



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. II, v. I mai. -out. 2019

p. 234-249.

O cinema como criador de próteses: uma análise díldica de *Os rapazes das calçadas*

Eugênio Helyantus Stumm¹

Amadeu De Oliveira Weinmann²

RESUMO: Os anos da ditadura militar brasileira de 1964-1985 foram marcados, nas produções audiovisuais, por uma forte representação abjeta e cisheteronormativa das multidões sexopolíticas. Nossa premissa é a existência de linhas de fuga em tais lógicas. Nos aproximamos de gêneros filmicos produzidos na época – mais especificamente, a pornochanchada e a pornografia explícita –, para investigar tais questões. Elencamos, para a construção desta análise, a película *Os rapazes das calçadas*, lançada em 1981. Operamos a análise filmica em diálogo com a interpretação do sonho, na psicanálise; mais precisamente, com a articulação entre trabalho do sonho e trabalho do filme, proposta por Thierry Kuntzel. Além disso, entendemos, em sintonia com Preciado, que o cinema consiste em uma prótese de sonhos. Tais próteses permitem deslocar a coincidência entre carne e corpo, assim como contrassexualizar o prazer narrativo-visual. Tecendo diálogos com as análises filmicas, a psicanálise e a teoria *queer*, propomos pensar o cinema, além de prótese de sonho, sobretudo como criador de próteses. Nesse sentido, também propomos o deslocamento da análise filmica, aqui, para o que chamamos de análise díldica, isto é, a prótese-dildo entendida a partir do cinema.

PALAVRAS-CHAVE: análise filmica; teoria *queer*; dildo; pornochanchada; cinema brasileiro.

Abstract: The 1964-1985's Brazilian military dictatorship were marked, in audiovisuals productions, by a strong abject and cisheteronormative representation of the sexpolitical multitudes. Our premise is the existence of lines of flight in such logics. We approach the film genres produced at the time – more specifically, the pornochanchada and the explicit pornography – to investigate such issues. For the construction of this analysis, we have chosen the film *Os rapazes das calçadas*, released at 1981. We operate the film analysis in dialogue with the dream interpretation in psychoanalysis; more precisely, with the articulation between dream work and film work, proposed by Thierry Kuntzel. In addition, we understand, in tune with Preciado, that cinema consists in a prosthesis of dreams. Such prostheses allow displace the coincidence between flesh and body, as well as countersexualize the narrative-visual pleasure. By means of dialogues with the filmic analysis, psychoanalysis and queer theory, we propose to think cinema, beyond as a dream prosthesis, especially as a prostheses creator. In this sense, we also propose the displacement of the filmic analysis to what we call dildic analysis, that is, the prosthesis-dildo understood from the cinema.

Keywords: filmic analysis; queer theory; dildo; pornochanchada; Brazilian cinema.

Resumen: Los años de la dictadura militar brasileña de 1964-1985 fueron marcados, en las producciones audiovisuales, por una fuerte representación abyecta y cisheteronormativa de las multitudes sexopolíticas. Nuestra premissa es la existencia de líneas de fuga en tales lógicas. Nos acercamos a géneros filmicos producidos en la época – más especificamente, la pornochanchada y la pornografia explícita –, para investigar tales cuestiones. Para la construcción de este análisis, elencamos la película *Os rapazes das calçadas*, lanzada en 1981. Operamos el análisis

¹ Discente do curso de Psicologia da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA). Participa do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Psicanálise e Cinema (NUPPCINE/UFRGS) e do Coletivo Cuseta (Estudos em Cultura, Sexualidade, Transversalidades e Antropologia). E-mail: stummeugenio@gmail.com

² Psicanalista, doutor em Educação. Professor do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura / UFRGS. E-mail: weinmann.amadeu@gmail.com

Recebido em 30/01/19

Aceito em 22/07/19



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. II, v. I mai. -out. 2019

p. 234-249.

filmico en diálogo con la interpretación del sueño, en el psicoanálisis; más precisamente, con la articulación entre trabajo del sueño y trabajo del film, propuesta por Thierry Kuntzel. Además, entendemos, en sintonía con Preciado, que el cine consiste en una prótesis de sueños. Tales prótesis permiten desplazar la coincidencia entre carne y cuerpo, así como contrasexualizar el placer narrativo-visual. Haciendo diálogos con los análisis filmicos, el psicoanálisis y la teoría *queer*, proponemos pensar el cine, además de prótesis de sueño, sobre todo como creador de prótesis. En ese sentido, también proponemos el desplazamiento del análisis filmico, aquí, para lo que llamamos análisis dildico, es decir, la prótesis-dildo entendida a partir del cine.

Palabras clave: análisis filmico; teoría *queer*; dildo; pornochanchada; cine brasileño.



Recebido em 30/01/19
Aceito em 22/07/19

“O dildo é a verdade da heterossexualidade como paródia”.
(PRECIADO, 2014, p. 84)

1. Introdução

Entre 1964 e 1985, haveria algo que pudéssemos escavar a contrapelo além de uma já conhecida e reiterada história do audiovisual brasileiro pautada no ódio contra as multidões sexopolíticas e na reiteração de uma cisheteronormatividade? Entendemos que os anos da ditadura militar brasileira foram anos de repressão fortíssima, mas não sem resistência. A proposta deste trabalho é encontrar modos de tensionamento a tais articulações semióticas e discursivas, isto é, práticas dissidentes que possibilitassem formas de resistência à norma vigente. Não se trata de escavar obras livres de qualquer discurso ou representação de ódio em torno de multidões sexopolíticas ou uma utópica subversão total da norma, especialmente em materiais produzidos em anos de intensa censura e conservadorismo. Nosso ponto é encontrar momentos de tensionamento e linhas de fuga mesmo diante de tais representações.

Iniciamos a revisão para este trabalho pesquisando sobre pornochanchadas e expandimos nossa busca para representações de sexo, corpo e sexualidade nos anos da ditadura militar brasileira. Neste trajeto, encontramos o filme *Os rapazes das calçadas*, lançado em 1981. Apesar de o filme conter momentos de denúncia da realidade social e de subversão das normas de gênero, corpo e sexualidade, também encontramos uma série de reiterações de estereótipos pejorativos, típicos da época, ou de violência contra multidões sexopolíticas. Contudo, entendemos que o filme, ao mesmo tempo em que se encontra mergulhado em tais códigos cisheterocentros, também apresenta uma série de momentos de ruptura de tais códigos. Em especial, destacamos o uso das próteses (ou dildos) filmicas, daí o jogo de palavras entre “análise díldica” e “análise filmica”, para tensionar a materialidade dos corpos, bem como o prazer estético-visual. No filme, o protagonista Luís, interpretado pela atriz Lady Francisco, adquire materialidade e inteligibilidade não somente pelo uso de adereços como perucas, bigodes e demais trajes masculinos, mas sobretudo por uma série de jogos de câmera, que exploramos ao longo do artigo, permitidos pela linguagem cinematográfica, criando próteses filmicas.

Para dar conta de compreender os desdobramentos possibilitados pelo filme, também traçamos um breve apanhado da história do cinema, bem como investigamos as implicações da própria linguagem filmica, no que tange ao âmbito dos gêneros e sexualidades. Passamos pelo início da história da pornografia, apontando seus efeitos pedagógicos, especialmente aqueles produzidos nos filmes dos anos 1950; apresentamos as pornochanchadas, marcadas como gênero nacional de maior impacto de



bilheteria; e, por fim, assinalamos seu declínio pela entrada, no mercado nacional, da pornografia *hardcore* estrangeira. Ademais, longe de enquadrar o filme com exatidão e fixidez em um gênero ou outro, a ideia é que possamos abrir um debate sobre os efeitos e desdobramentos do encontro entre o cinema nacional, até então regulado e fomentado fortemente pelo governo militar, e o cinema estrangeiro, com a pornografia explícita até então inédita nas bilheterias populares brasileiras.

2. Percursos históricos

O cinema como pedagogia, isto é, como forma de educar os corpos para adequar suas práticas, sexualidades e desejos dentro de uma determinada matriz reguladora, é um fenômeno que chama a atenção de uma multiplicidade de pensadoras e pensadores, especialmente no campo de estudos sexopolíticos. Guacira Lopes Louro (2004) aponta que o cinema, desde o século XX, representa uma das formas culturais mais significativas, no Brasil e em várias outras sociedades, tamanha sua circulação e impacto. Tal caráter permitiu, segundo a autora, que gerações fossem levadas a consumir não somente um certo modo de vida, mas sobretudo uma maneira muito específica de gênero e sexualidade. Conforme salienta Ann E. Kaplan (2001, p.4, tradução nossa) sobre os filmes dos anos 1950, “a sexualidade está espalhada por toda parte e, ainda assim, não é reconhecida em lugar algum”. De acordo com as autoras, o que o cinema hegemônico tradicionalmente tratou de ensinar é uma série de códigos de gênero e sexualidade para os corpos-espectadores. Por exemplo, a promessa de que as boas moças que casam, têm filhos e servem docilmente aos seus maridos terão o prêmio de um final feliz, enquanto as más moças e as mulheres fatais estarão reservadas ao mais solitário e terrível fim. Ou, nem sempre dito, que todos deveriam ser cisgêneros e heterossexuais. Enquanto alguns “desvios” eram premiados e outros punidos na própria narrativa, outros sequer poderiam ser narrados.

Em contrapartida, se, antes, falávamos de sexo sem sexo, na via talvez mais complementar do que oposta, a pornografia aparece como o falar de sexo com sexo. Segundo Fabiola Rohden e Larissa Costa Duarte (2016, p. 720), “talvez não haja, na atualidade, outro tipo de conhecimento organizado sobre o sexo mais acessível ou de maior circulação do que a pornografia”. De acordo com as autoras, o surgimento da pornografia como gênero cinematográfico data do início do século XX, que ia da gravação de mulheres nuas tomando banho aos chamados *stag films* – filmes para solteiros –, curta metragens amadores de cunho sexual explícito. Dessas captações imagéticas do sexo era esperado, conforme apontam, que o público descobrisse, apre(e)ndesse o funcionamento supostamente oculto das tecnologias sexuais.



Dessa forma, seja no cinema dos anos 1950 ou na pornografia do início do século XX, o que chama a atenção é o uso recorrente de uma série de dispositivos – mais especificamente, os da linguagem fílmica –, para a difusão de um determinado conjunto de saberes eróticos e performativos, transitados e incorporados aos corpos de maneira muito sutil, capazes de regular e educar artificialmente os desejos, as subjetividades e as práticas sexuais dos corpos. Tal fenômeno, conforme apontam Rohden e Duarte (2016), é nomeado de pedagogia da sexualidade. De maneira complementar, retomamos o conceito de mente ou pensamento hétero (*straight mind*), proposto por Monique Wittig (1992). A autora toma tal conceito para denunciar uma articulação discursiva e semiótica das mais diferentes áreas (incluindo as audiovisualidades), a fim de produzir um saber que naturaliza a opressão e nega as violências sofridas por corpos não adequados à matriz cis e heteronormativa. Nesse sentido, chamamos a atenção para a reiteração de um pensamento hétero, por meio de uma pedagogia cinematográfica da sexualidade, como pode ser visto no cinema brasileiro durante a ditadura militar, por exemplo, nas pornochanchadas.

A pornochanchada se consolida como um gênero cinematográfico surgido no Brasil, a partir dos anos 1970, com sucesso comercial explosivo. Seu nome vem da fusão dos termos “pornô”, por conta de seu apelo erótico, e “chanchada”, gênero cinematográfico marcado pelas produções dos estúdios Atlântida e que tinha o sentido de algo popular e mal realizado. Inspiradas no humor do cinema italiano, costumam seguir a fórmula de produção de baixo custo, título apelativo e erotismo. Seu enorme sucesso se deve não somente à popularidade dos temas que os filmes abordavam, como o erotismo e a já conhecida fórmula de humor das chanchadas, mas sobretudo pelo investimento maciço nas políticas protecionistas de reserva de mercado pela Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRASILFILME), empresa estatal criada e fortemente marcada pelo governo militar. Com políticas como a premiação em dinheiro aos filmes de maior bilheteria de cada período e cotas de dias cada vez maiores para a exibição de filmes nacionais, as pornochanchadas logo alcançaram crescimento vertiginoso. Considera-se, hoje, a pornochanchada como o maior fenômeno de bilheterias do cinema nacional. (ABREU, 2006)

Quando presentes nesses filmes, personagens oriundas de multidões sexopolíticas (PRECIADO, 2011a) frequentemente são representadas em posições cis e heteronormativas, bem como abjetas. (MORENO, 1995; ABREU, 2006; LACERDA JUNIOR, 2015) Apesar de, à época, esse fenômeno não ser exclusivo das pornochanchadas, retomamos o que Abreu (2006) chama de “liberação conservadora”, isto é, satisfaz-se a sexualidade socialmente reprimida, ao mesmo tempo em que se mantêm os valores conservadores da sociedade. Equilibra-se a suposta transgressão, por



exibir o erotismo, com a manutenção das representações sexuais da época. De modo complementar, o trabalho de Bryan Axt (2018) dá um interessante compilado acerca dos desdobramentos de tais discursos de ódio e violências direcionados a multidões sexopolíticas, para além das pornochanchadas, durante a ditadura militar brasileira.

Preferimos o termo “multidões sexopolíticas” para nos referirmos a grupos sexopolíticos minoritários por entendermos ser um termo mais eficaz e amplo para designá-los. Por serem, no final de contas, talvez muito mais multidões sexopolíticas do que “minorias” sexopolíticas, adotamos o termo multidões como forma de marcar tanto suas pluralidades quanto seus incontáveis corpos. A escolha do termo também é uma forma de evitar a exclusão de determinados corpos do debate, como se corre o risco com termos como LGBT, GLS e variações. (PRECIADO, 2011a; 2018) Conforme aponta Paul B. Preciado (2011a, p. 16):

Por oposição às políticas ‘feministas’ ou ‘homossexuais’, a política da multidão queer não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como ‘normais’ ou ‘anormais’: são os drag kings, as gouines garous, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes ciborgues... O que está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas.

Em contrapartida, também há trabalhos que apontam movimentos de tensionamento, de dentro dos próprios filmes, a tais modelos de representação de multidões sexopolíticas, como aponta Luiz Francisco Buarque de Lacerda Junior (2015). Nossa proposta, aqui, é investigar tais possibilidade, bem como produções de linhas de fuga (DELEUZE; PARNET, 1998) dentro do próprio gênero. Caso possível, de que maneira esses filmes poderiam produzir rupturas no pensamento hétero? Haveria nesses filmes algo que poderia ser ensinado além de uma já conhecida pedagogia da sexualidade cis e heteronormativa? Longe de buscar nesses filmes alguma isenção de tais discursos, nosso foco neste trabalho é dar ênfase a suas possibilidades de subversão ético-estético-políticas, entendendo seu contexto dentro de um certo paradigma de códigos fílmicos e de uma contingência histórica, neste caso, situada no regime da ditadura militar brasileira. Debruçando-nos sobre tais questões, elencamos o filme *Os rapazes das calçadas*, de 1981, dirigido por Levi Salgado, para explorar tais possibilidades de análise.

O gênero do filme *Os rapazes das calçadas* é de difícil categorização. Por um lado, sua produção se deu dentro dos anos dourados da produção da pornochanchada no Brasil (ABREU, 2006)



e bebe do humor típico das chanchadas e pornochanchadas em diversas cenas. Por outro, retrata cenas de drama e conflito social da época, e ainda difere da pornochanchada clássica, na qual o erotismo era “implicitamente seguro”, conforme aponta Heitor Capuzzo (2016), por exibir cenas de sexo explícito. A consulta realizada em 31 de dezembro de 2018 ao banco de dados da Cinemateca Brasileira também não é conclusiva. A pesquisa pelo termo “pornochanchada” resulta em sete resultados, sendo quatro documentários ou outras produções audiovisuais que não propriamente pornochanchadas. Em contrapartida, várias pornochanchadas importantes aparecem com o gênero “comédia” ou “erotismo”. Por exemplo, o filme *A viúva virgem*, considerado marco inicial das pornochanchadas (CAPUZZO, 2016), aparece com o gênero “comédia” e com os termos descritores “Morte”, “Mulher”, “Sexo”. Em comparação, o filme *Os rapazes das calçadas* aparece com o gênero “drama” e com os termos descritores “Sexo”, “Crime” e “Morte”. Por se tratar de uma obra que surge em um período de transição entre os movimentos cinematográficos brasileiros, entendemos que ela pode ser compreendida em um processo de hibridismo de gêneros. Apesar de ser um campo aberto à categorização, apostamos que é possível compreendê-la a partir do campo da pornochanchada, mas sem excluir o diálogo com outros, por exemplo, a pornografia *hardcore* ou explícita.

De maneira complementar, destacamos que diretores consagrados no gênero pornochanchada, como David Cardoso e Ody Fraga, passam a adicionar, em seus filmes, elementos semelhantes aos vistos em *Os rapazes das calçadas*, à medida que se aproximava o ano em que foi produzida a película aqui analisada. Apesar de os filmes seguirem, predominantemente, a fórmula de título apelativo e produção de baixo custo, típicos de uma pornochanchada, as demonstrações de erotismo se deram de maneira cada vez mais explícita. Abreu (2006) aponta que tal fenômeno de intensificação do caráter sexual explícito das películas se deu por conta da crise financeira vivida na época e pela entrada do cinema internacional no mercado brasileiro, especialmente o da pornografia explícita estadunidense. Para entrar em condições de competir com o mercado estrangeiro, os produtores das pornochanchadas se viram obrigados a adicionar elementos sexuais cada vez mais explícitos, sob o risco de não ter público. Em contrapartida, também não compreendemos que tais obras devam ser entendidas exclusivamente a partir da pornografia *hardcore*, uma vez que, ao contrário da pornografia *hardcore* estrangeira, as obras aqui citadas carregam fortes marcas da pornochanchada. Salientamos, portanto, que tomamos para análise uma obra desse período e que deve ser entendida levando em consideração tal contexto de surgimento.

Apesar de não ser o foco deste artigo uma revisão mais aprofundada sobre os dados da Cinemateca Brasileira, chamamos a atenção acerca do quanto marcadores violentos, como “Morte”,



aparecem associados às multidões sexopolíticas. A pesquisa pelos marcadores “Morte” AND “Sexo” no banco de dados da Cinemateca Brasileira, realizada no dia 31 de dezembro de 2018, resultou em 139 resultados. Desse total, são frequentes os resultados com películas produzidas durante a ditadura militar que também apresentam como marcadores ou descritores secundários os termos “Homossexualidade”, “Casamento”, “Mulher”, “Adulterio” e “Prostituição”.

Gravada no Estado do Rio de Janeiro, a – aqui entendida como – pornochanchada brasileira *Os rapazes das calçadas*, de 1981, narra a história de Luís, um homem de meia-idade que se apaixona por um homem mais jovem chamado Marcos. Com classificação indicativa para maiores de 18 anos, o filme lança mão de cenas que vão da sugestão e nudez ao sexo explícito, além de flertar com um estilo de humor que vai do *camp* à chanchada. Em outros momentos, retrata o drama vivido por personagens homossexuais de meia-idade, a brutalidade da violência direcionada a multidões sexopolíticas, assim como a vida dos michês.

Na trama, o protagonista Luís é interpretado pela atriz Lady Francisco, considerada, à época, símbolo sexual feminino. Contudo, a informação de que Luís é interpretado por Lady Francisco é explicitada somente após o término da película, em uma cena bônus. Para que se materialize a construção da arquitetura somática de Luís, Lady Francisco projeta em seu corpo, prosteticamente, bigodes, perucas, roupas e demais adereços que recebem a inteligibilidade masculina de um típico pai de família da época. Destacamos, sobretudo, que a voz do personagem Luís é prosteticamente criada. No lugar da conhecida voz de Lady Francisco, todas as falas de Luís foram dubladas por André Filho, homem com o timbre de voz um tanto mais grave. Repleto de ironias, o filme põe uma mulher a atuar, com seriedade, o que pode ser entendido como uma paródia dramática de um homem machão que não teme enfrentar o pai do homem pelo qual está apaixonado.

Louro (2004) propõe o conceito de fabricar corpo ao pensar a *drag*. Ainda que não fique explícito, no filme, se Luís é um *drag king* ou não, ou mesmo a carreira de Lady Francisco como *drag king*, entendemos que tal diálogo com as teorizações *drag* permite melhor investigar os desdobramentos da personagem. Ao situar a *drag queen* como figura pública, ou seja, aquela que aparece em *shows* e performances já montada, pronta, ou, no caso de Luís, em uma película de cinema, a autora salienta a dificuldade de compreender o processo que origina aquele corpo. Se, em Judith Butler ou Simone de Beauvoir, o gênero é posto como um processo que não possui nem origem nem fim (SALIH, 2015), quais os efeitos possíveis de serem desdobrados ao pensar no corpo que se materializa e generifica por meio da *drag*? Na cena bônus – e também final – do filme, a película



mostra ao corpo-espectador um ângulo de perfil de Lady Francisco, naquele momento inteligida como Luís. À medida que o *zoom* da câmera aponta os detalhes do rosto do protagonista, seu bigode começa a ser puxado e, em seguida, a atriz se vira, tira a peruca e volta a olhar para a câmera. A maquiagem em seu rosto se evidencia e os brincos dourados em suas orelhas balançam. Quando o *zoom* se distancia, podemos ver aquele corpo, que antes era inteligido como um homem de meia-idade, agora com um vestido de rendas e o corpo de uma mulher considerada símbolo sexual feminino. Como pode um corpo qualquer ser inteligido, em um momento, como um homem viril e machão e, no instante seguinte, como a mulher símbolo sexual de sua época?

Pensar o processo que origina a *drag* é evidenciar, sobretudo, que o fazer *drag* explicita o quanto o corpo se fabrica. A *drag* oculta, modifica, intervém, tira, põe, expõe, delinea, esconde, mostra. No caso de Luís, a materialização de seu corpo se dá de maneira semelhante. O corpo que performa em *drag*, como criador e, simultaneamente, criatura, deliberadamente produz seu gênero, seu corpo, a inteligibilidade de seu sexo, ainda que restrito dentro de uma determinada matriz de inteligibilidade. (LOURO, 2004) Ou, ao menos, mostra o quanto tais processos podem ser artificialmente construídos. Dito de outra forma, não se trata de pensar a *drag* como um irrestrito fazer ou construir corpo a partir de determinados significantes somáticos. O ponto em questão está na possibilidade de, ao reorganizar tais significantes de corpo, criar-se a possibilidade de tensionar e subverter certas normativas somatoficcionalis, como por meio da paródia, ainda que dentro de uma certa (de)limitação.

Paulo Emílio Salles Gomes (1996, p. 90) salienta que o que marca o cinema brasileiro é a sua “incompetência criativa em copiar” e, por isso, conforme comenta Capuzzo (2016, p. 2), a sua “vocação para a paródia, o escracho, a ridiculariza o da cultura do colonizador”. Em outras palavras, é a dificuldade de permeabilidade do cinema nacional aos modelos estrangeiros e hegemônicos que configura, simultaneamente, nosso maior defeito e maior qualidade. Se, assim como a *drag*, em sua paródia, ao tomar os significantes de gênero pelo exagero explicita o caráter artificial dos mesmos (BUTLER, 2003), quais efeitos seriam possíveis de produzir a partir da nossa “virtude viciosa”, responsável por marcar o cinema nacional com a paródia, o escracho e a ridiculariza o da cultura do colonizador?

3. Sobre uma análise fílmica

Do ponto de vista metodológico, operamos esta análise fílmica a partir da proposta de Francis



Vanoye & Anne Goliot-Lété (1994). Para tal, a fim de compreender padrões e códigos comuns aos filmes do gênero e da época, realizamos uma imersão crítica no gênero das pornochanchadas, bem como em demais produções da época envolvendo o sexo explícito. O processo de análise do filme ocorre em um constante fluxo de desconstrução e reconstrução fílmica, ou, em analogia mais própria para esta proposta, em desmontagem, montagem e remontagem fílmica, como uma performer diante de cada apetrecho, maquiagem, espuma ou traje da *drag*. Consiste em tomar os significantes fílmicos e testar suas mais diferentes configurações e singularidades. Entendemos o processo de análise fílmica como forma de (re)apreensão ou (re)construção fílmica, permitindo o surgimento de narrativas antes veladas pelo espetáculo. De maneira análoga, é entender a *drag* para além da performance exibida no palco, mas investigar cada prótese em suas mais diferentes configurações, juntas e separadas. Tal processo de apreensão da obra ocorre de forma a permitir uma investigação mais ampla do que chamamos de “texto fílmico”. Nesse sentido, consonantes com Thierry Kuntzel (1972) e Amadeu de Oliveira Weinmann (2017), tomamos como potência metodológica a (re)leitura fílmica possível a partir da psicanálise, mais especificamente a partir de *A interpretação dos sonhos*, de Freud (2001), para repensar o registro do cinema. Em Freud, toma-se o sonho como texto, na medida em que são os desdobramentos do texto onírico que permitem investigar os seus efeitos. De maneira semelhante, compreendemos o “texto fílmico” como a trama significativa que sustenta a obra, permitindo sua análise, interpretação e produção de significação, a partir da singularidade da obra. Tal proposta de compreensão da singularidade da obra também pode ser encontrada no trabalho *O Moisés, de Michelangelo*, de Freud (2017). Conforme aponta Weinmann (2017, p. 8):

Analisar o cinema como uma linguagem singular a partir da psicanálise pressupõe pôr em relevo a composição formal de um filme. Dito de outro modo, implica priorizar não a narrativa, mas as operações – repetições, variações, alternâncias, etc. – por meio das quais os signos fílmicos se remetem uns aos outros, suscitando efeitos de sentido. Nessa perspectiva, a análise fílmica, tal como instaurada por Raymond Bellour (1979/2000e), também consiste em um interlocutor privilegiado. Decompor o texto fílmico, no entanto, envolve dissolver sua dimensão de espetáculo, como sugere Thierry Kuntzel (1972), e rearranjar seus significantes a fim de que se delineie a Outra Cena. Nesse sentido, a análise fílmica psicanalítica aceita a provocação de Roland Barthes (1971/1977) e repete o texto fílmico, nele introduzindo variações

4. Sobre uma análise dídica

Nosso ponto, aqui, é investigar as possibilidades de construção prostética e seus efeitos ao longo do filme. Até aqui, discutimos essas possibilidades a partir do uso da *drag* como técnica de



fabricação de corpo. Contudo, o que destacamos do filme é o uso da linguagem cinematográfica como potência para a construção de corpo por meio de próteses filmicas. Tal recurso, repetidas vezes usados no filme, pode ser observado em uma cena paradigmática, na qual o protagonista Luís circula por uma boate transviada. Nesta cena, a câmera mostra Luís entrando no banheiro, ao mesmo tempo em que é exibido, ao lado, um homem de meia idade e um michê negociando um programa em um mictório. A câmera mostra Luís observando o mictório e, em seguida, a câmera adquire o ponto de vista de Luís, que vê o pênis do michê urinando no mictório. Após a cena, a câmera volta para a sua posição original, os homens terminam de negociar o programa e saem. Há uma sequência de planos que fazem um breve intervalo entre a cena narrada e a seguinte. Novamente no banheiro, a câmera repete o jogo de posições, desta vez evidenciando Luís sozinho, que trata de desabotoar a calça e se pôr de pé em frente ao mictório. Contudo, quando seria esperado que, ao repetir o jogo de câmeras, fosse exibido o genital de Luís, a câmera omite tal mudança de posição. Dito em outras palavras, ela permanece com a posição original e final, mas omite a intermediária que revelava a nudez do corpo que urinava. Tal jogo de câmera possui, como efeito, produzir no corpo-espectador o entendimento de que ali ocorrera algo análogo ao jogo de câmera anterior, ou seja, a expectativa de ver o genital de Luís. Entretanto, ao contrário da expectativa de que haveria um pênis, entendemos que ali cria-se um dildo.

Dildo é um conceito proposto por Preciado (2018) para pensar como produtora de prazer qualquer prótese, orgânica ou não. Pode ser uma dildo-mão, um dildo-dedo, uma dildo-língua, um dildo-plástico ou, inclusive, um dildo-pênis. Tudo pode ser um dildo, pois o dildo é, sobretudo, uma função. O objetivo aqui é deslocar o pênis como o produtor máximo de prazer (e saber). Na origem, não se trata do pênis, mas do dildo. Não é o dildo que vem do pênis, mas o pênis que vem do dildo. Ao lado do ânus, o dildo se torna o órgão de prazer universal. Nesse sentido, não se trata do dildo como imitação do pênis, pois o dildo, para Preciado, precede e supera o pênis. Para o autor, como podemos constatar na cena da mulher que penetra em seu parceiro com um *strap on dildo*, o dildo talvez esteja a serviço de produzir, mais do que de reproduzir. Ele trai o órgão anatômico, se desloca para outros espaços de significação, para além de masculino ou feminino, orgânico ou inorgânico. Ele não é um objeto que substitui uma falta, pelo contrário, é um objeto que cria, que desloca o prazer para além da carne, que questiona os limites entre carne e corpo, que torna parte aquilo que era antes estrangeiro.

Ao mesmo tempo, na película, é a partir do dildo que se emprega prazer, materialidade e trabalho. Ele produz não somente o prazer gozado pelos personagens, mas sobretudo o prazer visual gozado pelo corpo-espectador. Com golpes de dildo, macula a tela e a narrativa com um prazer visual



voyeurista, perverso. Ele excita e faz gozar. É uma explosão, um esguicho de *potentia gaudendi*. (PRECIADO, 2013; AXT, 2017) Nem masculina, nem feminina, nem orgânica, nem inorgânica. Uma prótese filmica. Um dildo cinematográfico. É também a condição de dildo que dá materialidade aos efeitos do jogo de câmeras. Dito em outras palavras, eles são construtores anátomo-prostéticos de corpo. Consideramos esta análise filmica, sobretudo, uma análise dídica. É nos dildos cinematográficos que entendemos estar a potência material e paródica da obra e é a partir deles que se desdobram as possibilidades de subversão ético-estético-políticas da película.

Preciado (2011b; 2013) propõe o conceito de “somateca” para pensar o corpo como um arquivo político aberto de linguagens, técnicas, saberes de poder e representações que permitem a produção de uma ficção somatopolítica. O nome vem da junção de somato (de corpo) e biblioteca, e permite dar conta, de uma maneira mais ampla, de uma multiplicidade de diferentes códigos abertos que fabricam a materialidade e representação do corpo moderno. Trata-se do que Preciado entende por corpo tecnovivo: um arquivo biopolítico e prótese cultural. Nesse sentido, entendemos que o uso de dildos fílmicos permite a ampliação dos códigos que compõem o corpo, sobretudo na e a partir da linguagem filmica. Um *hacking* farmacopornográfico.

Em uma das cenas que seguem, utilizando o jogo de câmeras que possibilita um corpo de próteses cinematográficas, tal tecnologia de *genderhacking* fílmico é evidenciada novamente. Nela, Luís está deitado com seu parceiro, Marcos, em um quarto iluminado somente pela luz da televisão. O encontro da luz do televisor com a cueca branca de Marcos evidenciava o seu genital, transparecido. Contudo, ao seu lado, Luís colocava uma de suas pernas levantada, o que deixava uma penumbra que se misturava com sua cueca preta. Ainda, em todas as cenas em que Luís se masturba, é mostrado sua mão por dentro de sua cueca. O ponto aqui é que o dildo fílmico prosteticamente criado no corpo de Luís adquire, por sua própria condição de dildo, uma materialidade que vai além da carne. O dildo de Luís reconfigura a sua própria arquitetura de somatoficção. Ele nos leva a questionar, como aponta Preciado (2018), a coincidência dos limites da carne e do corpo. Seu dildo, para além da carne, está inscrito no e a partir do corpo. Um corpo não necessariamente carne, um dildo não necessariamente pênis. Ou, como questiona Preciado (2018), onde estaria o sexo do corpo que utiliza um dildo?

Destacamos que o dildo não consiste, de forma alguma, em um conceito falocentrista, como pode ser equivocadamente lido. Conforme já apontado anteriormente, o dildo representa a superação do pênis. O dildo supõe o final do pênis como originador da diferença sexual. O dildo é a ruína do pênis como verdade. Com o dildo, o sexo de mentira se torna o pênis. O dildo bagunça as lógicas de



masculino/feminino, ativo/passivo, penetrador/penetrado, heterossexual/homossexual, etc. Sua proposta reconfigura os limites erógenos do corpo e da carne, as somatoficções heterocentradas, a simulação, a privatização do sexo. Pensar o dildo é desestabilizar as identidades sexuais e de gênero e, portanto, qualquer matriz amparada em um modelo heterocentrado e heteronormativo.

Nesse sentido, entendemos que, ao questionar e desestabilizar as identidades, os limites da carne e do corpo e as tecnologias sexuais, o uso do dildo, tal como visto no filme, permite descontextualizar a coerência de sexo-gênero-desejo. Dito de outro modo, qual o sexo de Luís? Um dildo? Vários? Qual o gênero do corpo que o usa? Haveria identidade capaz de dar conta de tais desdobramentos? A quem pertence seu prazer? Seria possível privatizar o prazer de um dildo?

Também compreendemos este filme como explicitador de uma série de mecanismos para se pensar o registro fílmico. Partindo de *A interpretação dos sonhos*, de Freud (2001), no qual se pensa o sonho como texto, até o *Manifesto contrassexual*, de Preciado (2014), no qual o autor propõe o cinema como prótese de sonho, entendemos que o filme *Os rapazes das calçadas* permite explicitar a possibilidade da linguagem cinematográfica como criadora de próteses. Como visto no filme, por meio do registro cinematográfico é possível dar materialidade a uma série de somatoficções e somatopolíticas prostéticas e dídicas. Entendemos, portanto, que o cinema se insere como registro potente de subversão e *hacking* ético-estético-político de novos códigos, signos e linguagens, uma expansão de somatecas. Acompanhando a proposta de Guattari (1980) de pensar o cinema como divã do pobre, entendemos o registro da linguagem cinematográfica, no âmbito farmacopornográfico, como um dos dildos dos proletários do cu.

5. Dildo no (olho do) cu e sinestesia

Se são os dildos cinematográficos os responsáveis pelo prazer vivido pelas personagens, de que maneira eles propiciam o prazer visual do corpo-espectador? Preciado (2017, p. 29) aponta a pornografia – como pode ser vista no filme, por exemplo, nas cenas de sexo explícito – como uma “prótese masturbatória de subjetivação de caráter virtual, externo e móvel”. Contudo, o que entendemos é que no filme se mesclam elementos da chanchada – com cenas de sugestão sexual – e da pornografia *hardcore* – com cenas de sexo explícito –, borrando uma concepção de pornografia como prótese masturbatória delimitada somente ao sexo explícito. Apesar de tal concepção também ter validade no filme, ainda assim encontramos momentos em que o oposto também é possível de ser pensado. No filme, uma concepção estereotipada de pornografia como sinônimo do sexo explícito já



não dá mais conta. O protagonista Luís, ao longo do filme, em momento algum aparece nu ou com seus genitais expostos, como é a marca da pornografia *hardcore* ou explícita. Pelo contrário, as próteses filmicas, aqui também masturbatórias, se dão também pela sugestão, pelo jogo de câmeras, pela narrativa contextual criada pela película. Do corpo de Luís, não são tomados seus genitais carnificadamente expostos e apreendidos pelo saber da câmera como as próteses masturbatórias, mas são seus dildos, construídos pelo olhar da câmera, responsáveis pela produção de tal prazer.

Entretanto, se tais próteses são masturbatórias, como operam? Se já é sabido que os personagens restantes obtêm seu prazer pelas próteses masturbatórias criadas pela câmera, de que maneira é possível pensar tal processo com o corpo-espectador? Preciado (2017 p. 30) aponta que o prazer visual produzido pela pornografia procede do que os teóricos do cinema nomeiam como tradução sinestésica, isto é, “da translação a partir do sentido do tato à vista”. É nesse sentido que o autor retoma o termo *bodily image*, isto é, uma imagem corporal que mobiliza o corpo e seus afetos de uma maneira incontrolável. Dito em outras palavras, seus efeitos se produzem não por uma intencionalidade visual diretiva, mas sobretudo reativa. O corpo se torna vulnerável à imagem.

6. Considerações finais

Teresa de Lauretis, conforme salienta Louro (2000), entende o cinema como uma prática de linguagem, isto é, um movimento de representações que, ao mesmo tempo em que toma algo como referência, também o aprisiona, o cristaliza, o captura. Contudo, ainda que exista uma certa matriz normativa que delimite a inteligibilidade de certos corpos a partir de uma suposta ordem social e natural, o ponto de Lauretis é que os corpos não são entidades passivas diante de tais formas de representação, códigos ou mensagens. Nessa relação, envolve-se também uma tarefa de (re)elaboração e (re)construção subjetivas, sociais, culturais. Os corpos participam ativamente de tais processos ditos, em certo grau, pedagógicos, daí a sua possibilidade de subversão. Diante de tais formas de representação, os corpos podem aceitá-las, criticá-las, identificarem-se, resistirem a elas; as combinações são incontáveis. Nosso ponto, aqui, é permitir que tais representações não somente sejam enxergadas a partir da visão da mente hétero. O que nos interessa, aqui, é sobretudo aquela vista pelo olho do cu. (VIDARTE, 2007)

Se o dildo é uma paródia da verdade heterossexual e a *drag* uma paródia da naturalidade do sexo/gênero, entendemos que há linhas de fuga para pensar, dentro do próprio cinema nacional do regime militar de 1964, marcado pelo escracho e pela paródia, que as próteses – ou dildos –



cinematográficos analisados neste trabalho permitem parodiar, de maneira semelhante, a verdade da própria carne. Parafraseado Preciado, os dildos filmicos são a verdade da carne em forma de paródia. Que corpo é esse não provido apenas de carne, mas também de prótese? O ponto, aqui, é perceber, consonante com Preciado (2013; 2018), o quanto o próprio conceito de corpo é artificial. Longe de ser uma verdade carnificada, uma natureza somática, tais próteses apontam, sobretudo, ao caráter de somatoficção do corpo moderno e farmacopornográfico.

Neste artigo, investigamos um desdobramento específico do filme. Destacamos que há uma série de elementos a serem trabalhados em análises futuras, a partir de diferentes perspectivas. Ao mesmo tempo em que o filme possibilita, em certo grau, uma abertura para a subversão e ampliação de códigos somatopolíticos, também entendemos que o filme reitera, assim como incontáveis outros filmes de seu tempo, um certo modo de representação heterocentrada. Nesse sentido, partimos do desdobramento de uma linha de fuga possível que identificamos para pensar sua análise. Compreendemos que a singularidade do filme está em possibilitar, por meio da própria linguagem cinematográfica, momentos de ruptura aos códigos de representação de corpo. Seja por meio de *strap-on* dildos, dildos cinematográficos, ou dedos-dildos que estimulam dildos-filmicos – todos estes casos presentes na película), a obra cria ruído nas regularidades do pensamento hétero e contrassexualiza o próprio prazer narrativo-visual.

Referências

ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

AXT, Bryan Willian. *A produção tecnocientífica da materialidade dos corpos na era farmacopornográfica em Paul B. Preciado*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Filosofia) – Programa de Pós Graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2017.

AXT, Bryan Willian. O encarceramento das subjetividades transviadas e a resistência ao poder situado: ditadura militar no Brasil de 64-85. *In: CONGRESSO GÊNERO Y SOCIEDAD*. 5., 2018, Córdoba. *Anais[...]*. Córdoba: [Universidad Nacional de Córdoba], 2018. Disponível em:

<http://conferencias.unc.edu.ar/index.php/gyc/5gys/paper/view/5070>. Acesso em: 05 jan. 2019.



- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAPUZZO, Heitor. O que dá pra rir, dá pra chorar... *Lumina*, Juiz de Fora, v. 10, n. 3, p. 1-15, 2016.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DUARTE, Larissa Costa; ROHDEN, Fabiola. Entre o obsceno e o científico: pornografia, sexologia e a materialidade do sexo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 24, n. 3, p. 715-737, 2016.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- FREUD, Sigmund. O Moisés, de Michelangelo. In: FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 183-219.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GUATTARI, Félix. O divã do pobre. In: METZ, Christian; KRISTEVA, Julia; GUARATI, Félix; BARTHES, Roland. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global Editora, 1980.
- KAPLAN, Ann. E. *Woman and film: both sides of the camera*. New York: Routledge, 2001.
- KUNTZEL, Thierry. Le travail du film. *Communications*, Oxford, v. 19, p. 25-39, 1972.
- LACERDA JUNIOR, Luiz Francisco Buarque. *Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além*. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós Graduação em comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.
- LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia In: LOPES, Eliana Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive (org.). *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p. 423-446.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.
- MORENO, Antonio do Nascimento. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.
- PRECIADO, Paul B. *Countersexual manifesto*. New York: Columbia University Press, 2018.
- PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011a.
- PRECIADO, Paul B. Museu, lixo urbano e pornografia. *Periódicus*, Salvador, n. 8, v. 1, p. 20-31, 2017.
- PRECIADO, Paul B. Resumen del seminario impartido por Beatriz Preciado. In: *Cuerpo impropio: guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados*. Andalucía: Universidad Internacional de Andalucía, 2011b. Disponível em: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=703. Acesso em: 07 jan. 2019.
- PRECIADO, Paul B. *Testo junkie: sex, drugs, and biopolitics in the pharmacopornographic era*. New York: The Feminist Press, 2013.
- SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- VIDARTE, Paco. *Ética marica: proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Madrid: Egales, 2007.
- WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Sobre a análise filmica psicanalítica. *Subjetividades*, Fortaleza, v. 17, n. 1, p. 1-11, 2017.
- WITTIG, Monique. *The straight mind*. Boston: Beacon Press, 1992.

