seus pesadelos, quando a vê com o filho. Ela então é representada enquanto uma outra Adalgisa, diferente de qualquer uma das anteriores: temos a Adalgisa-sonho, somente existente nos tormentos mentais de Daniel.

O impulso inconsciente é que é o verdadeiro criador do sonho, é ele que produz a energia psíquica para a construção do sonho. Assim como qualquer outro impulso instintual tende à sua própria satisfação. E este é o sentido de todo o sonhar. (Lellis, 2011, p. 23)

É interessante que tal meta-referenciação aconteça não só em relação à linguagem cinematográfica, mas também no que se refere à própria historiografia do cinema brasileiro. De acordo com Oricchio (2005, p.30), logo no começo do filme constatamos uma citação direta ao “cinema marginal” de Rogério Sganzerla: “quando o protagonista José Mayer assassina em seu táxi um casal formado pelos atores Paulo Villaça e Helena Ignez, os dois protagonistas de *“O Bandido da Luz Vermelha”*. Na cena anterior, Adalgisa passa o perfume enquanto se olha no espelho, sozinha com o filho em casa. Corta para a próxima cena, onde a navalha do personagem do *Bandido da Luz Vermelha* (Paulo Villaça) está no pescoço de Daniel enquanto ele está dirigindo um táxi pelas redondezas da Zona Sul de São Paulo. Esse é o primeiro contato do protagonista com uma situação criminosa, quando sofre uma tentativa de assalto por parte da dupla de bandidos. O taxista, por portar um revólver dentro do carro, reage à abordagem e atira nos dois: um tiro no pescoço da mulher e outros no corpo do homem. Fecha a porta oposta ao do motorista do carro com a ajuda de uma corda improvisada e segue de volta para casa.

Insone durante a noite, Daniel levanta abruptamente da cama onde dorme com Adalgisa e vai até o banheiro. A esposa o segue, pergunta o que está acontecendo, pois nota nele um comportamento deveras diferente de tempos atrás. Ele é ríspido, devolve as

indagações em respostas monossilábicas, e a manda dormir, como quem não quer conversa e nem quer dar explicações. Ela percebe a ferida da navalha em seu pescoço, proveniente da tentativa de assalto, e ao questionar do que se trata, ele desconversa dizendo que se feriu fazendo a barba.

No dia seguinte, ao acordar e começar as funções relacionadas ao trabalho, Daniel vai para fora de casa arrumar seu automóvel. Enquanto isso, Adalgisa está na cozinha da residência, vestindo um avental, fazendo uma refeição. Daniel pede um pano de chão para limpar o carro, ela se oferece para ir lá e limpar, mas ele diz que um bêbado vomitou no carro. Na verdade, tratava-se do sangue dos bandidos por ele assassinados. Volta à cozinha e afirma que resolveu voltar a trabalhar de dia, algo que a esposa reclamava para ele fazer.

Ele lê no jornal uma notícia na qual consta que o Bandido da Luz Vermelha fora assassinado. Na reportagem que aparece no filme está a foto estampada dos mesmos personagens que foram mortos por ele na noite anterior. Pode-se dizer que Guilherme de Almeida Prado insere a diegese de um outro filme dentro do seu, e soluciona a narrativa de outra maneira. Aos poucos, Daniel se transforma de justiceiro com as próprias mãos a criminoso mentiroso premeditado.

Ao que questionar ainda se haveria alguma dúvida que a narrativa em abismo se presentifica no filme - como comentou o crítico Lucas Reis (2000, s/p) sobre tal obra de Almeida Prado: “Não há aqui, uma narrativa em *mise-en-abyme* em que uma narrativa deglute à outra e embaça para o espectador o que seria o filme e o que seria o filme dentro do filme” - poderíamos refutar pela primeira e última cena apresentadas em *Perfume de Gardênia*: no início da obra aparece uma animação onde um menino brinca com a sombra da luz de sua vela, fazendo um formato de lobo com as mãos (Figura 12). Conforme essa curta apresentação roda na cabine do projetista e vem à grande tela, vemos que se trata de um filme de animação sendo exibido numa sala de cinema, onde Adalgisa está com seu filho Joaquim.

Daniel é colocado na cela na noite que confessa o crime não cometido. Embora ninguém saiba até então, ele permanece atrás das grades durante algumas horas. Encara os outros presos e vê Adalgisa na cela vestida de vampira, a mesma personificação do filme que ela interpreta, *A Vampira do Sexo*. Com uma estaca de madeira, ele assassina essa Adalgisa imaginária. O sangue escorre pela camisa e há certa satisfação em sua expressão facial.

Enquanto a ex-esposa sai nos jornais através de notícias culturais, comentada sobre o fracasso ou não de uma peça que estreia, o ex-marido já é conhecido na mídia por confessar crimes que não cometeu. Outras notícias ajudam a nos situar no tempo: uma reportagem sobre George H. W. Bush, o Bush Pai. A peça *M de Mulher* que Adalgisa está atuando, na crítica do

espetáculo teatral consta com o jocoso título “F de Fraude: Adalgisa dá vexame no teatro”. Nos camarins da apresentação, a assistente da atriz, interpretada por Matilde Mastrangi, coloca a máscara em Gisa: é hora de esconder seus problemas pessoais e entrar em cena.

Taxista e agora mentiroso inveterado, Daniel caminha pelas delegacias, departamentos policiais (como 93º, 77º, 74º e 87 DP espalhadas pela cidade) confessando crimes que não cometeu. A base referencial para tais mentiras são as reportagens que ele escuta no rádio e lê no jornal. Daniel é noticiado nos rádios e na imprensa como confessor de crimes que não cometeu, assumindo a ficcionalidade de suas confissões criminosas. Delata-se que ele não passa de um louco. Em sua residência, o personagem monta um mapa, um painel cartográfico investigativo criminal, e passa a rastrear os acontecimentos policiais e alguns detalhes dos mesmos. Ali estão coladas algumas manchetes referenciando alguns filmes da época, como *O Estrangulador de Louras*, de Julio Bressane. Certo momento, o delegado o adverte: “sabia que tentar enganar a polícia também é crime?” exemplo, quando descobre, através da notícia do rádio, que Odete Vargas morreu, Daniel se passa por um policial para interrogar a vizinha da atriz, rouba as chaves da vizinha, e entra no apartamento de Odete Vargas, forjando provas contra si mesmo, bagunça objetos domésticos. Em uma conversa dentro da delegacia, os oficiais de polícia facilmente desmentem Daniel através de fatos dissonantes que lhes foram relatados.

Na última etapa da narrativa, após ter criado a fama de mentiroso compulsivo, Daniel invade sorrateiramente a casa de Adalgisa, como quem há muito acompanha os procedimentos criminais, e sobe até o segundo andar da casa onde se encontram os pertences da ex-mulher. Ele está vestindo luvas de couro para não imprimir as digitais nos objetos que manuseia. Existe nessa ação um *modus operandi* premeditado, diferente dos que executou anteriormente, para não ser descoberto pelas pistas do crime que está prestes a cometer. Ao chegar nos aposentos do segundo pavimento, ele retira o frasco de perfume da bolsa e também o revólver, que era de sua propriedade. Desce as escadas e retorna à área externa da residência, onde Adalgisa se encontra na beirada da piscina. Ela olha para Daniel, o reconhece sem grandes surpresas, se levanta, e vai até ele, colocando os braços sobre seu ombro, o abraçando, e diz: “eu sabia que um dia você ia voltar”. Frio e impassível, ele olha para o rosto dela e apenas responde: “eu sempre odiei esse seu perfume”. E a mata com três tiros à queima roupa, jogando seu corpo na piscina.

Joaquim escuta os tiros e vai de encontro à origem do barulho. Daniel se retira da casa sem ser visto e quando o filho chega à cena encontra a mãe morta. O taxista pega seu carro e vaga à noite pela cidade. Quando escuta a notícia da morte de sua mulher pelo

rádio do automóvel, ele para o veículo em um viaduto, retira as luvas de suas mãos e as atira pela avenida abaixo. A seguir, dirige até a delegacia para confessar seu crime - um crime verdadeiro, desta vez.

No final do filme, quando Daniel é expulso do recinto policial, jogado ao chão para fora da delegacia, vendo todo seu plano fracassar, ele olha para cima como se observasse algo: só aí a animação do começo retorna com a silhueta de um grande lobo de olhos amarelos, que logo abre sua boca e devora a tela (Figura 13). O filme acaba.

Ao observarmos esse recurso narrativo, somos atirados para uma indagação: então isso tudo não passaria de uma história? Mesmo que não lembremos da cena inicial - o que seria o mais natural - nos indagamos: que filme é esse? Depois de tanta tragédia, o “lobo mau” não seria uma metáfora dentro dessa narrativa?

Aqui, estamos no terreno de um projeto de vingança cujas coordenadas, motivo e alvo principal são tramados com todo o detalhe dentro de uma concepção do roteiro bem armado, que segue o formato da “filosofia da composição” de Poe, quando o escritor expõe sua concepção do conto e de sua eficácia: trama bem urdida, concisão, encerrar com a reviravolta que surpreende e redefine tudo com chave de ouro (Xavier, 2018, p. 318).

A partir daí é notável a alusão à história do *Menino e o Lobo*, fábula popular, onde uma mentira contada como verdade muitas vezes desacredita seu emissor, fazendo com que quando ele diga a verdade ninguém possa acreditar. É essa moral que se destaca no filme: de tanto confessar crimes que não cometeu, e envolto a uma trama de mentiras (não só as falsas auto-acusações como também o fato de contar para o filho que a mãe abandonou e baleou seu pai), Daniel se vê encurralado na incredibilidade que ele mesmo fomentou.

Diante de seu descrédito perante a lei, ninguém acredita mais nele. Pois não adianta confessar crimes que não será levado a sério. O seu ódio diante da esposa o faz agir imprudentemente, por mais calculista que aparente ser. “Eu matei minha mulher!”, ele diz para a polícia. A curiosidade nesta frase se dá ao fato que há mais de 12 anos eles não mais estão em regime de casamento.

Não obstante todas as atitudes persecutórias, acaba por ajudar a incriminar Joaquim. Como era o único que, para ciência de todas as partes, estava na casa com Adalgisa, a polícia é levada a crer que o mesmo foi o autor do crime. E tomando a culpa para si, em estado acentuado de desilusão, ele acaba por confessar na delegacia o assassinato que não cometeu: “o culpado sou eu, eu matei minha mãe”, o jovem repete incessante. Ao tentar emular a moral

da fábula para ninguém acreditar nele quando cometesse o crime e assim saísse impune, seu plano se sucede, mas Daniel não imaginava que acabaria por incriminar o filho.

Em uma das últimas cenas, quando Adalgisa é assassinada em sua residência, ela está faltando um dia de apresentação no teatro onde está trabalhando. Joaquim a acompanha e atende o telefone que toca sem parar, requisitando que ela compareça ao teatro. Ela não quer atender, mesmo com as insistências do filho, e o responde: “diz que eu não estou, que eu fui viajar, diz que eu morri”. E assim acontece.



FIGURAS 12 e 13 – Frames do *Perfume de Gardênia*
Fonte: *Perfume de Gardênia*.

Entendendo o cinema como um objeto específico que deve ser analisado para compreender a experiência estética de tal linguagem, através deste texto percebemos o conceito da metaficção e suas aplicações na obra onde está inserido, sucessivamente sobrepondo camadas dentro da própria história. Estes são os elementos que dispomos para tentar tocar o real; ainda nas palavras de Gustavo Bernardo Krause (2010, p. 38), “só podemos conhecer a realidade através da ficção”. Uma mensagem estética que se choca mas ao mesmo tempo reforça o impacto central da trama. É também verdade que o prefixo “meta” pode ser aplicado amplamente na obra, não só pela metalinguagem, mas também como pela meta-história. Embora este seja um conceito a ser tratado em outra ocasião, tamanha a longevidade do debate.

A título de exemplo, em um breve trecho do filme, a história em quadrinhos *Samsara*, publicada pela Editora Globo em 1991, o qual Guilherme divide a autoria com Hector Gomez Alisio, aparece de relance no filme em cima da mesa de estudos de Joaquim, quando ele está mais velho. Por sua vez, na história ilustrada desse mesmo quadrinho, os dois personagens principais (Adam e Eve) chegam a entrar na sala de cinema em Nova York, cidade em que a narrativa é ambientada, onde *Perfume de Gardênia* está sendo assistido. Eve inclusive chega a

É certo também que toda constatação pode ser questionada, colocada à prova, ou até mesmo tensionada: se este conceito de metaficção aplica-se de maneira tão vasta no objeto de pesquisa, sendo identificado inúmeras vezes ao longo da narrativa, e exemplificado ao longo desta dissertação, não seria ele também capaz de ser refutado e contra-argumentado?

O ato de ler é, em si, como o ato de escrever, a função criativa que o texto desenha a atenção. Que esse processo é agora objeto de imitação não altera a natureza essencial do romance como um gênero mimético. A metaficção continua sendo ficção, apesar da mudança de foco da narração do produto.(Hutcheon, 1980, p. 41. Tradução nossa)⁵.

Até o ponto que agora chegamos seria contradizer o intento desta pesquisa de destituir de razão intelectual os pontos abordados. Mas de fato há a necessidade de não se solidificar a perspectiva, trazendo outras maneiras de se enxergar o filme que não pelo viés escolhido. O objeto de pesquisa não deve ser hermético e se fechar em uma análise única. Todavia, depois de analisar as questões, iremos nos debruçar sobre as expressões de gênero e sexualidade, tais como as dissidências compreendidas dentro deste termo e seus reflexos narrativos. A formação familiar e o que tangencia tais personagens será levada em conta, uma vez que estrutura o argumento do filme.

3.2 - QUESTÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE NO FILME *PERFUME DE GARDÊNIA*

Por viver em um mundo onde as questões de gênero e sexualidade atravessam minha corporeidade, foi impossível não ter se atentado para a abordagem desses respectivos pontos no filme estudado. A história do gênero nasce com a história do sexo, e o assunto sexual é recorrente na obra analisada. “O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. Apesar disso, em seu primeiro movimento, o erotismo se exprime pela posição de um objeto do desejo” (Bataille, 2004, p. 202).

Para além das questões metanarrativas e sonoras de *Perfume de Gardênia*, o longa dirigido por Guilherme de Almeida Prado também trata enfaticamente de um drama familiar. Neste tópico iremos tratar no que tudo isso tange às questões de gênero e sexualidade, na

⁵ Original do inglês: *The act of reading, then, is itself, like the act of writing, the creative function to which the text draws attention. That this process is now the object of imitation does not alter the essential nature of the novel as a mimetic genre. Metafiction is still fiction, despite the shift in focus of narration from the product it presents to the process it is*

formação do núcleo de família brasileira nos moldes tradicionais, nos ruídos sobre a sexualidade das personagens componentes da trama, tangencia os inerentes problemas referentes a essa realidade. Analisaremos neste tópico questões referentes ao comportamento de gênero e sexualidade, desde os estabelecidos enquanto norma vigente, até aqueles modos que dissidem do esperado socialmente. O figurino das personagens será analisado, com fins de expressar não só a subjetividade dos que o vestem, mas atento também às entrelinhas de significado que esses códigos deixam escapar. Como pontuou Roland Barthes, "não é o objeto, é o nome que faz desejar, não é o sonho, é o sentido que faz vender" (1980, p. 12).

Produzido no final da década de 1980 e lançado no começo dos anos 1990, retrata os sintomas de uma época, expressado por mudanças socioculturais do Brasil e suas respectivas tensões. Pontos como conflitos relacionais, desejo e repressão, machismo e homofobia, serão temáticas abordadas nesta parte da dissertação. Na época, o HIV era disseminado midiaticamente como “câncer gay”, “peste gay”, “peste rosa” e o lido com tais temáticas traziam fortes preconceitos incutidos.

O primeiro corpo soropositivo identificado no solo brasileiro tem seu caso diagnosticado na década de 80. Em 1981 a manchete intitulada “Câncer em homossexuais é pesquisado nos EUA” é publicada pelo Jornal Brasil. Câncer Gay, Peste Gay, Peste Rosa. São movimentadas incessantemente as estruturas midiáticas que edificam a associação da multiplicação da AIDS à população LGBTIA+. Essa multiplicação fomenta o solo de iniciativas autoritárias que circulam, através dos corpos das travestis, uma expiação venérea corpulenta, jurídica, religiosa e faminta. (Naldi, 2021, p. 21)

A história se fixa em Adalgisa, uma dona de casa do subúrbio paulistano que cria seu filho Joaquim junto ao marido Daniel, que trabalha enquanto taxista. Ao longo da obra, Adalgisa gradativamente vai se desvencilhando das amarras sociais que o marido a impõe. O conflito entre ambos é sublinhado desde os primeiros momentos do filme, quando assistimos as discussões de ambos dentro do carro de Daniel ou na casa onde residem. Há uma insatisfação latente no casamento, seja quando Adalgisa pede que o marido passe mais tempo em casa com a família, ou quando o mesmo quer impedi-la de trabalhar nas produções cinematográficas pornochanchadescas onde ela consegue ganhar dinheiro - mais do que ele trabalhando no táxi.

No início do filme, uma flor chora sangue enquanto um letreiro apresenta o título da obra que vamos assistir. O desenho gráfico desta flor se assemelha ao da flor do jasmim, que é o título do filme (Figura 15). A flor, algo tido popularmente enquanto algo delicado e

cheiroso, expele de dentro para fora, um líquido que se assemelha ao sangue. Acrescida à trilha, temos o indício que o que se apresenta terá forte carga melodramática.



FIGURA 15 - A flor de Gardênia chora sangue
Fonte: *Perfume de Gardênia* (1992).

No começo do longa, Daniel liga o rádio, a música *Perfume de Gardênia* brevemente passa pela rádio do táxi. Daniel é taxista e dirige à noite. Ao lado do porta-luvas, o retrato 3 x 4 da esposa e do filho. O quadro de Jesus na sala da casa de Daniel é tão comum para boa parte dos lares brasileiros, e demonstra a tradição cristã presente no país.

Embates românticos e afetivos acontecem entre o desinteresse pela esposa por parte do marido e as investidas de Adalgisa, por exemplo quando ela coloca a mão na perna do marido ou faz carinho em seu pescoço. Quando ela quer, ele a rejeita e ela se afasta. Como em momentos quando ela diz que ele “Já foi mais louco” por ela e o pedindo para parar de trabalhar à noite, reflexos de problemas no casamento. Quando ele quer, ela não quer, mas basta insistir que ela cede.

É preciso estar muito iludido com esse ardil interno da confissão para atribuir à censura, à interdição de dizer e de pensar, um papel fundamental; é necessária uma representação muito invertida do poder, para nos fazer acreditar que é de liberdade que nos falam todas essas vozes que há tanto tempo, em nossa civilização, ruminam a formidável injunção de devermos dizer o que somos, o que fazemos, o que recordamos e o que foi esquecido, o que escondemos e o que se oculta, o que não pensamos e o que pensamos inadvertidamente. (Foucault, 1988, p. 59)

A questão financeira da diferença salarial é um problema para o protagonista. “Você cuida da casa, eu posso muito bem dar conta do recado”. Enquanto serve uma couve flor assada no jantar, Adalgisa pede ao marido para poder atuar. Ele nega e ambos discutem. “Tudo isso só para você aparecer no filme”. Quando está sozinha, ela tira o cartão de Ody Marques, vislumbra uma nova possibilidade de vida. Star Filmes produz os filmes da pornochanchada e pode ser uma chance dela se inserir nas filmagens. Os diálogos ríspidos, respostas curtas e grossas exemplificam o desentendimento do casal a partir da maneira machista que o marido encara a figura da esposa.

Com o passar do tempo, eles entram em dissonância diretamente pelas escolhas profissionais da esposa. Os vizinhos comentam, Daniel se revolta com sua mulher. Ao passo que as personagens que a mesma interpreta são permeadas de lascívia, despudoradas e esbanjando a sexualidade, isso vai afastando Adalgisa da importância de seu casamento, uma vez que o marido passa a ficar mais intolerante e agressivo. O agenciamento de sua subjetividade em prol de uma vida independente e não submissa é o elemento de desentendimento e dissociação da vida dessas duas personagens. Esse desvio da heteronormia é retratado pejorativamente, com condutas marginalizadas ou compulsivas, embora exista uma não completa submissão e resignação dessas personagens.

Um homem raso, mediano, que não compartilha sua vida emocional com a esposa. Existe uma moralidade conservadora no ideológico de Daniel, contra o cinema, contra a televisão, contra a arte, contra todo e qualquer comportamento que julgue disruptivo.

As personagens coadjuvantes, apesar de não serem os principais pontos da narrativa, também exercem ações de influência na trama e tem suas personalidades destacadas ao longo do filme. As personagens de Odete Vargas e César Lamas, embora não sejam colocadas de maneira explícita, possuem ruídos de compreensão acerca de suas sexualidades. Alguns se revelam no decorrer da narrativa, outros se mantêm indefinidos, só sendo insinuados através das especulações de outras personagens sobre suas vidas privadas.

O impulso de movimento para as ações dos personagens, o impulso de desejo é algo bem recorrente. Essas atitudes cruzam-se em sentidos nem sempre parecidos, mas em prol de

levar as rédeas das próprias vidas, as verdadeiras motivações que os mantêm ativos. Com isso, desenham suas identidades no filme, construindo suas representações sujeitas a mudanças atravessadas por outras personagens.

No início do filme, Adalgisa é uma pacata dona de casa e mãe de família. Mesmo com a entrada como atriz no cinema, usa tons mais fechados, roupas sem decotes, que por vezes contrastam com suas personagens nada pudicas em tela. Lenço na cabeça, avental amarrado, vassoura na mão, essas são suas habituais vestimentas dentro de casa, quando não está de camisola. Certa cena, Gisa está preparando o almoço e Daniel comenta que irá voltar a trabalhar durante o dia, mas que sua carga horária no volante aumentará. A esposa diz que se preocupa com isso e talvez pudesse ajudar na renda também trabalhando. O marido prontamente responde, de maneira rígida: “Você cuida da casa, eu posso muito bem dar conta do recado. Assim que eu terminar de pagar o táxi a gente pode ter mais um filho”. De acordo com Lauretis (1993, p.105), analisando o papel da mulher na sociedade, reflete criticamente que “[...] a sexualidade feminina é reduzida à função ‘natural’ de ter filhos, em algum lugar entre a fertilidade da natureza e a produtividade de uma máquina”. Ela, calada, vai estender roupas no varal. O marido vai até ela, no quintal, e a beija. Adalgisa retribui e o beija mais calorosamente, pois é depois deste gesto de afeto quando ele a afasta e diz não saber onde ela aprendeu a ter esse tipo de atitude.

Ela corresponde a esse estereótipo não só através da indumentária mas também por seu comportamento. Até o momento em que rompe com seu marido em cena pública na porta da *première* do filme onde estreia enquanto atriz, ela obedece às normas instituídas por Daniel. Ser privada do trabalho que não seja o de dona de casa, é uma realidade recorrente em diversos setores da sociedade brasileira, “[...] em que as mulheres são vítimas de maus tratos e do machismo, muitas vezes, são tratadas como objeto de prazer tanto pela sociedade quanto pela mídia” (Lacerda, 2010, p. 30) . Este fato ocorre muitas vezes com mulheres menos abastadas, oriundas do subúrbio de uma grande cidade, as quais podem até ter passado por certa ascensão social - como é o caso da nossa protagonista.

Depois do divórcio e com a vida autônoma de atriz, Adalgisa adquire estilo mais despojado e menos recatado, mas não abandona a seriedade e o uso de cores sóbrias. Seu papel pede personagens ousadas, mais digressivas da norma hétero compulsória a que a mesma estava acostumada, dentro do lar, submissa e recatada, o fato de ser uma mulher mais reservada às externalidades (Figuras 17 e 18).



FIGURAS 16 e 17 - Vestimentas de Adalgisa depois do divórcio.
Fonte: *Perfume de Gardênia* (1992)

Joaquim, seu filho, ajuda o pai trabalhando com o carro. É a atuação profissional do garoto que parece desgostoso com a vida que leva. Resignado em continuar na profissão de seu pai, ao longo do filme, demonstra a não vontade de continuar enquanto taxista, também quer ser artista, insatisfeito com a conduta regrada pelo pai e com o ofício de taxista. Enquanto omite os encontros com a mãe para a figura paterna, sempre indo ao encontro de Adalgisa em casa ou no trabalho às escondidas, ele passa a operar enquanto técnico dos espetáculos teatrais que a protagonista encena.

Em determinado momento do filme, Joaquim reencontra sua mãe Adalgisa por acaso quando ela pede um táxi. Dentro do automóvel, enquanto ela passa o perfume em seu pescoço, o frasco cai no chão do carro. No objeto, aparenta uma pequena marca de uma gota de sangue. Ele é o motorista e logo identifica que se trata de sua progenitora, uma vez que a assiste pela televisão constantemente. A mesma situação não acontece com ela, que está há muitos anos separada de seu filho, e chega a se incomodar com o tanto que ele a fita.

Após identificarem um ao outro, eles conversam no bar, fumam um cigarro juntos e Quinho acende com uma pequena caixa de fósforo do bar Lápis Lazúli, estabelecimento que Adalgisa mantém com um sócio. Quando o filho volta do bar para casa, Daniel identifica o aroma do perfume de sua ex-mulher e indaga para o filho se estava na presença dela. Depois

de presenciar a morte de César Lamas por Odete Vargas, Daniel encontra a caixa de fósforo do Lápis Lazuli no quarto de Joaquim. Eles discutem e Joaquim manifesta suas insatisfações com o pai.

Os personagens categorizados enquanto sexualidades dissidentes, como César Lamas e Odete Vargas, operam “nesse sentido, a partir desse discurso, a feminilidade e a masculinidade não são necessariamente sobreponíveis a homens e mulheres exclusivamente, mas são maleáveis e intercambiáveis” (Coelho, 2018, p. 187). Através desta abordagem dos personagens, já se borram os limites esperados da performatividade de gênero de um sujeito social, ainda mais quando estes sujeitos são atores reconhecidos midiaticamente. Espera-se que eles cumpram com determinados comportamentos perante a sociedade, no que tange ao aspecto público de suas vidas privadas.

Odete Vargas segue o padrão dramático de uma estrela de cinema. Mesmo que o possa ser, ou se encontre em estado de decadência, faz o perfil embirrento, sempre fazendo inúmeras exigências dentro do set de filmagem, ou se queixando de questões relacionadas à gravação ou ao figurino. Funciona como uma interruptora de conversas, atrapalhando as filmagens e dando origem a outros diálogos, criando cenas de dispersão, por vezes operando como um alívio cômico, outras vezes como uma irritante personagem.

Esse comportamento petulante é expressado sobretudo quando a atriz está fora de cena, nos bastidores, se portando como uma “estrela” e exigindo ser tratada como tal, a despeito de outros profissionais e operações envolvidas na feitura de uma obra cinematográfica. Essa atitude de alguma maneira contrasta com a personagem de empregada doméstica que ela interpreta no filme *A Doméstica da Zona Sul*, embora ambas as personagens reproduzam um modelo de atuação deveras caricato.

Não se trata de imitação; não se trata de um domínio monológico do discurso de outrem. Trata-se de uma reapropriação paródica, dialógica, do passado. A paródia da metaficção pós-modernista e as estratégias retóricas irônicas que patenteia são talvez os exemplos modernos mais nítidos do termo bakhtiniano «de voz dupla». (Hutcheon, 1985, p. 93)

Suas ações também se diferem com as de Adalgisa nos sets de filmagem, paciente e sem grandes exigências. Podemos correlacionar as atitudes e roupas de Adalgisa ao conceito de *kitsch* pequeno-burguês, de Umberto Eco (1987), o qual explicita a potência das imagens para o campo do consumo. Entre a pacata dona de casa e a estrela decadente, Adalgisa e

Odete, em conexões metalinguísticas, promovem o repensar sobre os problemas relacionados às questões de gênero.

[...] Kitsch como típica atitude de origem pequeno-burguesa, meio de fácil afirmação cultural para um público que julga estar fluindo de uma representação original do mundo, quando, na realidade, goza unicamente uma imitação secundária da força primária das imagens. [...] como a forma mais aparatosa de uma cultura de massa e de uma cultura média e consequentemente, de uma cultura de consumo (Eco, 1987, p. 73).

Como uma caricatura de si mesma, Odete é a principal personificação do kitsch na indumentária fílmica. Com roupas espalhafatosas, tanto suas personagens quanto suas aparições sociais, são recheadas de cores, texturas e exageros nos acessórios, buscando uma excentricidade ou um status social que acabam soando decadentes ou *démodés*. É interessante notar que o óculos de lentes pretas e armação vermelha que Odete usa em cena ao início do filme, mais tarde será usado novamente, mas por Adalgisa, enquanto pede um táxi (Figuras 19 e 20), assim como a locação onde Gisa grava seu primeiro filme muito se assemelha à residência onde anos depois ela vai morar.



FIGURAS 18 e 19 - Gisa e Odete usam o mesmo óculos.

Fonte: *Perfume de Gardênia* (1992).

Na *première* do filme em que atua e quando vai assassinar César Llamas, Odete não abre mão de certa opulência: exagera em brilhos, paetês e usa o cachorro como acessório, na estreia de *A Doméstica da Zona Sul*, quando desce a escada performando certa languidez. Ao assassinar César Lamas, está com a cara lavada e um casaco de pele (Figuras 20 e 21).



FIGURAS 20 e 21- Vestimentas de Odete Vargas ao longo do filme.
 Fonte: *Perfume de Gardênia* (1992).

O personagem César, por vez, é o típico galã das telas. Protagonizado por Raul Gazolla, que durante muitos anos ocupou esse posto na teledramaturgia brasileira, evoca certa pompa e postura conquistadora. Vestido com ternos, roupas e cabelos engomados, explicita que "a vestimenta, no filme estudado, liga-se ao erotismo. Assim, concluímos que a representação do desejo passa por um objeto, presente no filme, é uma manifestação simbólica da nossa sociedade atual" (Lacerda, 2010, p. 48). Todavia, na manhã seguinte em que é assassinado por Odete Vargas caracterizado com roupas femininas, a manchete que é publicizada no jornal que o delegado abre imprime os seguintes dizeres: "Ex-galã era travesti". A roupa aí se caracteriza como um definidor social do gênero, mesmo que os jornalistas do filme ignorassem a sexualidade ou os comportamentos ditos dissidentes do ator. Uma vida oculta fora descoberta e com isso abrem-se todos os tipos de especulações. A especulação, por exemplo, acontece de maneira sutil, quando na estréia de *A Doméstica da Zona Sul*, enquanto César apresenta Adalgisa para os jornalistas, um personagem figurante (interpretado por Caio Fernando Abreu) sussurra para o outro figurante: "Dizem que ele é viado".

A morte de César é noticiada pela rádio do carro. Daniel é capturado pela polícia dirigindo em alta velocidade. Encosta o carro a mando dos oficiais e quando indagado o que fazia conduzindo o automóvel em velocidade exacerbada, decide confessar ser o autor do crime que acabara de presenciar. Justifica a atitude com base em uma conduta homofóbica, dizendo ter sido assediado pela "bicha".

Enquanto Daniel enxerga e executa, através de seus discursos e suas atitudes, uma rígida postura na sociedade, inflexível dentro de casa com a esposa e o filho, Adalgisa cumpre esta função oposta. Não propositadamente opositora, mas por sua simples maneira de viver a vida, assume a figura de vilã na vida de Daniel, povoando até seus pesadelos delirantes. Ela mostra, de maneira não pretensiosa, que não é porque atua em filmes de conotação erótica

que obedece aos estereótipos de suas personagens. Como pontuaria Michel Foucault: “Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura.” (1988, p. 12). Não é porque deseja dar atenção à sua carreira profissional enquanto atriz, que precisa ter sua maternidade negada - entre outras dicotomias presentes no filme. Concluindo que na análise da metaficção em *Perfume de Gardênia*, verifica-se que, ao tratar duas personagens com personalidade opostas imbricadas na diegese, os papéis sexuais heteronormativos desempenham forte sentido narrativo.

A partir da ausência de Adalgisa, o ex-marido começa a arbitrariamente odiar e perseguir a esposa. Tudo que ativa a lembrança dela é motivo de ódio, todavia ele não para de assistir os filmes onde a mesma participa, e a presença da ex-esposa é frequente em seus delírios. Destaque para a cena onde Daniel vai assistir *A Vampira do Sexo* no cinema e inquieto com o que se passa na tela, ele vai embora da sessão. Em sua saída, ele passa pela porta do estabelecimento de dentro para fora, onde há uma enorme figura de Adalgisa com as pernas abertas. Daniel sai debaixo das pernas de Adalgisa e enquanto vai até seu carro, encontra cartazes do filme espalhados pelos muros da cidade, suscitando através de uma abundância de informações visuais a manutenção da memória da ex-mulher em sua vida.

Alguns espíritos se inflamam diante do pensamento de subverter — entenda-se inteiramente — os valores mais bem estabelecidos. [...] Nada mais certo de acordo com este julgamento; trememos ao pensar na morte ou na dor (mesmo sendo a morte ou a dor dos outros), o trágico ou o imundo nos apertam o coração, mas o objeto de nosso terror tem para nós o mesmo sentido que o sol, que não é menos glorioso se desviamos de sua luz nossos olhos doentes. Comparável ao sol, que nossos olhos não podem suportar, [...], que fascinava a imaginação de seu tempo, transformou-se em terror: só a idéia de que esse monstro vivia não teve o poder de revoltar? (Bataille, 1987, p. 117)

A costureira passada de mão no cabelo, que a personagem de Adalgisa faz em *A Doméstica da Zona Sul* é reproduzida pela atriz. No momento em que a sua personagem faz este movimento na tela do cinema, ela também reproduz o mesmo gesto, como se estivesse emulando um comportamento suscitado pela própria personagem que interpreta, uma coreografia comportamental que se deixa influenciar pelas personagens que vive. Enquanto

Adalgisa passa seu perfume de gardênia, Daniel elogia o perfume. Todavia, na hora em que Daniel a assassina, ele não pensa duas vezes antes de dizer que sempre odiou tal odor.

Ao passar por certa decadência profissional, comum a tantas atrizes que atuaram nas pornochanchadas, Adalgisa começa a tentar a sorte de sua carreira nas artes da cena, estreando como atriz no teatro. Nos palcos Adalgisa está acompanhada de seu fiel frasco de perfume. Esse elemento aparece em determinados momentos da narrativa, usado como companhia afetiva, através da manifestação do aroma, em momentos prazerosos ou difíceis sentimentalmente. Apesar da decadência profissional que a atriz vive, é uma casa de dois andares, ampla e com piscina. Percebe-se que ela ascendeu socialmente desde que se separou para seguir a carreira artística, diferente do cotidiano suburbano onde morava com o ex-marido.

Joaquim e Adalgisa começam a se reaproximar enquanto Daniel mergulha vertiginosamente no caminho de um mentiroso patológico. Joaquim também desiste de trabalhar no táxi e passa a executar tarefas de assistência nos trabalhos culturais nos quais a mãe está envolvida.

A cena homoerótica entre a empregada (Odete Vargas) e a patroa (Adalgisa Diniz) encenada no filme *A Doméstica da Zona Sul* é o estopim para Daniel sair da sessão de cinema e querer que sua até então esposa também saia junto. Presencia-se também uma cena de lesbofobia proferida por uma passageira de táxi (interpretada por Maria Alice Vergueiro). Daniel a busca na porta de seu prédio, o mesmo que Odete Vargas morava. Ela entra no carro e o motorista começa a indagar sobre o episódio que acabara de acontecer: Odete foi defenestrada da janela de seu apartamento, de causa até então incógnita.

Também são enfáticas as ações de alguns figurantes, como o passageiro homossexual mais velho, popularmente referido como maricona, que entra no carro de Daniel e passa a tentar seduzi-lo enquanto fala sobre receitas culinárias. Isso se expressa pelos recursos audiovisuais, a medida que a notícia de Odete Vargas tem seu volume aumentado por Daniel, a voz do passageiro fica mais baixa. Ele insiste em manter diálogo embora o taxista se demonstre resistente. Outra figurante que se destaca pela aparência das vestimentas é uma funcionária da casa onde Adalgisa é sócia e se apresenta, que fuma um cigarro enquanto observa o show da protagonista, se assemelhando à figura de uma *drag queen* e/ou transformista.

Os papéis de gênero encontram-se sempre delimitados no filme: homem e mulher, marido e esposa, do mundo e do lar. Assim com os papéis sociais: sucesso e fracasso, fama e

esquecimento, apogeu e decadência. Esses valores morais obedecem às lógicas dicotômicas, nos antagonismos binarizantes: o que é bom e o que é ruim, o certo e o errado.

Entre o táxi e o cinema, a periferia e os sets de filmagem, é vislumbrada uma expressão da sociedade, uma expressão de como o cinema expressa a sociedade, e ao mesmo tempo como também faz retratos que poderiam ser verossímeis. Pela análise dessas personagens, através do comportamento, de seus lugares narrativos, de suas caracterizações, foi possível perceber inúmeras ações do sujeito na sociedade que tanto se encaixam na norma social comportamental, quanto procuram se enquadrar sem êxito. Dos protagonistas aos coadjuvantes, é difícil dizer quem se logrou bem. Entre assassinados e assassinatos, traumatizados e traumatizantes, todos não se salvaram e nem salvos foram.

A seguir, para finalizar os pontos abordados por esta dissertação no que diz respeito ao filme *Perfume de Gardênia*, será tratada a questão sonora, com ênfase em alguns pontos específicos, como diálogos, silêncios, ou sobreposições ruidosas. As músicas presentes na obra também serão levadas em presente consideração. De que maneira o som é importante para uma análise do filme? Como ele atravessa a aplicação metalinguística, metaficcional ou alguma questão de gênero? Como impacta na geração de diferentes efeitos de sentido sobre um mesmo trabalho?

3.3 - PECULIARIDADES SONORAS

O som não tem face oculta, está todo diante atrás e fora dentro, sentido de pernas para o ar relativamente à lógica mais geral da presença como aparecer, como fenomenalidade ou como manifestação e, portanto, como face visível de uma presença subsistindo em si (Nancy, 2014, p. 30)

Inserido no contexto de pré-retomada do cinema nacional, ao levarmos em contas as precárias condições técnicas para a feitura de um longa-metragem, ainda mais no gênero de ficção, podemos nos deparar com diversos problemas estruturais de se fazer arte no Brasil. A falta de incentivos por parte do Estado, a obsolescência de equipamentos adequados e a não profissionalização de mão de obra especializada são aliados de uma educação civil com forte antipatia pela produção de cultura. Se nos atentarmos especificamente para o som, o estado da arte é deveras mais difícil. Isso não significa, por exemplo, que o diretor tenha negligenciado essa esfera de suas produções.

Não resta dúvida que, do ponto de vista das imagens, o cinema tem conseguido conquistas fantásticas no mundo todo. No entanto, as possibilidades dramáticas e sugestivas do som têm sido menosprezadas pela grande maioria dos filmes. E não estou me referindo apenas ao cinema brasileiro com sua mitológica má qualidade sonora. No mundo todo o cinema não tem utilizado as potencialidades do som, que vinham sendo muito bem desenvolvidas nas Rádios, principalmente nas radionovelas (antes de serem substituídas pelas telenovelas), e o espectador ainda é tratado como se fosse surdo no sentido intelectual da palavra; não sendo capaz de compreender e decifrar mensagens sonoras, além do significado dos diálogos e do envolvimento musical. (Prado apud Oricchio, 2005, p. 233)

Com a função de melhor entendermos a compreensão das análises que a frente virão, é necessário explicar determinados conceitos sonoros no cinema. Assim, compreendendo melhor os termos podemos versá-los de maneira mais fluida.

Na construção sonora, as possibilidades são bem maiores pois temos os sons que acontecem dentro deste quadro, o que Chion vai chamar de som (IN), mas também os sons que acontecem fora do quadro (OUT), e ainda os sons extra quadro (OFF) que se situam em um espaço extradiegético (Garcia, 2014, p. 5).

O pesquisador Arlindo Machado também comentou sobre os campos sonoros dentro de uma narrativa cinematográfica. Tais ideias são introdutórias no que diz respeito às sonoridades audiovisuais, e por isso mesmo, fundamentais para o aprofundamento dos estudos nesse assunto.

Enquanto a imagem é concebida (no cinema 'clássico', pelo menos) como algo homogêneo, como uma matéria plástica obtida num único registro de câmera, a pista sonora aparece sempre como um híbrido, onde pelo menos três diferentes espécies de fontes sonoras estão sendo invocadas - os diálogos, os ruídos e a música (Machado, 2007, p. 109)

Para exemplificar, já de início, alguns dos efeitos sonoros que o filme utiliza, iremos nos ater ao começo: uma música toca, em certa cadência soturna. Depois disso, efeitos sonoros de uma animação infantil preenchem nossos ouvidos. Na tela, um garoto faz um lobo com a sombra da parede. O som dessa cena continua, até que Adalgisa entra na sala de cinema com dois sacos de pipoca e oferece um para seu filho Joaquim. Ele já está nas poltronas a esperando, e nesta cena percebemos que a animação recém apresentada se trata de uma película exibida em uma sessão cinematográfica. Ao se sentar, ela deixa cair no chão um revólver, que escapa de sua bolsa. Enquanto isso, a história se desenrola fora de quadro, e o

diálogo dos personagens revela que se trata da história do *Menino e o Lobo*. Dessa maneira, percebemos que “os sons fora de quadro, por sinal, são considerados extremamente importantes para dar tridimensionalidade à narrativa, pois sugerem a existência de todo um mundo ao redor do quadro em que é projetada a imagem do filme” (Carreiro, 2014, p. 20). Se não nos atentarmos à escuta e não tivermos bagagem cultural nas fábulas populares (frequentemente contadas e recontadas através da oralidade) não identificamos tal história.

Após essa breve elucubração, vamos adentrar em alguns pontos sobre as características auditivas fílmicas. Para isso, além do habitual referencial bibliográfico, o pesquisador recorreu a sucessivas exibições do filme, reproduzidas com e sem a imagem. A intenção foi elaborar uma análise audiovisual, que “tem o objetivo de perceber a lógica de um filme ou de sua sequência na sua utilização do som combinado com a imagem” (Chion, 2008, p. 145), sendo que neste tópico será dada certa ênfase nos elementos sonoros.

São várias as referências e os pastiches emitidos pela obra. Característicos da auto-referenciação (estas, no caso, relacionadas ao próprio cinema), apresentam similaridades intertextuais, mas devem ser diferenciados em certa instância. Segundo Hutcheon, “a paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica” (1985, p. 16), enquanto o pastiche possui certo caráter de maior semelhança ao objeto original, assemelhando-se a uma imitação ou a uma homenagem. Logo, é importante se atentar para algumas características que podem se diferir na interpretação dessas duas expressões de linguagem, que por sua vez se manifestam nas artes, da literatura ao cinema: poderíamos dizer que “o pastiche tem geralmente de permanecer dentro do mesmo gênero que o seu modelo, ao passo que a paródia permite a adaptação” (Hutcheon, 1985, p. 55).

O clichê dos diálogos, com conversas seguidas de frases irônicas, e muitas vezes dedicadas a um extenso tempo de fala a determinado personagem, fornecem destaque à entonação da voz, à maneira com que as personagens se colocam, suas pausas, deixando explícito que “a voz, como matéria, pode transcender o significado das palavras e alcançar a ruptura do discurso quando a constituição sonora gera sentido” (Opolski, 2020, p. 340). Pode-se tomar de exemplo as vozes nos diálogos conjugais entre os dois protagonistas: Daniel é um marido autoritário e isso se expressa pelo volume de voz alto, a maneira ríspida de falar, com frases em imperativo, sobretudo em situações onde se estressa com alguma atitude ou fala da esposa.

Em dado momento, quando Daniel está em seu carro, ele escuta a notícia do assassinato que cometera contra dois bandidos. Esse auxílio do que se escuta com o que se vê, como se o som colaborasse com as imagens em certa instância, também pode ser percebido

quando o diretor Ody Fraga (José Lewgoy) intervém na cena onde Adalgisa está atuando diz “Corta!”, e assim essa cena também acaba finalizando essa narrativa com um corte e passando para outra ambientação do filme.

Entre o pastiche e a paródia, o cineasta “brinca” com a ideia de filme e questiona o cinema dentro de seu próprio filme. No entanto, diferente do cinema moderno a partir de meados do século XX, que buscava fazer isso pelo rompimento com a linguagem clássica, o autor o faz em sentido inverso, ou seja, dentro da própria linguagem clássica (Schneider, 2018, p. 86).

Daniel é motorista de táxi e não gosta de televisão, logo o rádio é muitas vezes pano de fundo sonoro para as outras sonoridades que se apresentam no filme, seja para uma trilha extradiegética, os diálogos das personagens e até mesmo barulhos urbanos. Tais sons radiofônicos estarão sempre fora de quadro. Muitas vezes temos acesso a informações substanciais para a compreensão da história através do aparelho no carro de Daniel.

O rádio, constantemente acessado através do aparelho presente no táxi de Daniel, funciona como uma complementação diegética da narrativa do filme: as situações que acontecem no carro parecem coincidir ou falar da realidade vivida pelo motorista. Ao passo que joga uma informação para o espectador, também a reproduz em cena. A título de exemplo, enquanto no rádio é transmitida uma propaganda de oficina mecânica dizendo “(...) aquela lata velha só dá dor de cabeça”, Joaquim conserta o carro onde atua enquanto taxista.

Ao mesmo tempo, esse gênero de noticiamento transmite uma noção apocalíptica da sociedade. Um homem e uma mulher fazem o dueto locutor, revezando suas falas à medida que dão o teor das informações. A violência é pauta forte entre os radialistas enunciantes: se considerarmos o sensacionalismo radiofônico emitido através de notícias de um “jornalismo marron”, sempre abordando notícias de crime, futebol e personalidades de maneira coloquial e muitas vezes utilizando-se de linguajar chulo. Como disse Gustav Hocke: “A ordem política e moral do mundo encontra-se conturbada. Já não se pode dizer que o universo forme um cosmos harmonioso (1957, p. 21) É perceptível as semelhanças entre a linguagem radiofônica de *Perfume de Gardênia* e a encontrada em *O Bandido da Luz Vermelha*. Essa não é a única alusão ao filme de Rogério Sganzerla, mas se manifesta como uma primordial característica sonora pela referência.

Há uma música feita especialmente para o filme, de título *Amiga, presta atenção*, que foi produzida por Hermelino Neder e Newton Carneiro para o filme. Ela é interpretada por Adalgisa em um bar, e seu conteúdo discursivo trata de um conselho amoroso de uma pessoa a outra. Com a carreira artística em decadência, como foi comum a tantas atrizes da

pornochanchada brasileira, Gisa tenta emplacar seu trabalho de outras maneiras, com peças de teatro - que não lotam a casa - e cantando canções no bar “Lápis Lazuli”, que divide as contas e o palco com Ed (Oscar Magrini). Enquanto ela está no microfone, Ed toca o piano. A letra e as notas ao fundo tem tom romântico, poderia ser considerada popularmente uma ‘música de fossa’ com seu ar melancólico, relata a experiência de uma pessoa que ‘jogou amor por toda a vida’. Dessa maneira, podemos compreender que “o intérprete musical é impelido a imprimir sua marca pessoal, uma vez que os aspectos psicológicos do eu lírico ou da personagem do drama lírico se manifestam no ato interpretativo do leitor/intérprete da obra musical” (Souza, 2017, p. 147). Essa canção não somente compõe a cena do bar anteriormente descrita, como também é tema de encerramento do filme, quando os créditos são exibidos. Isso acrescenta uma camada de significação no trabalho, uma vez que ela passar a gerar efeitos de sentido inserida na diegese fílmica. O tema de “Amiga, presta atenção”, música que Adalgisa canta na boate Lápis Lazuli, se repete harmonicamente ao longo do filme.

O fato da canção estar justificada na ação diminui o seu caráter de intervenção épica e permite que ela ocupe o quanto necessite da atenção do espectador para que atinja o seu objetivo dramático. Criando-se, por exemplo, um número musical inserido no filme, a canção pode ser ouvida integralmente e presta-se mais atenção à sua letra e aos seus aspectos temáticos. (Carrasco, 1993, p. 116)

No filme, Guilherme de Almeida Prado não somente insere uma música cantada pela protagonista dentro do filme, mas também coloca canções dentro dos filmes que são exibidos em *Perfume de Gardênia*. Como é uma obra metalinguística em sua composição, um longa metragem que fala sobre cinema, é natural que vejamos outras diegeses dentro da assistida. Embora já saibamos de seu recente e despontante histórico enquanto atriz, cada novo filme ou espetáculo que Adalgisa realiza, essa próxima imagem que temos dela é nova. Assim, não conhecemos Adalgisa, mas as personagens que ela encarna.

Em dois dos filmes apresentados ao longo da história - que são exibidos em uma sessão de cinema -, cronologicamente *A Doméstica da Zona Sul* e *A Vampira do Sexo*, ambos com características dignas de pornochanchada, há a presença de músicas propositalmente localizadas naquela cena ficcional que se desembola no “telão”. Para evocar certa familiaridade sonora com os espectadores (personagens de *Perfume* e nós mesmos), são referenciadas três composições clássicas, uma de Vivaldi e duas de Johann Sebastian Bach.

Se tratam de músicas eruditas, popularmente conhecidas por repertórios de concertos, igrejas e inúmeras outras referências na cultura pop.

A primeira aparição notada é de Antonio Lucio Vivaldi. No filme *A Doméstica da Zona Sul*, enquanto um senhor discursa sobre bons costumes e moral na sala de uma abastada residência, a personagem que Odete Vargas interpreta está uniformizada e serve copos de bebida (como uísque) ao anfitrião e aos convidados. O posicionamento ideológico do homem na conversa é conservador, rechaça a liberação de alguns comportamentos, até chega a criticar o “amor livre” e a “sem vergonhice” da juventude. A canção escolhida que serve de fundo é a *Concerto No. 3 in F Major, RV 293*, pertencente ao Outono - na sua peça ‘As Quatro Estações’ - e contrasta comicadamente com a cena que assistimos, pois enquanto é propagado um dogmatismo naquele ambiente, o que acontece em vias práticas (as ações que desenrolam com as personagens) é totalmente contrária ao que é pregado. Na casa, há relações extraconjugais, e a funcionária doméstica (protagonista do filme) serve aos moradores não só serviços de empregada como também favores sexuais - ao filho, ao pai, à esposa. Em um lar de uma família “tradicional”, com o diálogo dos presentes apoiado em preceitos rigorosamente cristãos, aliados à harmonia de uma música erudita, é criado ironicamente o cenário perfeito para a profanação de tais ideais.

Ainda em *A Doméstica da Zona Sul*, enquanto Odete Vargas (Betty Faria) vai de encontro aos aposentos de sua patroa, a sinfonia “*Jesus, Joy of Man Desiring*” (traduz-se comumente Jesus Alegria dos Homens) composta por Johann Sebastian Bach começa a tocar em um piano em campo extradiegético. Ela está em uma janela e vai até o quarto, a partir daí começa a pentear os longos cabelos negros da personagem que Adalgisa interpreta, enquanto conversa com a mesma - que nessa história é sua patroa. Os trejeitos exagerados com que ela penteia a cabeleira de Adalgisa, as expressões faciais afetadas, a maneira como ela fala ofegante (transparecendo certo nervosismo) e as respostas sempre calmas de sua empregadora, trazem um *over acting* característico da paródia.

Já em *A Vampira do Sexo*, onde Adalgisa interpreta a vampira protagonista, diante de um total black out, um homem acende velas em castiçais enquanto o cenário com motivos vitorianos se ilumina. Uma espécie de órgão toca, é o início da música *Tocatta e Fuga em Ré Menor* de Bach. “E quando se trata de mexer com a emoção, de provocar o “mergulho” psicológico em uma determinada ação, a música é uma linguagem indispensável.” (Carrasco, 1993, p. 127). Essa sinfonia, além de proporcionar uma atmosfera sombria estimulada por outros recursos narrativos e cênicos presentes nesta passagem, também é tomada pela

estratégia de canônicos diretores se utilizarem de canônicos compositores a fim de estabelecer relações com o imaginário musical espectral.

Chegou em momentos diferentes quando ouvi e vi a música de Bach ou Mozart ou outros compositores aplicados ao filme. Foram aplicações feitas como uma experiência ou por um desejo de uma confrontação definitiva. (Morricone; Miceli, 2013, posição 1206. Tradução nossa).

Perfume de Gardênia, ao todo, é um filme feito de sequências sonoras desencadeadas uma atrás da outra, com uma trilha que sobrepõe muitas camadas (diálogos, rádio, música extradiegética) e dá pouco tempo para pausa, “a música não diegética foi plenamente assimilada pelo cinema industrial norte americano e tende a sublinhar as ações, ao longo dos filmes, de forma quase que intermitente.” (Miranda, 2011, p. 24).

Sendo uma obra com fortes características do gênero policial, fazendo referência ao *noir*, então é habitual que carregue recursos narrativos desse gênero, com harmonias instrumentais que evidenciem o suspense e a violência presente na história. Em um trabalho com tamanha sobrepujança sonora, gostaria de pontuar alguns silêncios na obra, que cumprem ora funções cômicas, ora de tensão. Nesses momentos, onde não há intervenção extradiegética e as conversas são mais pausadas, a supressão ou a quase falta de ruídos ajuda a criar outras sensações, deixando explícito que “a ausência de fala se caracteriza como silêncio dos personagens, e pode conter informações relevantes para o desenvolvimento da ação dramática” (Carrasco, 1993, p. 18). A partir disso, iremos elencar os diálogos, contextualizá-los e transcrevê-los para percebermos como a construção de sentido se dá.

Um dos primeiros silêncios é o diálogo de Odete com Adalgisa na sua primeira participação especial para os cinemas. Ela para o carro conversível prateado na calçada onde a personagem de Gisa varre. De casaco rosa felpudo e óculos com armação vermelha (Figura 19), encara a mulher à sua frente, Gisa está vestida com roupas simples e um lenço na cabeça, a música fora de campo aos poucos abaixa e com um leve barulho do carro ligado ao fundo o diálogo se inicia.

ODETE: Por favor (tira os óculos), eu procuro um homem chamado César...
(joga os cabelos)

ADALGISA: É meu marido.

ODETE: Como?

ADALGISA: Meu marido se chama César.

ODETE: Hm... mas o César que eu procuro... não é casado. (Coloca os óculos novamente) Obrigada!” (Perfume de Gardênia, 1992, transcrição nossa).

Nota-se nesse trecho do filme o recurso do silêncio como estratégia para o humor, criando um duplo sentido nas indagações da personagem e sugerindo que o homem que a personagem de Odete procura possa ser casado e ela não saiba. A voz de Odete é cheia de pausas e seguida de caras e bocas, enquanto as respostas de Adalgisa são simples e em um tom de voz corriqueiro, despretensioso, como quem varre a calçada de sua casa à tarde.

O segundo silêncio que abordaremos é a discussão entre Gisa e Daniel na porta da sala de cinema. Após assistir parte do filme *A Doméstica da Zona Sul*, seu marido não gosta do que está passando e quer que ambos saiam da sessão de estreia. Eles saem e começam a se desentender. O tom de voz se eleva e o conflito de opiniões se acirra. Dizendo que a esposa era “sua”, logo podia fazer o que bem entendesse com ela, Daniel começa a agredi-la fisicamente com a voz alta e ríspida, enquanto Adalgisa tenta se livrar dele. Enquanto esbofeteia a esposa, é interpelado por César Lamas (Raul Gazolla), que diz que ele não pode fazer isso, mas que também é agredido. Gisa se desvencilhar dos braços do marido, se distancia do mesmo e tira de dentro da bolsa um revólver, que aponta para o atual cônjuge.

ADALGISA: Some da minha frente senão eu te mato! (Pausa) Só Deus sabe aquilo que eu aguentei por tua causa Daniel, mas agora chega, acabou (pausa) tô fora. (Pausa) Quem é você pensa que é, hein? Um ninguém! Eu tenho a vida inteira pela frente e não vou ficar dependendo de você nem dessa merda desse táxi!

DANIEL: Então faça bom proveito. Mas pode esquecer que teve um marido e um filho.

ADALGISA: Ele vai me tomar o Quinho!

CÉSAR LLAMAS: Sorte sua. (Perfume de Gardênia, 1992, transcrição nossa).

Esse é um ponto chave de virada no filme, onde ocorre o rompimento do casamento de ambos os personagens. Nesse momento, ele se torna ex-marido. E realmente faz o que disse que iria fazer: vira as costas para sua ex-mulher e priva o filho do contato com a mãe. Ela até então uma mulher subordinada às opiniões e às grosserias de seu esposo, dá um basta em tais atitudes.

De maneira intimidadora a todos os silêncios impostos por Daniel, decide que precisa ter sua autonomia respeitada e que não pode ter suas ações condicionadas às decisões do marido. E tal intervenção custa o contato com seu filho: ali, quando se dá conta que seria privada da convivência com sua prole, Adalgisa manifesta grande preocupação. Diante de toda esse conflituoso acontecido e aparentemente alheio ao desespero de Gisa, a pronta resposta de César, que tinha tentado defendê-la no ato da agressão, é tomá-la pelos braços, fazer pose de herói para os fotógrafos e a gratificar pela perda, como se fosse a ausência de Joaquim fosse uma preocupação a menos para sua vida.

Outra curiosa passagem nesta obra, em longeva intertextualidade, é a aparição da música homônima ao título do filme, *Perfume de Gardênia*, popularizada pela voz de *Bienvenido Granda*, aparece durante alguns segundos do trabalho, em dois momentos, enquanto Daniel passa de estação na rádio. Pode-se escutar a voz do intérprete de fundo, mas isso não passa de 5 segundos.

Através deste capítulo, pudemos vislumbrar algumas das características sonoras fundamentais para a construção narrativa do filme *Perfume de Gardênia* e como elas agregam determinados sentidos à história. De certo a tentativa aqui foi elaborar algumas revisitações sobre esse trabalho de alguma maneira esquecido na história do cinema nacional, mas também fomentar o debate sobre o som no cinema, através da apresentação de conceitos e efetuação de algumas análises.

Por outro lado, não há como reivindicar a existência de um método único de observação, interpretação e análise dos sons de um filme, porque as possibilidades de abordagens são muitas. Nenhuma metodologia, por mais elástica e adaptável que seja, consegue dar conta de todas (Alvim e Carreiro, 2016, p. 191).

Cabe ressaltar que o diretor Guilherme de Almeida Prado também irá referenciar, por exemplo, o rádio, em seu filme *A Hora Mágica* (1999). Na trama, o núcleo principal das personagens é formado por atores de rádio. Os sons das histórias encenadas se misturam com a diegese do filme, por vezes gerando surpresa ou humor.

Um dos principais responsáveis pela trilha, o músico Hermelino Neder, trabalhou com o diretor em outras realizações, e com outros diretores de cinema também, fazendo trilhas sonoras para longas e curta-metragens. Neder, inspirado pela construção mais comumente conhecida como *Casa Bola*, do arquiteto Eduardo Longo, criou uma teoria de composição

musical que o mesmo denominou de Campos Harmônicos Seriais (CHS), e utilizou de tal teoria para conceber as trilhas musicais dos filmes em que trabalhou.

Nas trilhas sonoras produzidas com os CHS, os filmes forneciam referências temporais para a composição, tais como a duração (pelo tamanho de cenas ou seqüências), sugestões de andamento (pela atmosfera), e pontos de tensão e relaxamento (pela sincronia com eventos da trama). Os filmes cumpriam um papel semelhante ao de textos na técnica de composição de música programática ou poemas sinfônicos. inventada por Liszt. (Neder, 2001, p. 15).

Vê-se assim, a importância não só de pensar e escrever sobre as sonoridades no audiovisual, mas como também praticá-las com o mesmo preciosismo que as imagens possuem durante o processo de produção de um filme. Isso possibilitará que nos debruçemos sobre um "áudio" no "audiovisual" brasileiro não só para debulhar lágrimas sobre a precariedade de suas condições, mas também sobre suas férteis qualidades polifônicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após todas as elucidações apresentadas no decorrer desta dissertação, tendo em vista as análises percorridas e os conceitos discutidos, é possível fazer alguns apontamentos. Através de sucessivos apontamentos e questionamentos e um breve caminhar por devaneios do cinema brasileiro, acabamos por tecer um melhor entendimento das ficções que nos permeiam e que também criamos. Todo o processo de pesquisa e escrita acaba por abrir mais parênteses, mais hipertextos do que pontos finais, do que conclusões textuais. Essas abas abertas acabam por ajudar a complementação do debate do que resumi-lo, sintetizá-lo.

A partir de um vislumbre histórico cinematográfico e o diálogos com pesquisadores e teóricos, pudemos aprofundar um pouco mais o debate sobre o cinema brasileiro e sobre o filme *Perfume de Gardênia*. A argumentação aqui elaborada, em conjunto com as referências bibliográficas estudadas, só reforça a polifonia conceitual que o trabalho abarca, em certa abordagem multidisciplinar, mas na intersecção dos campos do conhecimento que o objeto de pesquisa abraça. A necessidade de uma sensibilização para o olhar de um objeto poético, a pesquisa em artes, exige um trato meticuloso e sempre atento à dúvida, ao

Toda essa metodologia sensível, guiada por um denominador comum afetivo, não escusa a rigidez que o estudo e a escrita levou. Ao olhar para o que veio antes, a um cinema brasileiro pré-existente, apontador de algumas especificidades estéticas, podemos ver que

uma produção contemporânea, ou até mesmo antecedente ao objeto estudado, também é praticante de códigos artísticos similares.

Podemos recolocar esta questão em termos mais atuais e perguntar se a disseminação das imagens não alterou a maneira como o homem vê o mundo e a maneira pela qual ele mesmo se vê no mundo. Da mesma forma que estas imagens alteram profundamente as nossas noções de espaço e de tempo, pois, ao nos familiarizar com as imagens das coisas faz com que elas comecem a fazer parte de nosso círculo imediato de referências (Menezes, 1998, p. 53).

De certo podemos concluir que os recursos metaficcionalis, quando aplicados, possibilitam que a experiência do espectador, e sua leitura sobre o ato e o produto criativo, sejam complexificadas e melhor compreendidas. É o pensamento crítico em constante fruição, “ (...) pois ele é sempre inacabado e se nega a si mesmo a cada vez que o saber é ampliado. Ao se perceber que o conhecimento que se tinha de um objeto era insuficiente e imperfeito, atinge-se um novo saber” (Mendonça, s/d, p. 100). Desde o momento processual, na desconstrução da execução da criação, até o produto final, a obra acabada, apresentada ao público e aos circuitos de arte - todos esses momentos podem ser potencializados enquanto experiência estética quando os criadores e as ações metalinguísticas e metaficcionalis são exercitadas.

As informações levantadas ajudam a desvelar alguns detalhes de certa produção cinematográfica brasileira, como também permitiu estar junto aos anseios daqueles que a produzem. Explicitada através de um longa-metragem ficcional mas suscitantamente real, acompanhamos percalços trágicos e cômicos que compõem a vida humana. Vasculhamos poesias aparentemente veladas e sublinhamos suas importâncias no campo da inspiração. *Perfume de Gardênia* é um filme que pensa o cinema brasileiro e sua história, que homenageia seus referenciais, dos mais íntimos e sobrepujantes aos mais distantes e discretos.

Ao final da execução desta pesquisa também foram realizadas entrevistas com alguns profissionais envolvidos na feitura de *Perfume de Gardênia*. Foram esses o diretor Guilherme de Almeida Prado, e o músico Hermelino Neder, responsável pela trilha sonora. A intencionalidade de registrar essas conversas, foi menos poder perguntar qual o conceito ou o intento atrás de determinada passagem ou de alguma cena, de decodificar a obra, e mais estar a par dos processos de produção da obra, às metodologias de trabalho, e as inspirações e disparadores criativos presentes na elaboração do filme. Tais depoimentos, gentilmente cedidos por ambos, foram gravados em áudio e vídeo em suas respectivas residências na

cidade de São Paulo e encontram-se transcritos, corrigidos, e anexados (Anexo II e Anexo III) nesta dissertação.

Dessa maneira, tal conclusão pode ser encarada como um disparador de outros inícios. A da pesquisa de outros interessados, mas uma reticências a mais nos estudos do cinema brasileiro. Para que a arte no país não só viva como também vibre, seja comentada, refletida, criticada, mas também produzida, realizada e divulgada com este diálogo retroalimentador entre emissor e receptor, ambas funções que somos praticantes.

Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

ABREU, Caio Fernando. **Onde andar**á Dulce Veiga?. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas: Editora UNICAMP, 2006.

ALÍSIO, Hector Gomes; PRADO, Guilherme de Almeida. **Samsara** (HQ). São Paulo: Globo, 1991.

ALVES, Thaís Maiara; ANDRADE, Émile Cardoso. **Tramas e silêncios na narrativa contemporânea: reflexividade e metacficção em O Irmão Alemão e Cabra Marcado para Morrer**. II Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão da UEG. Pirenópolis, Goiás, 2016.

ALVES, Ygor Diego Delgado; PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Dilemas, **Revista de Estudo Conflito Controle Soc.** Rio de Janeiro, vol. 14, nº 2, 2021.

ALVIM, Luiza; CARREIRO, Rodrigo. **Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema**. Matrizes v.10, nº 2, São Paulo, 2016.

AMIN, Valéria; MARQUES PINTO, Louise Emilie Nascimento. CORPO FICCIONAL e as marcas da chanchada em Cine Holliúdy (2019). **Revista Cadernos de Estudos Culturais**, v. 1 n. 29, 2023.

AZEVEDO, Ana Claudia Oliveira; PEREIRA, Márcia Helena de Melo. A intertextualidade em hipertextos: uma análise de *tweets* de cunho didático. **Texto livre: linguagem e tecnologia**, Belo Horizonte, v. 14, n. 3, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tl/a/dQBvz4rHjVXpnCzkHhMJJ3g/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 06 maio 2024.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BALTAR, Mariana. “Femininos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos”. In: MURARI, L.; NAGIME, M. (Org.). **New Queer Cinema. Cinema, Sexualidade e Política**. Rio de Janeiro: 2015.

BALTAR, Mariana. Moldura narrativa como (re)designação moral e política na pornografia comercial - um exercício de análise para o papel das feminilidades em *Sexo dos Anormais*. **Seminário Internacional Fazendo Gênero, 11 & 13th Women’s Worlds Congress** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de João Carlos Viana. Porto Alegre: LP&M, 1987.

BARBOSA, Andréa Claudia Miguel Marques. Ana Lúcia Andrade. O Filme dentro do filme (resenha). **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 43, n. 1, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/LyDHHjYG97LZ56nydsJdSjz/>. Acesso em: 06 maio 2024.

BARBOSA, Afonso; MOUSINHO, Luiz Antonio. “A metaficção na obra de Guel Arraes: uma análise do filme *Romance*”. In: **Significação**, v. 41, n. 41, p. 79-94, 2014. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/75894>. Acesso em: 06 maio 2024.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: editora: Universidade de São Paulo, 1979.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: editora: Universidade de São Paulo, 1979.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1987.

BERGALA, Alain. D’une certaine manière. **Cahiers du Cinéma**, n. 370, abr. 1985. Tradução de Ruy Gardnier. Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2017/11/26/alain-bergala-de-certa-maneira-abril-de-1985/>. Acesso em: 06 maio 2024.

BETTON, Gerard. **A estética do cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. Martin Fontes Editora: São Paulo, 1987

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e sociabilidade. Mulheres e consumo**. São Paulo, SENAC, 2007.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Tradução de Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema II**. São Paulo: Senac, 2005, p. 277-301.

BRAGA, Cléber; GUIMARÃES, Rafael Siqueira de. O que nos ensinam Claudia Wonder e Alfredo Sternheim em “Sexo dos anormais”? **Textura Canoas**, v. 18 n.38 p. 110-122 set./dez. 2016.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. A grande arte: da transgressão do noir ao ilhar “de fora” na adaptação cinematográfica. **Revista FAMECOS**, v. 26, n. 3, 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/32451>. Acesso em: 14 abril 2024.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, G. L. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b. p. 151-172.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANABARRO, Ronaldo Pires. “Madame Satã, breves reflexões sobre os filmes a Rainha Diaba e Madame Satã (2002)”. **Anais IV Desfazendo Gênero**, Recife - PE. 2019.

CARNEIRO, Gabriel Henrique de Paula. **Noites paulistanas: o cinema paulista da geração 1980**. Dissertação de Mestrado no Programa de Multimeios da Unicamp. 2015.

CARREIRO, Rodrigo (Org.). **O som do filme: uma introdução**. Recife: Editora da UFPE, 2014.

CARRASCO, NEY. **Trilha musical: música e articulação fílmica**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CARVALHO, Ana Cristina Teixeira de Brito. **Do romance ao filme: a metaficção como estratégia de constituição da forma nas narrativas Bufo & Spallanzani**. Tese (Doutorado em Letras). UFPB: Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

CARVALHO, Isalena Santos; GALVÃO-VIANA, Luciene. Gêneros inteligíveis em cena: o cinema e a produção de verdades sobre os corpos. **Athenea digital**, Vol. 14, n.º 2, pp. 171-193, 2014. Acessado em 02/04/2024: <https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/293306>.

CHALHUB, Samira. **As funções da linguagem**. São Paulo: Ática, 1999.

CHION, Michel. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

COELHO, Paloma. O gênero do desejo: sexualidade e universo moral no cinema de Pedro Almodóvar. **Iberoamericana**, v. 18, n. 67, 2018. Disponível em: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/2337/2027>. Acesso em: 06 maio 2024.

CORSEUIL, Anelise Reich. Estudos Culturais e Cinema: releituras do nacional e do pastiche. **Travessia**, n.32, p.158-162, UFSC, Ilha de Santa Catarina, 1996.

CORSEUIL, Anelise Reich; FIGUEREDO, Patricia Bronislawski. “Contar Alguma Coisa Não Cria Sempre Uma História?”: Adaptação, Metaficção E Trauma No Romance A Vida de Pi e no Filme As Aventuras de Pi. **Interfaces Brasil/Canadá**, v. 18, n. 1, 2018, p. 49-63, Florianópolis/Pelotas/São Paulo, 2018.

CORSI, Cícero Manzan. A metaficção nos romances Os Irmãos Karamázov, de Dostoiévski, Ulysses, de James Joyce, e Guerra e Paz, de Tolstói. **Rus**, São Paulo, v. 3, n. 3, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/88703>. Acesso em: 06 maio 2024.

COSTA, Wendell Marcel Alves Da. **Cinema e sexualidade: debate histórico-teórico da representação da personagem homossexual masculina**. Anais XI CONAGES. Campina Grande: Realize Editora, 2015. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/10550>. Acesso em: 01 abr. 2024.

COSTA, Maria Helena. A cidade como cinema existencial. **RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura**, [S. l.], 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3171>. Acesso em: 12 abril 2024.

COUTO, José Geraldo. O cinema moderno de Caio F.. In: ABREU, Caio Fernando. **Onde andarás Dulce Veiga?** Rio de Janeiro: Agir, 2007.

D’ÁVILA, Eduardo. **A TV em metalinguagem**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2015.

DIAS, Rosângela. **O Mundo como chanchada**. Cinema e Imaginário das classes populares na década de 50. São Paulo: Brasiliense, 1996.

DENNISON, Stephanie. Cultura cinematográfica e identidades queer no Brasil contemporâneo. **Caderno Pagu**, n. 60, p. 1-26. Campinas, 2020.

DUCHAMP, Marcel. **A fonte (Fontaine)**. 1917/1964. Escultura: porcelana branca revestida de tinta, 38cm x 48cm x 63,5 cm. Centre Pompidou, Paris. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/VgrNkuT>

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Hazar Ed, 2002.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**: em conexão com as pesquisas de Lewis H. Morgan / Friedrich Engels ; tradução Nélio Schneider. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

EYCK, Jan van. **O casal Arnolfini**. 1434. Pintura: óleo sobre tela, 82cm x 60 cm. National Gallery, Londres. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>. Acesso em: 06 maio 2024.

FANTINI, João Angelo. **Imagens do pai no cinema**. São Carlos: Edufscar, 2009.

FESTIVAL DE GRAMADO. História. Disponível em: <https://festivaldegramado.net/historia/>. Acesso em: 06 maio 2024.

FLÔRES, Onici Castro. (Meta)Linguagem. **Revista Linguagem & Ensino**, Pelotas, v.14, n.1, 2011.

FONSECA, Rubem. **A grande arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FONSECA, Rubem. **Buffo & Spallanzani**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

FONSECA, Rubem. **Lúcia McCartney**. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª edição, Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade II: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 8ª edição, Rio de Janeiro: Editora Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade II: o cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 8ª edição, Rio de Janeiro: Editora Graal, 1985.

FRANCO, Herta. Cinema, estigmatização territorial e história urbana: "O bandido da luz vermelha" e a boca do lixo em São Paulo. **URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, Campinas: v. 9, n. 2, p. 297–317, 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8648430>. Acesso em: 06 maio 2024.

FRASER, Andrea. *Reporting from São Paulo, I'm from United States*. 1998. Série audiovisual. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2024. Disponível em: <https://www.macba.cat/en/obra/r5627-reporting-from-sao-paulo-im-from-the-united-states/>. Acesso em: 06 maio 2024.

FREITAS, M. A. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 10, p. 1-26, janeiro/junho, 2004.

GARCIA, Demian. O Som no cinema e a música concreta. **Revista Científica/FAP**, 2014.

GARCIA, Wilton. Do cinema brasileiro contemporâneo à diversidade cultural/sexual no país. **Revista Comunicação Midiática**, Bauru, SP, v. 10, n. 1, p. 24–40, 2015. Disponível em: <https://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/CM/article/view/155>. Acesso em: 02/04/2024.

GASS, William. *Fiction and the figures of life*. Nova Iorque: Vintage Books, 1971.

GAUGUIN, Paul. **O pintor de girassóis**. 1888. Pintura: óleo sobre tela, 73cm x 91 cm. Van Gogh Museum, 2024. Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0225V1962>. Acesso em: 06 maio 2024.

GENETTE, Gérard. **Figuras II**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. 1 ed. Editora Estação Liberdade: São Paulo, 2015.

GIANNINI, Roberta. **Uma análise de transcrições cinematográficas a partir de Julio Cortázar**. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 143p. Rio de Janeiro, 2018.

GODOY DE SOUZA, Hélio Augusto. **Documentário, Realidade e Semiose, os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento**. Tese de Doutorado, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade de São Paulo. Versão apostilada, 2017.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. A leitura literária e a posição de leitor em metapoemas contemporâneos. **Revista Desenredo**, v. 19, n. 1, 2023. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/14779>. Acesso em: 14 abril 2024.

GROLLA, Gabriella de Oliveira; NISHIJIMA, Marislei. A influência da mídia em resultados eleitorais: uma revisão sistemática. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, 01 ago. 2019. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/473/557#info>. Acesso em: 06 maio 2024.

HOCKE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Editora Perspectiva. 1957.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 1984; New York and London: Methuen, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22. ed. São. Paulo: Cultrix, 2007.

JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do Lixo**. 3 ed. São Paulo: Edições Populares, 1977.

KESSLER, Cristina. Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochanchada. **Sessões do imaginário**, v. 14, n. 22, 2009, p. 14-20. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/6468/4698>. Acesso em: 06 maio 2024.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

LACERDA, Juliana Andrade. **Objetos de desejo no figurino de Pedro Almodovar**. Dissertação da Pós Graduação em Moda, Cultura de Moda e Arte pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), 2010.

LAURETIS, Teresa de. Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 96, 1993. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993> . Acesso em: 9 jan. 2024

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. **Technologies of gender**, Indiana University Press, 1987.

LELLIS, Marta Maria Hoss. **Cinema e o Sonho numa Perspectiva Psicanalítica**. Dissertação (Mestrado). Universidade Vale do Itajaí, UNIVALI, 2011. Disponível em: <https://slidex.tips/download/universidade-do-vale-do-itajai-centro-de-ciencias-da-saudecurso-de-psicologia-m> . Acesso 29 abr 2024.

LEVINSON, Julie. *Adaptation, Metafiction, Self-Creation*. **Genre**, nº 40, p. 157-180, 2007.

LOPES, Denilson. Cinema e Gênero. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 3. ed. São Paulo: Papyrus, 2008. p. 379-394.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 33, n. 1, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6688> . Acesso em: 06 maio. 2024.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus. 2007.

MARCONI, Dieison. Cinema queer brasileiro ou as veias abertas da política na imagem. In: **Rebeca**, v. 9, n. 2, p. 141-157, 2020.

MASCARELLO, Fernando. Film Noir. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra. 2016.

MENDONÇA. Daniel de. **Uma (Breve) Introdução ao Pensamento Pós-Estruturalista**. Paralelo 31, v. 2, n. 15, 10 dez, 2020.

MENDONÇA, Fernando. A filosofia no cinema. **Spectrum**, s/d, p. 95-108.

MENEZES, Paulo. Heranças de 68: cinema e sexualidade. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 10(2): 51-62, outubro de 1998.

MIRANDA, Suzana. A clássica música das telas: o uso e a formação do tradicional estilo sinfônico. **Ciberlegenda**, nº 24, v. 1, UFF, 2011.

MORENO, Antonio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 1995. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1583090>. Acesso em: 9 abr. 2024.

MORRICONE, Ennio; MICELI, Sergio. **Composing for the Cinema: The Theory and Praxis of Music in Film**. United Kingdom: Scarecrow Press, 2013. Versão Kindle.

NANCY, Jean Luc. **À escuta**. Belo Horizonte: Chão de feira, 2014.

NALDI, Aleph. **Feitiço de Soma**. Cotia: Editora Urutau, 2021.

NASCIMENTO, E. M. F. S. - Natural metalanguage and language theory. **Alfa**, São Paulo, 34: 115-120,1990.

NEDER, Hermelino Jorge Mantovani. **Música pura com os Campos Harmônicos Seriais**. Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

OLIVEIRA, Pedro Paulo. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Guilherme de Almeida Prado: um cineasta cinéfilo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

OPOLSKI, Débora. Os diálogos dos personagens como geradores da violência: estudo sobre filmes brasileiros. **Revista Brasileira de Música**, v. 33, n. 1, UFRJ, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/33620>. Acesso em: 06 maio 2024.

PÉCORRA, Luiza. Fernanda Pessoa revê ditadura pela pornochanchada: “cinema nos liga ao passado (entrevista). **Mulher no Cinema**. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/fernanda-pessoa-revisita-ditadura-pela-pornochanchada-queria-que-os-filmes-me-contassem/>. Acesso em: 06 maio 2024.

PEREIRA, Ladenilson José. Cinema no ensino de história: as chanchadas e os anos 1950. **Cadernos de pós-graduação – educação**. São Paulo, v. 5, n. 1, p. 207-217, 2006.

PEREIRA, Renata França; SANTOS, Naiara Sales Araújo. A quebra da quarta parede como recurso metaficcional no longa “Curtindo a Vida Adoidado”. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**; v. 12, n. 2, p. 269-283, 2018. Disponível em: <https://ojsrevista.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/7656>

PICASSO, Pablo. **Las meninas**. 1957. Pintura: óleo sobre tela, 194 cm x 260 cm. Disponível em: <https://museupicassobcn.cat/en/collection/artwork/las-meninas-9>. Acesso em: 06 maio 2024.

PRADO, Araújo Noá. “Perguntas para o fim do mundo deles”. In: **Rebeca**, v. 9, n. 2, p. 351-352, 2020.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

PRECIADO, Paul B.. “Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais’”. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011

PUCCI JR, Renato Luiz. **Cinema Brasileiro Pós-moderno: O neon-realismo**. Porto Alegre: Sulina. 2009.

QUADROS, Gabriela. É tudo mentira: a realidade de Anjos da Noite. **Hatari! Revista de Cinema**, v. 4, n. 4, 2016.

RAUEN, M. G. Artes Cênicas, Metalinguagem e Ensino. **Cadernos do LINCC**, v. 2, n. 2, p. 60–84, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/clincc/article/view/14855>. Acesso em: 13 abril 2024.

SAIDEL, Henrique. Imagem e metalinguagem em Mulher Artificialmente Branca. **O Mosaico – Rev. Pesquisa em Artes/FAP**, Curitiba, n.3, p.1-13, jan./junho. 2010.

SALES, Paulo Alberto da Silva. Paródia & Pastiche: hipertextualidades narrativas. **Revell - Revista de estudos literários da UEMS**, v. 3, n. 26, p. 155–171, 2020. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/4325> . Acesso em: 14 abril 2024.

SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. **Comunicação e Educação**, São Paulo, n. 3. maio/ago. 1995. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36159>. Acesso em: 06 maio 2024.

SALLES, Cecília Almeida. Da crítica genética à crítica de processo: uma linha de pesquisa em extensão. **Revista SIGNUM: Estud. Ling., Londrina**, n. 20/2, 2017. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/27384>. Acesso em: 06 maio 2024.

SANCHEZ, Renata Latuf de Oliveira. Estruturalismo e Pós-Estruturalismo: Diálogos entre Cinema e Arquitetura. **Anagrama**, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 1, p. 1–14, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/46376> . Acesso em: 16 abril 2024.

SANTOS, Jordana de Souza. O papel dos movimentos sócio-culturais nos “anos de chumbo”. **Baleia na rede**, v. 1, n. 6, ano 4, dez./2009. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/6c_o_papel_dos_movimentos_culturais.pdf. Acesso em: 06 maio 2024.

SANTOS, Luís Eduardo da Conceição. **Abordagens sobre o processo de apropriação da estética noir pelo cinema brasileiro**. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2022.

SANTOS, Jair F. dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo, Brasiliense, 1986.

SALES, Paulo Alberto da Silva. Paródia & Pastiche: hipertextualidades narrativas. **Revell - Revista de estudos literários da UEMS**, v. 3, n. 26, p. 155–171, 2020. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/4325>. Acesso em: 14 abril 2024.

SELIGMAN, Flavia. Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro. **Sessões do imaginário**, v. 8, n. 9, jun./2003, p. 38-40. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/famecos/article/view/787>. Acesso em: 06 maio 2024.

SILVA, Thais Maria Gonçalves. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Revista Anu. Lit.**, Florianópolis, v.17, n. 2, 2012.

SCHNEIDER, Adérito. A Dama do Cine Shangai, um noir brasileiro. **Revista Nós, Cultura, Estética e Linguagens**, v. 3, n. 3, 2018. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/view/8339>. Acesso em: 06 maio 2024.

SOARES, Bernardo Luiz Antunes. A metaficção como subversão a imposições políticas em Taxi Teerã, de Jafar Panahi. **Revista Livre de Cinema**, v. 5, n. 3, set.-dez./2018, p. 85-100. Disponível em: <https://www.relici.org.br/index.php/relici/article/download/198/234>. Acesso em: 06 maio 2024.

SOARES, Gabriel Keene Von Koenig. **Novas possibilidades em metalinguagem**. Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social do Centro Universitário de Brasília, UNICEUB. Brasília, 2008. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/1851/2/20386311.pdf>. Acesso em: 06 maio 2024.

SOUZA, Christiane Pereira de. **A construção em abismo como construção crítica em 8 1/2 de Fellini**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2003. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284876>. Acesso em: 3 abr. 2024

SOUZA, Dione Colares de. A morte do autor em Roland Barthes: ecos musicais. **Revista Ribanceira**. Departamento de Letras da Universidade do Estado do Pará, nº 9, abr.-jun./2017.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das roupas**. Companhia das letras: São Paulo, 1987.

VALENTE, André. Intertextualidade e interdiscursividade nas linguagens midiática e literária: um encontro luso-brasileiro. In: OLIVEIRA, F; DUARTE L. M. **O fascínio da linguagem**. Porto: Centro de Linguística da Universidade do Porto, 2008.

VELÁZQUEZ, Diego. **Las meninas**. 1656. Pintura: óleo sobre tela, 320,5 cm x 281,5 cm. Museo del Prado, 2024. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f?searchMeta=las%20meninas>. Acesso em: 06 maio 2024.

VIEIRA, João Luiz. O Corpo Popular, a Chanchada Revisitada, ou a Comédia Carioca por

Excelência. *Acervo*, v. 16, n. 1, p. 45–62, 2011. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/133>. Acesso em: 12 abril 2024.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**. Londres: Routledge, 2003.

WILDE, Oscar. *Phrases and Philosophies for the use of the young*. Londres: Ed. do Autor, 1894.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro. *Aniki*. vol.5, n.º 2 (2018): 311-332, 2018.

Referências filmográficas

A DAMA DO CINE SHANGHAI. Direção e roteiro: Guilherme de Almeida Prado. Brasil, 1988.

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTAVA. Direção e roteiro: Fernanda Pessoa. Brasil, 2017.

A HORA MÁGICA. Direção e roteiro: Guilherme de Almeida Prado. Brasil, 1999.

ANJOS DA NOITE. Direção: Wilson Barros. Produção: Alvaro Pedreira. Brasil, 1987.

BATGUANO. Direção: Tavinho Teixeira. Brasil, 2014.

BOCA. Direção: Flávio Frederico. Brasil, 2010.

CABRA MARCADO PRA MORRER. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1984.

RAINHA DIABA. Direção: Antonio Carlos da Fontoura. Brasil, 1974.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção e roteiro: Rogério Sganzerla. Brasil, 1968.

ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA. Direção e roteiro: Guilherme de Almeida Prado. Brasil, 2008.

PERFUME DE GARDÊNIA. Direção e roteiro: Guilherme de Almeida Prado. Produção: Anne French. Brasil: Raiz Produções Cinematográfica; Embrafilme. 1992.

SEXO DOS ANORMAIS. Direção: Alfredo Sternheim. Brasil, 1984.

SOL ALEGRIA. Direção: Tavinho Teixeira. Brasil, 2018.

ANEXO I

Ficha técnica de *Perfume de Gardênia* (retirada dos créditos do filme)

Direção: Guilherme de Almeida Prado

Elenco: Betty Faria, Claudio Marzo, Christiane Torloni, José Mayer, José Lewgoy, Raul Gazolla, Walter Quiroz,

Participações especiais (por ordem de entrada): Paulo Villaça, Helena Ignez, Renato Consorte, Marcelo Mansfield, Matilde Mastrangi, Sérgio Mamberti, Maria Alice Vergueiro, Susana de Moraes e Guará Rodrigues.

Apresentando: Oscar Magrini, Sandra Guimarães, Skowa, Ricardo Homuth, Thati Valdrighi, Aginaldo Gabarrão, Wladi Petrofi e Pierre Bittencourt Pereira

Com: Luís Rossi, Alexandre Paternost, Regina Redha, Caio Fernando Abreu, Ivan Mattos, Paulo Pompéia, Bruno de André, Luiz Carlos Bahia, Lui Strassburger, Denoy de Oliveira, Nelson Parente, Vicente Baccaro, Nelson Veiga e Condessa Chivetta

Produção executiva: Assunção Hernandes

Diretora de produção: Sara Silveira

Assistentes: Cláudia Apetz e Paulo Paturalski

Produtor de set: Eduardo Santos

Direção de Fotografia: Claudio Portioli

Operação de câmera: Concórdio Matarazzo

Assistente de câmera: Luiz A. Oliveira

Maquinistas: Julinho, Toninho Braga

Eletricistas: Wagner Gonçalves, Izaías Gaspar, José Carlos Bento

Imagens subaquáticas: Arduino Colasante, Antonio Carlos Jacques

Música: Hermelino Neder

Orquestração e sintetizadores: Newton Carneiro

Flugelhorn e trompete: Nahor Gomes

Guitarra: Mario Manga

Percussão e mixagem: Vander Galvez

Piano em *Amiga, Presta Atenção*: Roberto Bomil

Cordas: New-H String

Produção e textos de rádio: Luiz Henrique Romagnoli

Vozes: Serginho Leite e Johferraz

Amiga, Presta Atenção

(Hermelino Neder - Guilherme de Almeida Prado)

cantada por Christiane Torloni

Sky of my Blues

(Hermelino Neder - Arrigo Barnabé - Carlos Rennó)

arranjos por Newton Carneiro

Concerto n°3 em Fá Maior

(Vivaldi - Almeida Prado)

pianos por João Carlos Martins e Fernando

Coral Jesus, Alegria dos Homens

(Bach - Myra Hess)

piano por João Carlos Martins

cortesia do Estúdio Eldorado

Montagem: Danilo Tadeu

Assistentes: Marcello Bloisi e Denise Adams

Som-guia: Luiz Adelmo

Assistente: Marina Person

Trucas e desenho animado: Ilimitada LTDA

Logotipo: Rudi Bohm

Animação: Euclides Tadeu

Artes: Gabriel Machado e Hugo Santos

Câmera: J. Ferreira Leite

Truca: Wanderley Gomes da Cruz

Direção de arte e figurino: Luiz Fernando Pereira

Cenografia: Luís Rossi

Assistente de figurino: Mônica Villela

Assistente de arte: Andréa Velloso

Cenotécnico: Gariba

Diretora assistente: Tânia Lamarca

Continuidade: Vera Sartori

Still: Marco Borelli

Foto do cartaz: Tutu Cardoso de Almeida

Making off: Paulo Weidebach, Eduardo Schaal e Kátia Visentainer

Figurantes: Viv'art - Lenir Alvarenga, América

Alimentação: Lindaura Mercedes

Efeitos: Gustavo Miguez

Maquiagem: Plínio Pelloso

Cabelereira: Maria Castilho

Assistente: Linete Rada

Camareira: Teca

Secretária de produção: Elizete da Silva

Contador: Antonio Carlos

Motoristas: Roberto Molina, Ariovaldo Barreto, José Valentim, Wagner Tadeu e Carlos Jerônimo

Imagem: CURT e ALEX

Luz: José Carlos Rosa Neto

Som: ÁLAMO

Mixagem: José Luis Sasso

Dublagem: Orlando Biane

Ruídos de sala: Antonio César e Rogério Goulart

Walter Quiroz dublado por Ariel Borghi

Estagiários:

Direção: Rubem Barros, Vivian Brannco e Camilo Galli Tavares

Produção executiva: Evelize Cerveny

Cenografia: Marina Loeb, Sérgio Machado e Régis Agostinho

Arte: Marta Priolli

Contra-regra: Maurício Eça e Rosi Badinelli

Produção: Anne French

Produção: STAR FILMES e RAIZ

Produtores associados: MOVIECENTER, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, CASA DE IMAGENS e EMBRAFILME

Dedicado para Zuleika Leme Walther

ANEXO II

Entrevista com Guilherme de Almeida Prado

Noah Mancini: Como nasce o roteiro do filme? As ideias dos personagens, o mote narrativo?

Guilherme de Almeida Prado: A ideia do Perfume de Gardênia nasceu em 1980 quando um produtor da Boca do Lixo me pediu para escrever um argumento para filmar com a Helena Ramos e o Antônio Fagundes. Eu escrevi um argumento que deveria ter umas quatro ou cinco páginas. O projeto não andou pra frente, o filme não foi para frente, mas alguns anos depois, quando a gente criou a Casa de Imagens... a Casa de Imagens foi uma empresa que eu e mais cinco cineastas criamos no final dos anos oitenta. A ideia era fazer uma produtora independente de pesquisas, de filmes, de desenvolvimento de projetos... era uma ideia muito grande, bastante pretensiosa, a gente tinha o apoio da Embrafilme naquela época. E o principal projeto da empresa era desenvolver dezoito argumentos, três de cada um. Eram seis cineastas, cada um teria que desenvolver três argumentos. Depois cada um desses três ia ser selecionado pelo grupo todo para ser transformado em roteiro. Na realidade eu não escrevi três argumentos novos, fui buscar nos que eu tinha na gaveta, e um dos argumentos que peguei foi esse projeto que tinha um outro nome na época. Sinceramente nem era meu argumento favorito, mas o grupo selecionou para a gente fazer esse filme sendo o meu. A gente desenvolveu os seis argumentos, quando os argumentos ficaram prontos a gente entrou num concurso da Secretaria do Estado com a Embrafilme. A gente entrou com dois projetos e um era o Perfume de Gardênia. Chegamos a assinar com a Secretaria e com a Embrafilme, mas aí veio o Collor e acabou com a Embrafilme. E eu acabei fazendo o filme sem a participação da Casa de Imagens, ela acabou sendo fechada pois dependia da Embrafilme. E foi assim, acabei voltando a trabalhar com o Assunção, que já havia trabalhado na Dama do Cine Shangai. Mas o projeto nasceu de um produtor que havia pedido. E obviamente nesse processo todo houve muita mudança dentro da ideia original ao projeto pronto.

Noah: O Perfume de Gardênia tem uma questão da metalinguagem com o próprio cinema. Mas o argumento vem muito de um lugar de “como se faz cinema no Brasil”, ainda mais em uma época que era o fim das pornochanchadas...

Guilherme: Isso... todos os meus filmes tem um fundo metalinguístico, mesmo que ele não seja óbvio, que não seja exatamente falando de cinema. Mas todos os meus filmes, desde o primeiro, já tinha uma forte tendência metalinguística, embora alguns só eu talvez perceba o quanto eles trabalham. Porque eu sou um cara que gosta muito de ver filme, tenho um cineminha em casa, vejo filme todo dia. Eu gosto mais de ver filme do que de fazer filme. Talvez eu tivesse feito mais filmes se não gostasse tanto de ver filmes. E eu acabo fazendo filmes justamente por querer ver o filme que às vezes não vejo de outros diretores. Por isso que meus filmes são tão diferentes uns dos outros, porque acabam sendo filmes que eu fiz um pouco porque eu queria ver aqueles filmes e não vejo. Agora, o Perfume é um filme que fala mais especificamente sobre fazer cinema. Acho até que no projeto original isso era um pouco maior. Mas enfim, ele se passa realmente naquele universo que eu estava quando escrevi o primeiro argumento, que era a Boca do Lixo, que era a ideia de fazer um filme realmente metalinguístico lá na Boca do Lixo. Lógico, como eu fui fazer isso muitos anos depois da

Boca já ter acabado, isso acabou aparecendo menos no filme, mas aqueles personagens são muito baseados em personagens que eu vivi, tudo aquilo era muito tirado da realidade que eu tinha vivido na Boca do Lixo. E a ideia minha era justamente retratar a história de uma atriz que vai trabalhar na Boca do Lixo. Enfim, era um pouco disso daquilo que eu vivi, que eu vi lá. Nesse período eu estava trabalhando como assistente de direção, ainda não tinha dirigido, mas no primeiro filme já era também um filme com uma forte tendência metalinguística.

Noah: E como você vê, por exemplo, essa questão da metalinguagem de um cinema que fala sobre o cinema, mas fala sobre outras manifestações artísticas também? Como o próprio teatro, como o rádio. Você acha que a metalinguagem é um ativador de um senso crítico ou vem de uma pura admiração por essas formas de fazer arte?

Guilherme: Tem uma admiração minha pelas formas diferentes de arte, não só o teatro, eu gosto de pintura, de música, de dança, enfim. Mas tem também um pouco de uma suspeita minha com relação à realidade no cinema. Eu tenho muita suspeita. Até quando as pessoas falam do documentário, eu acho que muitas vezes um filme de ficção é muito mais real do que os documentários. A ideia do documentário isento, do documentário que retrata a realidade, para mim é uma grande balela. Todo documentário tem um ponto de vista, por mais que o diretor finja que é isento e quer mostrar aquilo sem julgamento nenhum, o documentário só de colocar a câmera, você já está julgando. Então eu desconfio muito da realidade filmada mesmo nos documentários mais realistas, eu acho o contrário, que a ficção às vezes traduz uma realidade interna muito maior do que os documentários conseguem transmitir. É por isso que muitas vezes os documentários que contam a história de pessoas acabam sendo melhores, porque acabam sendo documentários sobre personagens. Eles, na verdade, estão estudando o personagem, ou seja, ele quase vira uma ficção daquele personagem. Muitas vezes você consegue entender melhor aquele personagem a partir daquela ficção, mesmo sendo de forma documental.

Então acho que nasce disso. Eu gosto de mostrar, digamos assim, os fios que seguram o marionete. Eu gosto de não estar tapeando o espectador: “Estou te mostrando a pura verdade, você está vendo o que é”. Eu gosto de deixar: “Não, você está vendo uma verdade, mas presta atenção, tem fios”. Fios muitas vezes que sou eu quem está segurando os fios, certo? Então eu gosto disso. Obviamente o cinema é o principal, mas às vezes eu uso outras artes como uma metáfora do próprio fazer cinema. É por isso que eu digo que às vezes não está explícito que o filme é metalinguístico. Mas no fundo, se você prestar atenção, há uma crítica metalinguística da própria linguagem do filme que você está fazendo. Como é o caso um pouco da Dama de Shanghai, ou seja, que a própria linguagem já está discutindo a realidade daquela realidade, entendeu? Mesmo que eu não esteja falando muito explicitamente de cinema.

Noah: No Brasil a gente tem uma memória cinematográfica um pouco frágil, no sentido de uma precariedade do fazer cinema, mas também na precariedade de arquivar esse cinema. Em outras entrevistas você chegou a dizer que estava restaurando seus filmes, queria que você comentasse um pouco sobre isso.

Guilherme: O Brasil está infinitamente atrasado nessa área. Quer dizer, enquanto outras partes do mundo está aproveitando as cinematografias, hoje em dia a gente assiste até filmes

péssimos, extremamente bem restaurados - e que acabam ficando interessantes porque são talvez um retrato daquela época, mesmo que cinematograficamente não seja grande coisa. Mas ele acaba passando uma espécie de túnel do tempo, daquilo que existia naquele momento, quer dizer... vários países da Europa, o próprio Estados Unidos e mesmo na América Latina, alguns países estão restaurando maravilhosamente todo seu acervo de uma forma incrível e colocando esses filmes disponíveis pra todo mundo assistir. E o Brasil, nesse sentido, está atrasadíssimo. Realmente não houve apoio nenhum, nem a Cinemateca, de muitos filmes. Tem filmes dos anos 60 que são perdidos, que não existem mais, nenhuma cópia. Mesmo filmes importantes, alguns filmes foram restaurados a partir de cópias europeias. Antônio das Mortes, do Glauber, salvou-se por causa de uma cópia em francês. Tanto que você tem que assistir o filme com legendas em francês porque a cópia era legendada na França. Não existe uma cópia sem legendas porque se perdeu todas as cópias, o negativo original e tudo. Então, assim, filmes como o Garota de Ipanema se perdeu o original. Tem até filme da Sônia Braga que não existe mais, não existe nem cópia, sumiu. Filmes coloridos, recentes. Sônia Braga não é uma coisa tão antiga, entendeu? Então isso é muito triste. E o pior é que continua existindo. Não é uma coisa que: “não, não, agora estamos enfim no caminho”. Não, nós estamos muito, muito atrasados nessa área, infelizmente. E correndo o risco de perder um monte de coisa.

Noah: E você acha que de alguma maneira no Perfume de Gardênia de guerra você traça de alguma maneira o panorama do que foi o fim da segunda chanchadas, do sucesso que fazia popularmente falando e nas próprias referências ao Cinema Marginal, do Bandido da Luz Vermelha, do Rogério Sganzerla e até colocando o Paulo Villaça. Você acha que mesmo que seja ficcionalmente, de que maneira os filmes ajudam a contar uma parte de uma história, referenciam uma própria história do cinema brasileiro. Como você acha que esse se é? Pensando no nome de alguns personagens, como Ody Marques e Ody Fraga? Não sei se existem outras brincadeiras com os nomes.

Guilherme: Agora eu teria que lembrar... Adalgisa foi de uma amiga minha. Diniz é um pouco Leila Diniz, mas Adalgisa é uma brincadeira com uma amiga minha. Mas é possível que tenha outras referências, mas talvez a mais óbvia seja realmente o Ody, embora obviamente o Ody real era muito diferente do José Lewgoy. Mas eu peguei algumas coisas. E algumas coisas eu peguei da Matilde Mastrangi. O personagem da Beth Faria foi escrito para fazer com a Matilde Mastrangi, só que ela ficou grávida quando eu fui filmar. Tanto que ela aparece grávida no filme num papel muito menor, mas o personagem tinha sido escrito originalmente para fazer com a Matilde. A Matilde sempre foi usada na pornochanchada muito como mulher sofisticada e tal, e ela era muito mais engraçada. Eles nunca usaram muito a veia cômica da Matilde. A veia cômica foi muito pouco usada. Eu usei um pouquinho no Glaura, um curta que eu fiz, que ela aparece numa cena só. Mas a veia cômica dela não tinha sido muito usada e eu tinha escrito o papel para aproveitar a veia cômica - que a Betty Faria fez maravilhosamente bem. Mas a Betty acabou entrando no filme porque a Matilde ficou grávida e ficou impossível filmar com ela grávida fazendo uma estrela de pornochanchada. Mas o personagem é totalmente inspirado em coisas que eu vivi com a Matilde, coisas que a gente brincava e a ideia era fazer uma coisa meio em cima da Matilde mesmo no personagem.

Noah: E esses hiperlinks, digo assim, um filme que leva a outro? Até tem uma cena que o Daniel começa a elaborar na casa dele um mapa dos crimes. E lá tem o Estrangulador de Louras...

Guilherme: Tem, exatamente... também aparece o Guará, e o Guará faz uma ponta, ele faz uma pontinha, e ele é o estrangulador de louras do filme do Bressane, o Guaracy Rodrigues, que era muito amigo meu. E o filme tem vários amigos meus que fazem ponta. Ele foi filmado depois do Plano Collor e com muito pouco dinheiro. Foi um filme feito com pouquíssimo dinheiro, um terço do orçamento original que eu tinha aprovado na Embrafilme quando eu assinei o contrato. A gente acabou fazendo com um terço do dinheiro original. Então, praticamente todos os figurantes, todo mundo que aparece no filme eram meus amigos, que eu chamava para fazer pontinhas. Tem várias pontinhas, tem o Daniel de Oliveira, tem o José Antônio Garcia, tem o André Cláudio, Susana de Moraes. Porque eu fazia isso, eu ligava pra eles: “Olha, tô precisando de uma figuração aqui, então apareça” (risos). Foi tudo assim, tem um monte de pessoas que foi incluída no filme... não vou dizer de graça, a gente teve um cachêzinho micro para todo mundo, só pra não parecer que ninguém trabalhou de graça no filme, mas trabalhou por um preço bem inferior ao do mercado na época, digamos assim.

Noah: Tem uma outra entrevista que você fez recentemente, creio que para a TV Saudade, você comenta que tem uma cena no filme que acabou tirando. Estava no roteiro, você filma, mas acabaram retirando do filme e não entrou no longa.

Guilherme: A única cena do Perfume de Gardênia, que foi cortada na montagem, ela foi curiosa apenas porque foi a única cena que eu filmei duas vezes, porque o laboratório estragou o negativo na hora de revelar e nós tivemos que voltar na locação para filmar a cena estragada. E curiosamente, na hora que eu estava montando, eu percebi que a cena era desnecessária, que era possível pular da cena anterior para cena seguinte de uma boa maneira. Algumas coisas que eu não gostava do filme eu corrigi na restauração. Tinha um merchandising que eu achava ruim demais e eu consegui apagar. Mas tinha uma cena que aparecia o dedo do Zé Mayer que me incomodava. O filme foi filmado num take só. Tanto que foi um filme assim, de você ter uma ideia, eu montei o filme em dez dias. O filme tem dez rolos e a gente montou um rolo por dia. Em dez dias o filme estava montado porque não tinha material para escolher. Foi filmado muito com planos longos, então era quase tirar a ponta do começo do fim e grudar. O filme foi montado muito rapidamente, tanto que assim, quando a gente estava grudando, eu percebi que aquela cena que a gente tinha refilmado podia jogar fora. A gente não precisava nem assistir, porque podia jogar fora.

E aí tinha um plano que só tinha um take, que por acaso alguma coisa aconteceu entre o ensaio e a filmagem. O José Mayer tinha que apagar um abajur, só que ele não apagava o abajur porque o abajur estava ligado na rede do filme, e quem apagava o abajur era um eletricista. Só que o eletricista não conseguia ver a mão do Mayer quando ele apagava e o Mayer combinou com ele que ele faria “assim” com o dedo. Quando ele botasse a mão, ele faria “assim” com o dedo e ele apagava a luz. E foi feito. Só que quando eu enquadrei o plano, a mão estava escondida pelo parapeito da janela. Por algum motivo o Mayer adiantou a mão um pouco para trás na hora de filmar e o parapeito da janela não escondeu o dedo. E aí

quando eu assisti, ‘putzgrila’. Fiquei grilado com aquela história do dedo, que de repente ele faz “assim” com o dedo e a luz apaga, e a luz tinha que apagar aqui.

Eu odiei essa cena, já estava até querendo cortar a cena, por causa do dedo do cara. E aí todo mundo, o montador que trabalhou comigo falou: “Como que é bicho? Tá maluco? Ninguém vai ver esse dedo. É só você que está vendo esse dedo pequeno na tela. Isso aí não existe”. Aí eu falei: “Então tá bom, ninguém vai ver esse dedo, só eu que fico vendo o dedo”. E realmente não era uma coisa muito grande. Só que aí quando teve o debate do filme que ele passou em Gramado, teve uma senhora que se levantou e perguntou porque é que ele fazia “assim” com o dedo. Aí eu pensei: “não acredito, me falaram que ninguém ia ver o dedo.” [Risos] Agora, quando eu restaurei, eu congelei o dedo. Enfim eu pude. Agora o dedo dele ficou parado. [Risos]

E então teve algumas coisinhas assim no filme que agora na restauração digital, algumas coisas pequenas que eu não gostava do filme porque tinha sido filmado realmente em condições muito precárias e agora eu pude dar uma melhorada. Não mexi nada, não remontei nem cortei nenhum fotograma do filme. O filme está exatamente do jeito que era, mas algumas coisas dentro da imagem que me incomodava, que eu achava feio, eu apaguei, congelei.

Noah: Tem alguns nomes e objetos que se repetem ao longo dos filmes. Como o chaveirinho do Ying Yang...

Guilherme: O chaveiro é da Dama do Cine Shangai e aparece no Perfume de Gardênia e também na Hora Mágica. Hoje em dia menos, antigamente eu tinha um depósito que eu guardava, hoje me sobrou pouca coisa. Por problema de espaço, acabei me livrando do depósito. Embora eu me livrei do depósito dando para o cara que era o meu diretor de arte - que infelizmente morreu de Covid, então não sei onde foi parar algumas coisas. De vez em quando ele lembrava: “você tem aquilo”. Mas tem uma meia dúzia de coisas que eu guardei aqui em casa e que aparecem. O robe colorido da Torloni também é da Dama e eu usei no Dulce Veiga e agora usei também no meu último filme. Já está até meio apodrecendo.

O chaveiro eu acho que não tenho mais, talvez tenha guardado em algum buraco, mas não sei onde foi parar. A Laila Van é o personagem de um outro filme. Isso daí são *easter eggs* para as pessoas que curtem os meus filmes poderem ter um extra, entendeu? Eu tento colocar alguma coisa que veio de outro filme. No fundo, são os *easter eggs*. Todos os meus filmes tem algum *easter egg*. É uma compensação para quem presta mais atenção nos filmes. Aproveito também para entender a história. Evidentemente não é uma coisa que faça diferença na compreensão do filme, que a pessoa precisa ter visto o filme para entender. É só um *easter egg* para agradar os fãs. A própria produtora Star Filmes já aparece até no meu primeiro filme, embora ela nem tivesse sido aberta ainda.

Noah: Você disse que o título do filme veio depois. É engraçado porque embora o perfume não seja reiterado muito verbalmente ao longo da narrativa, a Adalgisa está sempre passando ao longo das cenas..

Guilherme: E ele [Daniel] tem raiva do perfume. E essa ideia foi uma coisa de cheiro. E no fundo eu escolhi o título muito mais por passar essa coisa do melodrama mexicano. Eu acho

que ele teve outros títulos antes e até hoje eu me pergunto se O Perfume de Gardênia foi o melhor título do filme, mas a ideia que eu queria era passar uma ideia de melodrama. Porque quando escrevi o roteiro do filme com a Casa de Imagens, o projeto da Casa de Imagens era bastante pretensioso. Com o fim da pornochanchada, tinha desaparecido um gênero, digamos assim, o cinema popular brasileiro. A pornochanchada tinha sido o último gênero do cinema popular brasileiro e a gente tinha a intenção com a Casa de Imagens de tentar desenvolver um novo cinema popular brasileiro, que até hoje não apareceu.

Então todos os filmes tinham uma pretensão a desenvolver alguns tipos de linguagem diferentes. No caso do Perfume de Gardênia, era principalmente a telenovela, Nelson Rodrigues e Plínio Marcos. Se eu me lembro, esses eram os três. Eu tinha uma inspiração grande da telenovela e, portanto, do melodrama, certo? Então, a linha do meu projeto dentro da Casa de Imagens era em cima dessa vertente. Vendo o filme hoje eu acho que tem uma diferença entre o filme que planejei fazer na Casa de Imagens e o filme que fiz. Como eu fiz pós Plano Collor naquele momento, assim, muito de baixo astral, eu sinto que o filme, a minha ideia original, o filme era bem mais engraçado. Não é questão de discutir se é melhor ou pior, e talvez até seja melhor do jeito que está. Mas assim, quando eu filmei, a gente estava num período muito baixo astral e eu acho que isso tirou parte daquele engraçado. A gente filmou um pouco assim: “temos que filmar”. E isso acho que reflete no filme, como a gente faz o filme, quer queira quer não - por mais que a gente consiga driblar - de alguma forma a maneira como você faz o filme acaba entrando um pouco no filme, mesmo que isso não seja evidente na cara do filme.

Mas assim eu sinto isso. Quando o filme ficou pronto, eu sinto que ele ficou mais sério do que era o projeto original. Mas como eu falei, às vezes foi melhor assim. Não sou de discutir isso, mas eu sinto isso. Acho que o filme ficou mais sério porque a gente fez ele mais a sério do que era o projeto dentro da Casa de Imagem.

Noah: Mas eu acho que ele tem um alívio cômico aí...

Guilherme: Ele tem, porque isso estava no roteiro, isso era do projeto. É que acho que era pra ele ser um pouco mais leve. Eu sinto que o resultado dele ficou um pouco mais pesado, porque a gente filmou num clima pesado e isso influenciou a filmagem. Talvez se a gente tivesse filmado num clima mais divertido, ele tivesse ficado menos. No fundo ele tem um lado engraçado, tem um lado brincalhão, mas isso não apareceu de forma tão clara...

Todo filme você vai mudando conforme você está fazendo, um filme que você sai para fazer nem sempre é exatamente aquele que você termina.

Noah: Uma coisa que me chama muita atenção é algum ruído sobre a compreensão da sexualidade de alguns personagens, principalmente a Odete Vargas e o César Lamas. Tem aquela cena da personagem da Maria Alice Vergueiro no táxi falando que todo mundo toma conta da sua própria vida e começa a falar da vida dos outros. E mais o comentário do personagem do Caio Fernando Abreu quando eles estão na estreia do cinema, onde ele fala sobre o César Lamas: “dizem que ele é viado!”.

Guilherme: Você sabe que isso é uma coisa que ele falou que não era do roteiro? [risos] Ele foi chamado de figuração só porque ele era meu amigo, certo? E aí quando a gente filmou a cena não tinha diálogo. E aí ele falou o diálogo. E aí eu: “O que você falou?” E ele teve que ir lá dublar, porque o filme não era com som direto. [risos]

Assim, você tem que ver uma coisa que o filme foi feito pós Aids. Então ele reflete também um momento que foi muito ruim da história da sexualidade no mundo inteiro, não só no Brasil, de certa forma hoje em dia acho que a gente já superou bastante disso, mas sempre sobra algum resquício. A Aids mudou de forma irreversível um monte de coisa com relação à sexualidade, certo? Esse filme reflete um pouco esse momento. E os personagens todos são muito homofóbicos. Se você pensar principalmente no personagem principal, certo? E isso é colocado de uma forma como era colocado na época. Eu não sei como eu colocaria hoje, mas como falei, procurei colocar com um certo humor.

Noah: Queria que você falasse um pouco dessas tensões, desse debate moral entre os dois protagonistas, Daniel e Adalgisa.

Guilherme: Isso é uma coisa que vi na Boca do Lixo. Inclusive, se você for ver, é o que eu estava vivendo ali nos anos 80 quando eu desenvolvi o roteiro. A Boca do Lixo, diferente como as pessoas pensam, era formada de pessoas, muitas vezes vindas do interior, que eram na realidade muito moralistas, porque tinham uma formação moralista do interior. E vinham para trabalhar em pornochanchada, compreende? Então é uma coisa que você olha, é extremamente estranha, porque a maioria das pessoas achavam que ali era um bordel, o que não era. Quando fui trabalhar, eu percebi. Tanto as mulheres quanto os homens da Boca do Lixo - não vou dizer que não existia sexo, não chego a esse absurdo - eram na verdade pessoas de formação muito católica, muito arraigada, muito moralista no fundo, e que entravam naquele mundo. Mas é que aquele mundo só existia quando eles faziam o filme. E isso era muito engraçado, porque as pessoas tinham uma ideia muito diferente. Muita gente achava, até achava que aquelas cenas de sexo eram reais, que aconteciam nos filmes.

Mas encontrei pessoas mais moralistas do que eu, embora eu também seja do interior - talvez por educação, por outras coisas, eu tinha uma abertura maior. E pessoas com essa educação extremamente católica, mas que estavam fazendo um tipo cinema que refletia uma vida que não tinha nada a ver com a vida que eles viviam, entendeu?

E até os diretores que faziam aqueles filmes, digamos assim, pornográficos, eram na vida real muito pudicos. As mulheres eram muito pudicas, entendeu? E isso eu quis um pouco retratar. Ou seja, aqueles personagens são muito verdadeiros. Aquilo acontecia mesmo. Existia aquele Daniel, não exatamente igual, não me baseei em nenhuma pessoa real, mas eu vi e observei isso acontecendo na própria boca do Lixo. Pela origem das pessoas, pela formação de gente criada no interior, com educações ultrapassadas e que por serem mulheres bonitas e por não quererem permanecer no interior dentro de um regime que não concordavam, iam parar na Boca do Lixo.

Noah: Se você tiver mais alguma coisa que lembre, que queira falar...

Guilherme: Lembrando agora uma coisa que falei nessa história de terminar o filme, esse filme tem uma história muito engraçada. Quando a gente começou a fazer o filme, a gente

tinha tão pouco dinheiro que a produtora do filme achou que a gente só tinha dinheiro para filmar a introdução do filme, antes do menino crescer. Porque o filme tem uma parte, depois ele passa 13 anos. Só que se a gente falasse isso pra equipe, isso ia criar um clima e talvez a gente não conseguisse filmar nem esse pedaço. Mas o dinheiro só dava para isso. A gente tinha um dinheiro para receber da Secretaria de Estado da Cultura, mas que só nos pagaria o dia que a gente filmasse o filme inteiro. Só eu e a produtora Assunção Hernandes sabíamos que a gente só tinha dinheiro para aquilo, então a gente ia filmar a parte do menino pequeno e ia chegar para a equipe e dizer: “acabou o dinheiro e a gente não vai poder seguir em frente o filme”. Ou seja, a gente só tinha dinheiro para duas semanas e a previsão eram seis. Só que foi tão sensacional, tão legal essas duas primeiras semanas de filmagem, tudo correu tão bacana, que eu cheguei para a Assunção e falei: “Eu não vou parar”. A gente tinha o menino que fazia o menino mais velho que já tinha vindo pro Brasil, porque ele era parte de uma coisa com um co-produtor argentino, e falei: “Eu vou filmar o resto”.

Inclusive é um filme que, embora a Assunção tenha sido produtora, eu assinava tudo, porque a Assunção dizia assim: “se der um xabu e todo mundo protestar, a sua empresa vai pro brejo, você faz os seus filmes com a minha”. A minha era menor, certo? A dela era a Raiz, uma empresa maior. Então tudo eu que assinei, a Assunção não aparecia como produtora para não processarem ela. Eu já tinha o negativo porque o negativo eu tinha ganho num outro concurso da Prefeitura, que tinha me dado o negativo. O negativo era coisa na época mais complicada para fazer o filme. Tinha o negativo para fazer o filme inteiro no laboratório guardado, e eu cheguei para a Assunção e falei: “Eu não vou parar, eu vou continuar filmando”. Ela disse: “Você não tem mais dinheiro pra nada, acabou. Estamos a zero”. E a gente filmou mais duas semanas sem um tostão e sem pagar ninguém - e graças a Deus, ninguém cobrando. E também já de olho no dinheiro que eu ia receber da Secretaria da Cultura que eu falei: “Depois a gente pega o dinheiro, as pessoas não param no caminho e a gente paga depois”. Até depois foi uma encrenca que eu tive com a Secretaria da Cultura, que nesse meio tempo tinha mudado o Secretário da Cultura, tinha saído o que tinha aprovado o meu projeto e entrado outro, que disse pra mim que não ia pagar, com o contrato assinado. Acabou pagando, eu tive que fazer um escândalo, saiu na Folha de São Paulo, acabou pagando. Mas eu fiz um escândalo no dia porque a Assunção tinha arrumado uma senhora que tinha entregue toda a comida do filme sem receber um tostão adiantado e ela estava desesperada. E um dia ela ligou pra mim desesperada. Ela tinha entregue toda a comida, a gente tinha comido toda a comida e ela estava desesperada porque ela ia pro pau, entendeu? E aí esse dia eu peguei, levei as latas lá na secretaria e fiz um escândalo. Eles demoraram mais uns 15, 20 dias, mas acabaram me pagando e eu paguei a senhora porque fiquei desesperado, eu falei “não é possível”, entendeu? E felizmente ninguém me processou.

Eu me lembro que tinha duas pessoas que eu tinha combinado antes, que era o José Mayer e a Christiane Torloni. Como eu não tinha dinheiro para pagar, eles foram os dois únicos atores que receberam em dólar. Mas o combinado era que eu pagaria em dólar quando eu pudesse. Eu paguei algum tempo depois. Um ano depois, era em dólar, mas o combinado com eles é que eu ia pagar - quando eu pudesse [risos]. O diretor de fotografia eu combinei que ia pagar em seis meses e consegui pagar, mas todo mundo tinha um salário. Quando recebi esse dinheiro aí, o filme ainda ficou para finalização, ainda tive que arrumar mais coisa. Enfim, foi um longo processo, tanto que demorou para ficar pronto. Mas foi assim. Eu me lembro que eu

cheguei na segunda semana e falei para a Assunção “Eu não vou parar”. E filmamos até o fim, direitinho. Só que obviamente no dia que acabou a filmagem ninguém recebeu nada [risos].

Entrevista realizada por Noah Mancini, na residência do cineasta, na cidade de São Paulo, no dia 02 de Março de 2024 . O depoimento foi gravado em vídeo e áudio, separadamente, e depois transcrito para o texto.

ANEXO III

Entrevista com Hermelino Neder

Noah Mancini: Como começa a sua aproximação com a prática sonora, com a música, como você começa a enveredar por esses lados?

Hermelino Neder: Olha, você sabe que tem uma diferença entre som e música? Som é qualquer som e música é o som organizado para dar um sentido que você reconhece como música. Então, por exemplo, eu não faço o som dos filmes, eu faço só a música, só a trilha sonora. Então a minha aproximação com a música, eu sou de uma geração que os nossos ídolos eram Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento. E eu participava de um grupo na minha cidade natal, que é Ourinhos, que gostava muito de música. Os meus amigos tocavam, cantavam bem. A Vânia Bastos, a cantora, ela é de Ourinhos. Então isso tudo para falar da música fora de casa. Agora em casa, o meu pai era professor de violão. E na década de 60, o instrumento da moda era o acordeão. E tinha um conservatório só de acordeão em Ourinhos. Então meu primeiro instrumento foi o acordeão. Eu não sei mais tocar, porque eu fiquei pouco tempo. Porque logo em seguida quando o Caetano e Chico começaram, virou. Eles tocavam violão, então começou a ser um barato tocar violão. Meu pai era professor de violão, então aprendi com meu pai.

Noah Mancini: Aí você foi pra ECA e decidiu atuar profissionalmente?

Hermelino Neder: Quando fui para a ECA, eu decidi que seria músico. Estava na época do vestibular. Olha, essa é uma passagem curiosa, porque um dos meus melhores amigos em Ourinhos, era um cineasta chamado Joel Yamaji. Ele dá aula na ECA, faz muito curta e média metragem. E a gente tinha muita dificuldade de explicar para nossas famílias que a gente queria fazer arte. Então eu falei para ele um dia: “Se você fizer cinema, eu faço música.” Ele falou: “Se você fizer música, eu faço cinema.” A gente precisava de apoio. Meu pai, mesmo sendo músico, professor de violão, ele não queria que eu fizesse música. Então eu decidi que a coisa que eu mais gostava de fazer na vida era escrever música. Mais até do que tocar. Então foi assim, eu vim para São Paulo, prestei vestibular, entrei na ECA. E foi muito interessante na ECA, porque a minha classe tinha três músicos do *Premeditando o Breque* e o ano anterior ao meu tinha o Luiz Tatit e o Arrigo Barnabé. Então esses caras todos da Vanguarda Paulistana estavam lá quando eu estava estudando. Então eu estava no lugar certo na hora certa.

Noah Mancini: Como se dá o contato com o Guilherme?

Hermelino Neder: A gente fazia um curso de Inglês juntos e a gente conversava muito sobre cinema, sobre música e tal. Um dia ele trouxe o roteiro da Dama do Cine Shangai para eu ler, para saber o que eu achava, pra gente conversar. Eu simplesmente adorei, não conseguia parar de ler, sabe quando você pega um livro que você lê aquela aventura toda que tem na Dama, né? Enfim, eu gostei muito e falei para ele: “Adorei, queria fazer a música desse filme aí”. Aí ele me mostrou a música do primeiro filme dele, que é *A Tara de Todos Nós*, que eram trechos de músicas populares que ele mesmo tinha escolhido. Então ele me mostrou e eu achei muito ruim como trilha sonora. Aí fui sincero, eu também tinha interesse, mas falei mesmo, de

coração. Eu falei: “Não, tá muito ruim isso aqui”. Aí eu morava com o Arrigo Barnabé durante alguns anos e ele me deu dois conselhos. O primeiro foi: “Fala que ninguém vai fazer essa música melhor que você, porque diretor de cinema é inseguro.” Não sei de onde ele tirou isso, porque não notei na minha vida com eles, não percebi a insegurança. E o outro conselho que ele deu foi: “Grava uma música, aquilo que você acha que funciona e mostra”. Aí eu gravei uma música minha e do Arrigo, que não tinha letra na época. Depois o Carlos Rennó colocou uma letra em inglês. Hoje em dia essa música se chama *Sky of My Blues*, acho que tinha saxofone já no roteiro. Eu conhecia o Mané Silveira, o Arrigo também deu um toque. Então gravei um violão e o Mané tocou um sax. Bonito, depois acabei colocando numa trilha mesmo, de verdade. E tinha tudo a ver, nem eu sabia que tinha tanto a ver aquela música com o filme. Aí quando o Guilherme escutou aquilo ele não teve dúvida.

Noah: O primeiro filme que você fez foi *A Dama de Cine Shangai*, um dos primeiros do Guilherme também. Foi o primeiro que você fez a trilha dele e o filme recebeu prêmios, você ganhou o prêmio de melhor Trilha Sonora em Gramado. E como se deu essa continuidade de trabalhar com ele? Como foi receber esse reconhecimento através dessa primeira trilha e engatar em outros trabalhos?

Hermelino Neder: Olha, essa trilha me deu acho que cinco prêmios, porque ela passou em outros festivais. Eu ganhei alguns outros com outras trilhas, mas foi uma coisa impressionante o impulso que deu para mim. E me deu impulso também para fazer a minha tese de doutorado com uma técnica de composição que eu inventei e que usei no filme. Então eu quis desenvolver, queria escrever sobre essa técnica. E aí alguém me disse: “Isso dá um trabalho de doutorado”. Então o prêmio me incentivou a pensar nessa minha técnica. Tenho até um pouco de vergonha de falar porque elogio em boca própria é vitupério, mas assim, o que me motivou muito foi que eu ganhei prêmio concorrendo com o Caetano Veloso, com o Tom Jobim, com o Astor Piazzola. Então aquilo ali eu falei: “Pera, tem alguma coisa boa aqui”. Então o meu objetivo era descrever essa técnica, entendeu? E o melhor lugar que encontrei foi fazer um doutorado. Eu achava que ia fazer mestrado, mas a minha orientadora falou: “Ah não, o seu caso é o doutorado direto”. Porque eu já tinha algumas coisas publicadas, gravado bastante coisa. Então esses prêmios foram muito importantes para esse lado mais erudito de fazer técnica de composição. Inventar a própria técnica era uma coisa que aconteceu muito no começo do século passado, época que é chamado de música de vanguarda. Um dos primeiros que ficou famoso foi o Schoenberg, que inventou a dodecafônica. Mas outros compositores também acharam um jeito de organizar as notas, então foi muito importante.

Noah Mancini: E aí você começou nesse primeiro filme e trabalhou com outros do Guilherme, que foi o *Perfume de Gardênia*, *A Hora Mágica*, *Onde Andará Dulce Veiga*. Como foi essa continuidade?

Hermelino Neder: Sabe que em cinema tem muito isso, né? O diretor gosta de um trilhaeiro... Acho que o caso mais famoso é o Spielberg e o John Williams, acho que todos os filmes a partir do *Tubarão* foram trilhados por ele. Mas só para dizer que esse tipo de dobradinha parece que é bem comum na história do cinema.

Noah Mancini: E como costuma ser a elaboração musical, a concepção da música para os filmes com o Guilherme?

Hermelino Neder: Eu e o Guilherme trabalhamos assim: a gente assiste o filme e vê onde que pode precisar de música, quais são as cenas que teria que ter música, a gente decide isso primeiro. Aí eu tiro a medida da cena. Então, digamos, a cena tem 32, 45 a 42 segundos, e a partir dali eu sei quanto tempo aquela música vai durar e tento achar o andamento da música. Se ela é rápida ou mais lenta, como é que é? Aí vejo quantos compassos cabem naqueles 42 segundos, entendeu? Então, assim, as músicas são feitas para cada cena. E quando repete o tema, repete, mas com variações e com tempos diferentes. O Guilherme também coloca música no roteiro, então algumas não são minhas. Por exemplo, acho que é na *Dama do Cine Shangai*, fiz um arranjo para a música do Noel Rosa, que chama *Cor de Cinza*, e eu mesmo cantei. Fiz um arranjo bem modernoso e cantei.

Noah Mancini: Então você também compõe as músicas. Você faz os acordes mas também escreve algumas letras.

Hermelino Neder: Eu sou um cancionista. Não nos dos filmes do Guilherme. Talvez tenha. Tem uma que a Dulce Veiga canta no final, que com certeza a letra é dele. Tem uma outra em Dulce Veiga que é um poema do Caio Fernando Abreu, que o Guilherme pediu para musicar. Mas fora do trabalho com cinema, eu faço músicas como *Pô, Amar é Importante*, por exemplo. Ou seja, canção significa uma música que tem letra. Música sem letra não é canção, é música instrumental. Então, quando a gente diz que é um cancionista, você está dizendo que você faz música e letra.

Noah Mancini: E você fez outras trilhas para outros filmes?

Hermelino Neder: Fiz. Fiz um chamado Real Desejo, um longa. Fiz um filme do Joel Yamaji que se chama Cartas de Ourinhos, que é a nossa cidade natal. Fiz para curtas do João Batista de Andrade e para médias metragens do Eduardo Escorel. E para outras pessoas também que não estou me lembrando.

Noah Mancini: E qual você acha que é a diferença de pensar uma trilha sonora para o filme e desenvolver um trabalho musical mais autoral, como um disco? E quais são essas complexidades e facilidades na hora de produzir essa música para um filme específico e um CD, por exemplo?

Hermelino Neder: Olha, é parceria, né? No cinema você é parceiro do diretor, no sentido de que você não está fazendo o seu trabalho. Mesmo que seu trabalho seja você ser apenas um trilheiro, não é apenas. Tem uns caras que só fazem música para o cinema e são o máximo. Não se trata de ser menor. Mas você precisa ouvir muito o que o diretor está falando, seguir aquele roteiro. Às vezes fazer a música com uma letra que o diretor indica ou ele mesmo escreve. Então ajuda, tem parâmetros, entendeu? Quando faço músicas para gravar um álbum, ali é o meu trabalho solo, vamos dizer, como compositor, como cancionista ou quando eu componho música só instrumental, né? Então, esse trabalho é mais autoral nesse sentido. Mas me sinto me expressando tanto num como no outro. Mesmo quando faço trilha sonora, eu não sinto que para mim aquilo ali tem menos expressão minha do que quando faço uma canção ou

uma música instrumental. De algum jeito, me sinto muito expressado pelas músicas dos filmes também.

Noah Mancini: Eu também gostaria de saber sobre sua tese sobre os Campos Harmônicos Seriais, queria que você falasse um pouco disso.

Hermelino Neder: Bom, a música tem dois aspectos mais importantes, a linguagem musical: uma é o ritmo e a outra são as notas. Quando você tem uma melodia, você tem esses dois parâmetros conjugados, integrados. O perfil melódico, as notas, são notas dos instrumentos musicais pré definidas. Então a nota “lá”, a nota “dó”, são essas notas aqui no Brasil, no Japão, em todo lugar do mundo, é igualzinho. A mesma nota que soa lá, soa aqui. Então o primeiro passo que dei para a minha tese foi criar um jeito de usar só as notas, não o ritmo. Então quando fiz as trilhas sonoras, eu fazia alguma coisa que eu sentia que o ritmo tinha a ver com o filme, com aquela cena. Quando fiz a minha tese, desenvolvi uma técnica rítmica também para compor músicas juntando as duas coisas, criei a rítmica das quiálteras.

Tem uma história de como tive a ideia da tese. Uma vez eu estava pegando carona na saída da Cidade Universitária da USP e de repente para um carro, um Porsche todo pintado à mão, em pincel, de verde e um cara no volante bonito pra caramba. E o cara me deu carona. Aí, conversando com ele, ele me falou que era arquiteto e o nome dele é Eduardo Longo. Aí ele falou: “Para você está indo?” Eu falei: “Eu estou indo na Paulista, que vou buscar meus óculos”. E ele falou: “Ah, legal, eu te levo lá depois você não quer ver a minha casa? Que eu estou fazendo uma casa em forma de bola”. Você já viu a casa em forma de bola? É uma travessa da Faria Lima. Ele tinha uns projetos paisagísticos, urbanísticos muito legais. Aí fomos conversando, fui na casa dele e tal, fumamos um baseado que naquela época era de praxe, e ele falou se eu não queria compor a música para a inauguração da casa, eu falei: “quero”. “Vou dar uma festa e queria que tivesse uma música”. Aí eu fiquei pensando: “Que música que eu podia fazer, que tivesse a ver com uma bola?” Aí fiquei brincando no teclado, e tem uma brincadeira quase infantil que é você pegar uma nota, depois tocar as duas vizinhas dela. Então imagine o eixo. Três pontos definem uma circunferência, quaisquer três pontos no espaço definem uma circunferência, então aqui definimos circunferência e o raio passa por aqui. Tem o centro da conferência. Eu achei isso muito bonito, não é? Se você imagina que tem três vozes cantando, um cantor vem pra nota de cima e o outro vem para a nota de baixo. Imagina um coral para três vozes. Teve uma época que a música era feita em uníssono, que é o canto gregoriano, os homens todos cantavam só uma nota. Esse segundo acorde, que é um *cluster*, é um cacho, como se fosse um cacho de uva, tem todas as notas, uma pertinho da outra. Isso que foi muito usado na música de vanguarda do século XX. Isso aqui é um acorde de dó maior com a nona, que é muito usado no jazz, na bossa nova. Isso aqui é uma tríade diminuta que tem no campo harmônico. Isso aqui é uma tríade aumentada que também é muito usada em qualquer qualquer música que tem harmonia, que não é dodecafônica. O acorde de quartas, que também foi muito usado na vanguarda paulistana e termina com essas notas, são iguais. Essa distância chama trítono, porque entre essa nota e essa tem três tons. Esse intervalo provavelmente é o intervalo mais importante para música tonal.

Então achei isso um barato e comecei a tentar compor uma música para a casa em forma de bola. Pensei que isso seria uma técnica de composição, porque depois você pode, em vez de vir pra cá, você pode ir pra lá, entendeu? Então ficou a nota sempre parada e uma que sobe, outra que desce, mas não precisa começar aqui. Aí a primeira ideia era fazer uma música com isso aqui para a casa em forma de bola. Só que não consegui fazer, não deu tempo. O que eu fiz foi convidar os meus amigos do *Premeditando o Breque* para tocar na inauguração. E foi ótimo, porque foi muito animado.

Noah Mancini: Uma coisa que senti muito no seu álbum *Hermelino and the Football Club*, da própria capa até os acordes é de algo que traz uma referência meio cinematográfica, tem também figuras *pop art*, tem uma televisão, mas tem uma sensação muito cinematográfica, como se a música já evocasse uma cena. E aí eu queria saber se isso influenciou ou te inspirou na sua identidade sonora, se seu estilo musical se atravessa com trabalhos cinematográficos?

Hermelino Neder: Você sacou uma coisa importante do meu trabalho. Quando você fala que aquelas partes instrumentais, a introdução e tal, remetem a imagens. Então, o que define o meu trabalho é que faço os arranjos das minhas canções. É muito comum o compositor chamar o arranjador para fazer os arranjos das suas músicas. Inclusive grandes compositores fazem isso. A minha linguagem é: eu faço uma canção, a letra e a música, ou faço parceria ou alguém faz a letra com essa música. Mas sinto que aquilo ali é meu quando eu mesmo faço o arranjo, entendeu? E o Augusto de Campos escutou esse disco e ele falou que o arranjo perpassa o humor, que o arranjo também tem o mesmo humor que tem na canção. É uma canção engraçada ou bem humorada, tem lá, o arranjo segue aquilo que está ali. Então o que você está dizendo, eu leio da seguinte maneira: eu pego a minha canção e ela é quase como se fosse um filme. É como se o arranjo fosse uma trilha sonora para aquela letra e para aquela música, entendeu? Então tem coisas assim, que a letra fala uma coisa ali, aí tem um acorde meio esquisito ou que comenta aquilo que a letra e a música da canção estão falando. Então você entendeu muito bem, o arranjo é uma trilha da canção em si.

Noah Mancini: Quais compositores, quais trilheiros, no caso do cinema, te chamaram a atenção ou te inspiraram?

Hermelino Neder: Bom, quando eu era adolescente a gente assistia Faroeste Italiano em Ourinhos. Então o Enio Morricone, eu nem sabia quem era, mas aquelas músicas mexeram muito comigo. A dupla com o Nino Rota é simplesmente genial, né? Da parceria dele com o Fellini. E o outro que eu citei antes, o John Williams, que faz as músicas do filme do Spielberg. Como é que se chama aquele filme daquele alemão que salva os judeus? *A Lista de Schindler*! Nossa, aquela trilha foi simplesmente maravilhosa! *Jurassic Park* são obras primas. A trilha do *Amarcord*, de Fellini. Na época não tinha celular, não tinha televisão, não tinha *streaming*, não tinha nem videocassete. Então eu queria ouvir a trilha de novo, ia no cinema de novo, entendeu? Ou de uma sessão, ficava na outra. Então eu ficava porque queria ouvir de novo aquela música, sabe?

Entrevista realizada por Noah Mancini, na residência do músico, na cidade de São Paulo, no dia 12 de Abril de 2024. O depoimento foi gravado em vídeo e áudio, separadamente, e depois transcrito para o texto.