

PORNÔ E ROMANCE: OU O QUE PODE A MATRIZ DO MELODRAMA E DA TELENVELA NA EXALTAÇÃO DE PRAZERES E CORPOS

Porn and romance: or, what telenovela's and melodrama's matrix can do to celebrate pleasure and bodies

MARIANA BALTAR

Doutora em Comunicação, professora e pesquisadora do PPGCine (Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual) da UFF. Atualmente desenvolve a pesquisa «Excesso e atrações – reflexão e criação no audiovisual contemporâneo», junto ao grupo de pesquisa Nex - Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais com apoio da Faperj (através do programa Cientista do Nosso Estado). (marianabaltar@id.uff.br)»

RESUMO:

Este artigo busca demonstrar de que maneira uma matriz cultural da telenovela e do melodrama é aludida reflexivamente em certas obras pornográficas da América Latina como forma de expressar configurações de encontros de corpos e prazeres considerados dissidentes pela hegemonia cisheteronormativa. A partir de obras distintas tais como *Sexo dos Anormais*, de Alfredo Sternheim (Brasil, 1984), *Juntitos*, de Diego Stickar e *Acento Frenético* (Argentina, 2010) e *Amoramor*, de Edgar de Santo (Argentina, 2014) argumento como a alusão irônica a matriz da telenovela coexiste com códigos gêneros da pornografia configurando o que quero chamar de casais pornô-românticos.

Palavra-chave: Amor romântico; Pornografia; Pós-pornô Latinoamericano; Sexo dos Anormais

ABSTRACT:

This article will argue how a popular cultural matrix of telenovelas and melodrama is allusive and reflexive present as tools to celebrate what cisheteronormative hegemony considers dissident couples and pleasures. Analyzing Latin different audiovisual oeuvres such as *Sexo dos Anormais*, by Alfredo Sternheim (Brasil, 1984), *Juntitos*, by Diego Stickar and *Acento Frenético* (Argentina, 2010) and *Amoramor*, by Edgar de Santo (Argentina, 2014), I state how an ironic allusion of elements of telenovelas coexists with generic codes of pornography framing what I would like to define as porno-romantic couples.

Keyword: Romantic Love; Pornography; Latinamerican Post-Porn; *Sexo dos Anormais*

NÃO É DE HOJE

Beatriz Sarlo (2000) declarou que a experiência sexual da classe média e trabalhadora de Buenos Aires do início do século XX muito provavelmente foi iniciada e forjada pelas narrativas picantes e românticas das *novelas sentimentales* ou “milonguitas”^[1], versões portenhas das coleções *Julia, Sabrina e Bianca*, editadas no Brasil pela Nova Cultural. Nestes romances^[2], bem anteriores que o sucesso comercial *50 Tons de Cinza*, boas doses de cenas sexuais densamente descritas recheiam a narrativa romântica do casal cisheterossexual em busca da sua felicidade monogâmica.

O imaginário do amor romântico – especialmente aquilo que Eva Illouz (1997) define como utopia romântica – foi consolidado pela cultura midiática da modernidade ocidental e disseminado pela literatura pornográfica popular e pelas obras audiovisuais das comédias e melodramas românticos. Segundo Deleyto (2009) e Amaral (2018), na extrema maioria dessas narrativas de grande sucesso comercial e de intensa penetração massiva, a promessa de um “final feliz” tem corpo específico e configuração bem demarcadas: são pares brancos, jovens, magros, ricos (ou ao menos de bom poder aquisitivo) cisgêneros e heterossexuais monogâmicos. O convite ao apelo sexual e à romantização do cotidiano (onde cada pequeno gesto mundano é expresso como se fosse grande gesto de amor) pontuam a trajetória até o final feliz. De todos os exemplos possíveis (as dezenas de comédias românticas ou romances literários lançados anualmente no mercado), talvez o que melhor nos fisgue nessa promessa do “amor sexy-romântico” sejam as telenovelas^[3].

Nas novelas, nós latino-americanos e boa parte dos norte-americanos, aprendemos as expressões do amor em clichês como a música do casal (ou seja, a trilha musical que identifica o par e que é executada excessivamente a cada vez que eles aparecem em cena); o café da manhã (isto é, preparar juntos o café, ovos mexidos, torrada entre beijos e carinhos, vestindo as roupas uns dos outros). Tais cenas deram corpo à imagem romântica do amor e consolidaram a percepção sensorio-afetiva de que as carícias de amor são expressadas em um leve *slowmotion* e com a “nossa música tema” ao fundo.

Posso estar exagerando, esse jeito usual de caricaturar os argumentos, mas certamente não estou longe da percepção afetiva de quem, como eu, foi criada imersa no imaginário da literatura popular pornográfica, das comédias românticas e das telenovelas. Neste artigo, argumento que é exatamente esse imaginário, e não raro esses clichês, que são evocados em muitas obras pornográficas narrativas e do chamado pós-pornô latino americano para colocar no centro da imagem encontros afetivo-sexuais de corpos que não costumavam habitar as narrativas massivas de celebração das promessas do amor romântico.

No teaser da *I Muestra de Arte PostPornográfico* de Buenos Aires, em 2012, duas mulheres em cena, fotografadas em belíssimos primeiros planos em preto e branco, trocam carícias,

risadas, beijos e diversas formas de penetrações (com os dedos, com as línguas e com as pérolas dos seus colares). As pérolas fazem parte do “figurino” de ambas: tradicionais véus de noiva.



FIGURA 1: Print do teaser da *I Muestra de Arte PostPornográfico* de Buenos Aires

O que a figura da noiva de véu e grinalda está fazendo no teaser de uma mostra de arte pós-pornô? Argumento que a presença dessa imagem é ao mesmo tempo o reconhecimento da força do clichê do amor romântico telenovelesco e o deslocamento político-estético deste clichê, deslocamento irônico e debochado típico das redes do pós-pornô latino-americanos.

Como argumentamos eu e Eri Sarmet (2021):

O pós-pornô está vinculado a um processo onde arte, modos de produção coletivos, ativismo e uso político dos meios de comunicação se coadunam para trazer visibilidade a modos de vida, sexualidades e corpos dissidentes. Sob tal chancela, o repertório da pornografia é desmantelado para se enfatizar um discurso performático sobre os corpos e desejos de mulheres, pessoas queer, não-binárias e trans. (p. 80-81)

Assim, a evocação da cena de casamento, tão clichê no repertório cultural da telenovela Latina, aqui se transmuta em duplo efeito estético-político: é capaz de acionar o que Fábio Ramalho (2015) identifica como o potencial afetivo do clichê e ao mesmo tempo aciona, exatamente pela captura de tal potencial, uma rede de questionamentos sobre a heteronormatividade e as ausências visíveis de outras formas de amor na tradição novelesca.

O teaser da mostra, mencionado aqui, certamente não é isolado dentro do vasto mundo do pós-pornô latino americano, e tampouco é isolado se considerarmos os filmes pornográficos narrativos realizados no Brasil durante o que Cesar Abreu (2006) identificou como uma segunda fase da pornochanchada, em início dos anos 1980.

Neste artigo, vou considerar *Juntitos*, uma obra performática audiovisual em três partes criada por Diego Sticker e o coletivo artístico Acento Frenético (Argentina, 2010); o curta *Amoramor*, realizado por Edgar de Santo (Argentina, 2014) e o filme brasileiro *Sexo dos Anormais*, dirigido por Alfredo Sternheim (Brasil, 1984) como fortes afirmações das possibilidades de diálogo político-estético da pornografia com clichês da matriz da telenovela para afirmar casais pornô-românticos e ao fazê-lo, acabam celebrando uma variedade de corpos e prazeres que a tradição cisheteronormativa considera dissidente. Uma celebração não sem ambiguidades e fissuras, mas uma celebração ainda assim.

HÁ MAIS COISAS ENTRE O PORNÔ E O PÓS-PORNÔ DO QUE SONHA A SUA FILOSOFIA

Entendo a pornografia como um guarda-chuva complexo que abarca as imagens e imaginários sobre expressões e representações da sexualidade, incluindo o que o senso comum costuma entender como erótico (ou seja, imagens de encontros sexuais que não se esforçam em tornar explícito as muitas interações entre genitálias)^[4]. Nas palavras de Paasonen, são dinâmicas que “envolve intensidades carnis, convenções de representações, tecnologias midiáticas e circuitos de capital, trabalho e afeto” (2011, 2).

Linda Williams (1999) entende a pornografia narrativa hardcore (formato dominante até anos 1980, sendo substituído pelo chamado pornôvideo e, mais recentemente pela netporn), a partir de uma analogia com o gênero musical, onde a narrativa (o enredo, a trama e a dimensão dramaturgica) se equilibra com as atrações (a mostraçã dos corpos em coreografias sexuais) em um jogo regido pelo princípio da máxima visibilidade, em que as cenas de *meatshot*^[5], close-ups, em especial nas genitálias, são os signos que sustentam o pacto pornográfico de trazer de modo explícito para o olhar público do espectador os encontros sexuais. Tais códigos estéticos associados a pornografia, regidos pela máxima visibilidade, conseguem de modo eficaz capturar nossos corpos espectatoriais através de ritmos e coreografias que produzem, nos termos de Paasonen (2011) uma ressonância carnal poderosa.

É esta capacidade de fazer ressoar carnalmente no corpo espectatorial aquilo expressado pelos corpos em cena que faz o universo pornográfico um feixe de experiências estéticas potentes que são disputados pelo chamado pós-pornô. Sarmet (2015) argumenta que o pós-pornô é, em si, uma categoria híbrida pois carrega um diálogo ambíguo e tensionado com os

códigos da pornografia comercial mais massiva. O termo é atualizado a partir dos anos 2000, no contexto de politização da indústria pornô norte-americana por ativistas pró-sexo e por teóricas europeias. Desde então, pós-pornô é amplamente usado para designar performances e obras explicitamente ativistas que colocam em tensionamento os preceitos associados à pornografia comercial, amparando-se especialmente na teoria de gênero e queer tal como formulada a partir de Sam Bourcier (2005) e Paul Preciado (2014), entre outros. Segundo Tim Stüttgen: “Na sua melhor forma, a pós-pornografia pode ser entendida como um movimento não-utópico em direção a uma outra economia de corpos e prazeres” (2009:18) ^[6]

A partir da pesquisa de Eri Sarmet sobre pós-pornô na América Latina, é possível entender que, de modo diferente da cena europeia, o contexto latino-americano faz correlações históricas com uma cultura visual-performática maior de diálogos irônicos com o campo do pornográfico e outras expressões da sexualização dos corpos. Segundo Sarmet (2015), tal singularidade Latina deve ser entendida a partir das nossas tradições de “carnavalização” (no melhor sentido bakhtiniano do termo) e de uma arte e ativismo debochado, o que faz com que as estratégias empreendidas nas obras pós-pornográficas latinas sejam mais densamente intertextuais e alusivas.

Diante de um novo modelo de sociedade no qual a comunicação, sobretudo visual, acaba sendo o condutor mais efetivo em termos de exclusão ou inclusão de culturas e identidades, ao reconhecermos a pornografia enquanto um modo de comunicação popular legítimo, podemos entender de onde surge a necessidade de se disputar política e esteticamente esse campo e, daí, a importância da consolidação do pós-pornô na América Latina como uma rede de deboches e excessos que luta direito de se fazer reconhecer no vasto e diverso domínio da intersecção entre arte, política e pornografia. (Sarmet, 2015, 125)

A primeira mirada, o pós-pornô latino-americano continua apostando nas interações sexuais, nas zonas erógenas com penetrações e gozos, mas a maioria das obras busca descentralizar o papel da genitália como veículo do orgasmo focando, em muitos casos, no carinho partilhado, no papel dos risos e dos gestos cotidianos: “Explicitar a ternura e o cuidado torna-se um gesto político quando nos remete aos corpos afetados pelo encontro sexual” (Milano, 2022, 33).



FIGURA 2: Print de cena *AmorAmor*, Edgar de Santo (2014)

Em *AmorAmor*, beijar é a ação central. Em close-ups hápticos, dois homens performam intensas carícias sob a trilha musical da Terceira *Leçon de Tenebre*, peça musical extremamente religiosa de 1714, de François Couperin, que cita passagens do Livro das Lamentações, do Velho Testamento. A música faz um manto de sacralidade para as trocas afetivo-sexuais do casal (Saulo Salinas e Héctor Trombino) enquanto o *slowmotion* acentua o efeito espetacular atracional de captura dos nossos corpos nos convidar a experimentar uma duração dilatada do ritmo das carícias trocadas. Há uma ironia política óbvia da escolha da trilha musical, mas para além disso, cabe ressaltar o gesto político de enfatizar o pênis flácido e o corpo maduro dos homens em uma franca contraposição a ideias de virilidade como essência da masculinidade, muitas vezes presentes, inclusive, no contexto do pornô gay. O uso excessivo do *slowmotion* nesta obra ressalta o efeito disruptivo do uso simbólico dos signos de afetividade dos gestos e carinhos afirmando, em ressonância ao título da obra, a ideia de amor.

Afirmar como amor configurações gays e lésbicas pode parecer pouco do ponto de vista político, mas, conforme podemos observar nas obras do pós-pornô latino, não é trivial. A sinopse de *Boda Negra* (2015), um videoclipe criado pela performer mexicana La Bala Rodriguez, elaborada pela própria realizadora diz: “um experimento pornográfico sobre amor e ternura”^[7].

AS NOVELAS, O AMOR ROMÂNTICO E A MATRIZ MELODRAMÁTICA DO EXCESSO

O par amoroso foi o centro de uma tradição narrativa tributária do melodrama familiar e do romance folhetim. O excesso, elemento estético característico desse tipo de tradição narrativa, capaz de catalisar engajamentos afetivos e passionais, costura a estratégia dramática central para estabelecer modelos de virtude. Isto porque o par amoroso consegue encarnar em seus dramas e comportamentos íntimos e cotidianos todo o leque de modelos morais para a vida societária, sendo, portanto, ferramentas fundamentais para catalisar projeções empáticas identificatórias.

É justamente no momento em que a dimensão política se torna altamente pessoal, que o excesso, como categoria estética central do modo melodramático (do qual as telenovelas são tributárias), torna-se mais presente, reafirmando o valor pedagógico dos sentimentos e a centralidade da esfera doméstica e cotidiana na regulação da vida social. “Bem e mal podem ser nomeados do mesmo modo que pessoas podem ser nomeadas – e o melodrama tende a, de fato, se mover de encontro a uma clara nomeação da moral universal” (Brooks, 1995:17)^[8]. Em narrativas tradicionais de melodrama, como as que informam as telenovelas latino-americanas, tais aspectos são fortalecidos por um convite ao engajamento afetivo com o casal romântico, que presentifica em seus corpos todos os dilemas políticos.

As telenovelas são parte fundamental da cultura de massa latino-americana e arena onde os principais temas da sociedade são colocados em cena, conforme argumentam autoras como Esther Hamburger (2005), Maria Immacolatta Lopes (2003) ou Ana M. Lopez (2001). A estratégia de centralizar as tramas e o foco do engajamento afetivo da audiência no casal romântico coloca as telenovelas no contexto maior dos melodramas familiares e domésticos.

Quero argumentar que é a categoria estética do excesso a responsável pela eficácia afetiva e passional da telenovela. Com sua dinâmica reiterativa e saturativa (Baltar, 2012 e 2019), o excesso consegue canalizar um encontro carnal e sensorial entre os corpos em cena, o corpo fílmico e o corpo espectral.

É justamente pela força e presença pervasiva na cultura latino-americana, que os códigos e clichês associados à telenovela são apropriados alusiva e intertextualmente em algumas obras pornográficas, produzindo fissuras políticas ao consolidar, no interior das obras, casais pornô-românticos.

FOREVER JUNTITOS

Juntitos, 35 minutos de amor é uma obra audiovisual em três partes criada por Diego Sticker junto ao coletivo Acento Frenético que estreou em Buenos Aires em 2010 durante a “Muestra de Arte Pospornográfico”, com uma performance ao vivo no hall do Teatro após a exibição do vídeo^[9]. No ato da estreia, lia-se a afirmação de que a obra era a “primeira videoarte romântica pornô da Argentina”^[10]

Ao longo das três partes, clichês do romance telenovelesco são apropriados para questionar a própria ordem patriarcal burguesa da ideia de par amoroso. Consonante com meu argumento aqui, o discurso em torno da obra enfatiza as ligações com as narrativas românticas populares ao mesmo tempo em que se apresenta como pós-pornografia, promovendo diálogos alusivos críticos e não oposições violentas com o pornográfico ou com a cultura de massa. No contexto cultural argentino e latino, incorporar a matriz melodramática é uma maneira poderosa de produzir uma peça pornográfica sobre desejos e sexualidades queer.

Os diálogos mais intensos com essa matriz cultural novelesca, de exaltação do amor romântico, se dão nas duas primeiras partes da obra. Na primeira, intitulada “Me Gustás”, planos ponto-de-vista (POV) enquadram dois pênis a se acariciar em pronunciado slowmotion, compartilhando seus gozos. A cena explícita é narrada por uma voz masculina que descreve fragmentos do cotidiano mais mundano: “Dormimos - mas lluvia - amanecemos - hablamos - nos desayunamos” (dormimos, ainda chovia, amanhecemos e tomamos café da manhã).

O café da manhã mencionado na primeira parte, é encenado na segunda parte, “Desayuno Para dos”. Com o mesmo tipo de quadro POV e câmera na mão, o vídeo nos mostra fragmentos de um café da manhã sendo preparado. Close-ups hápticos do leite fervendo e esborrando da leiteira são elementos de excesso que remetem a um campo semântico próprio da cena matinal idílica do romance novelesco e melodramático. Por outro lado, a sequência traz a tona o óbvio uso da cena do café da manhã como eufemismo para o sexo, eufemismo muito usado nas novelas, por outro, não deixa de remontar ao caráter doméstico e cotidiano. A cena também faz um gancho de excesso com a primeira parte da obra, transformando, afetivamente, o leite esborrado pelo gozo jorrado, pois ambas as cenas (do leite e do pênis) se repetem em termos de tipo de quadro e visualidade.



FIGURA 3: Print de *Juntitos*

Na parte final da obra, “Amor al cubo”, um terceiro corpo masculino se junta ao casal; afirmando que o romantismo pornográfico partilhado nas duas primeiras partes não precisa estar limitado ao pacto monogâmico do par amoroso. Em outros trabalhos visuais de Stickar alguns dos procedimentos de *Juntitos* se repetem, como na série fotográfica de 2015 *En Mi*. Em uma das imagens o foco está no gesto de carinho feito na orelha do companheiro, enquanto ao fundo do quadro, desfocado, vemos um ato de “blowjob” (sexo oral no pênis) sendo realizado. Ternura e pornografia se misturam em pé de igualdade, ao mesmo tempo em que a imagem literalmente abandona a centralidade da genitália para expressar encontros sexuais, colocando em primeiro plano gestos de afetividade entre pares, trios ou mais.

ENFIM JUNTAS E A CONSAGRAÇÃO MATRIMONIAL NOVELESCA DA TRAVESTI

Em *Sexo dos Anormais* (Alfredo Sternheim, 1984), o regime narrativo e regime expressivo das atrações (que compreendem as coreografias sexuais que permeiam a obra)^[11] coexistem nos moldes da tradição do longa-metragem pornô hardcore comercial.

Em sua pesquisa, Martins (2017) chama atenção para a significativa presença da personagem trans (travesti e transexual) ao longo da história do cinema brasileiro, desde a “transgeneridade

farsesca” - conforme coloca Lacerda Junior (2015) - característica das chanchadas dos anos 1930, passando pela personagem travesti nas pornochanchadas dos anos 1970, e culminando na participação travesti e trans no cinema pornô a partir dos anos 1980. A produção pornô brasileira com travestis e pessoas trans é intensa, de significativa exportação e muito mal mapeada. Ela sem dúvida remonta aos anos 1980, década em que a curiosidade popular e massiva pelo corpo da travesti tomou de assalto a cultura midiática^[12].

A indústria pornô como esfera de trabalho para as travestis e pessoas trans só cresceu dos anos 1980 para cá, contudo, tal associação não deixa de ser ambivalente do ponto de vista político, pois, como lembra Leite Jr, apesar de produção pornô abrir novas áreas de trabalho, isto também reforça o preconceito ao associar o corpo travesti ao universo da representação obscena: “Se o status de estrela pornô enfraquece a relação imaginária com a criminalidade de rua, reforça a estigmatização pelo viés da associação com a pornografia” (LEITE JR, 2006, p. 271)^[13].

Os filmes pornô produzidos nos anos 80 no Brasil viram nos nichos mais segmentados, compreendidos pelo que até então se caracterizava como pornografia bizarra (Diaz-Benitez, 2015), uma forma de competir com os produtos norte-americanos de *hardcore* que chegavam no país e que ocupavam o circuito de cinemas populares antes alimentado pelas produções da pornochanchada^[14].

Sexo dos anormais deve ser conectado com uma larga história de um cinema popular que se sustenta no sexo como vetor de apelo ao público. A pornochanchada produzida em São Paulo na região da Boca do Lixo nos anos 1970 (filmes muito diversos entre si, mas que em comum tinham o lastro da fórmula erotismo - produção de baixo custo - título sensacionalista) acabou criando um circuito cultural e técnico que foi, parte dele, transposto para a produção de sexo explícito nos anos 1980. Alfredo Stenheim é um desses realizadores que fazem a transposição, sendo um dos poucos que assina filmes pornô sem pseudônimo (Abreu, 2006). Sua carreira remonta às produções da Boca, mas também a outros nomes do cinema nacional, tendo sido assistente de direção de Walter Hugo Khouri e dirigido em 1973, *Anjo Loiro*. Na Boca, assinou, entre outros, o filme *Mulher Desejada* (1978), da produtora Kinoarte, de Alfredo Palácios, descrito por Abreu (2006) como um melodrama erótico.

Em pesquisa sobre a personagem travestis e trans no cinema brasileiro, Luis Henrique Martins afirma que apenas nas últimas décadas o protagonismo sobre as discussões relacionadas às questões travesti e das transgêneridades foi assumido por esses mesmos sujeitos. Numa reflexão também compartilhada por autores como Mário Carvalho e Sérgio Carrara (2013) e Juliana Jayme (2004), Martins (2017)^[15] chama atenção para o fato de que a construção da categoria política e identitária da travesti se processa de modo lento desde o final dos anos 1970.

Apesar de ser uma produção *mainstream*, feita no contexto do final da pornochanchada, afirmo que *Sexo dos anormais* é politicamente ambíguo e o é justamente pelos diálogos

intertextuais com a matriz da telenovela. Um olhar mais focado nas relações entre narrativa e atrações performáticas das coreografias sexuais pode nos fazer pensar em fissuras na ordem política cishetero-patriarcal pela maneira como a sexualidade feminina é trazida (narrativa e afetivamente) à cena, especialmente a respeito da personagem Jéssica, travesti (nomeada deste modo pelo filme) vivida pela performer trans Claudia Wonder. Se acompanharmos a trajetória dessa personagem, é perceptível de modo significativo como este filme traz tensionamentos nas relações entre desejo e prazeres das personagens femininas.

O enredo do filme mostra as trajetórias de três mulheres (Miriam, Tônia e Jéssica) que são tratadas numa clínica pelo psiquiatra Daniel, auxiliado por sua mulher e o assistente Roberto. Miriam é levada a clínica por sugestão do seu namorado que percebe no apetite sexual da moça traços de ninfomania; Tônia tem uma conturbada relação com o marido, atravessada por fetichismos do repertório BDSM (em especial orgias que motivam conflitos no casal) e Jéssica aparece na clínica após encontro sexual violento que desencadeia uma insatisfação geral da personagem.

Se, de um lado, o lugar da clínica de reabilitação, comandada por um médico homem cis, hetero e branco, sugere uma incômoda reiteração heteronormativa e patriarcal; por outro, o tratamento audiovisual das coreografias sexuais das três personagens demarca o lugar de prazer para suas vivências que, num primeiro momento são apresentadas como dissonantes pela narrativa (motivando justamente a procura da clínica), mas que ao longo do filme vão se consolidando como esfera de libertação. O caráter de libertação aparece nos desfechos de enredo para cada uma das personagens e costura a seguinte tríade: *aceitação de seu prazer = libertação = felicidade individual*. Tal tríade aparece narrativamente no enredo e também, expressivamente, nas coreografias sexuais. O filme se esmera em dar um verniz de pedagogia moralizante através de cenas onde o psiquiatra Daniel faz longos discursos explicativos durante a “reabilitação” das personagens em sua clínica.

Ao cabo, em *Sexo dos Anormais*, a cura é livrar-se dos rótulos: “nada pode ser considerado anormal (...) a cura é a auto-aceitação”, explica dr. Daniel, na cena que antecede a apresentação do desfecho de cada personagem. Essa estrutura narrativa de desfecho final é em si algo típico de último capítulo de telenovela que, não raro, nos apresenta os desdobramentos futuros da vida das protagonistas que mobilizaram nosso engajamento afetivo e passional ao longo da trama. Nestas sequências, claro, vemos longas sequências de coreografias e performances sexuais onde cada uma delas reencontra seus prazeres.

É sintomático que todas as cenas sexuais em *Sexo dos anormais* são tratadas do mesmo modo estilístico: alternância entre um plano médio frontal e estático com closes em fragmentos dos corpos em suas interações, embalados por trilha musical do repertório erudito europeu. Uma única sequência sexual, em que Jéssica é violentada numa festa por um homem irritado por sua

condição travesti, não é encenada deste modo. Para demarcar a excepcionalidade violenta da cena, é significativa ausência da trilha musical e a interrupção do fluxo da coreografia sexual por falas violentas e closes nos rostos com expressão de dor. Nesta cena – o ponto de virada para o arco narrativo da personagem que a faz buscar a clínica de reabilitação – Jéssica se defende da violência impetrada mordendo o pênis de seu agressor, e é fundamental notar, do ponto de vista político, que a cena finaliza sem qualquer presença visível do gozo de Jéssica.

Como já mencionei, o desenvolvimento narrativo do filme coloca a sexualidade voraz das personagens femininas (e a personagem de Claudia é fortemente incluída nesse hall pelo discurso fílmico, o que fica patente desde a sequência dos créditos de abertura) como o grande signo de “anormalidade”, um desvio que, contudo, é constantemente celebrado pelas falas do psiquiatra Daniel.

As cenas das coreografias sexuais também exaltam essa voracidade, construindo para os encontros sexuais - a maioria deles cenas de sexo grupal - uma aura de espetáculo reforçada pela relação entre câmera e corpos (na alternância da visão do conjunto e dos closes) e no uso da trilha musical para embalar todas as cenas que culminam no prazer de todos os envolvidos. Essa demarcação da trilha musical, estabelecendo uma relação excessiva e simbólica entre prazer e música, é um modo de alusão à matriz da telenovela, pois nelas, com já dito, é fundamental a demarcação reiterativa da música do par amoroso. Nas novelas, a música do casal tem o papel reiterativo de exaltar o amor romântico, no pornô, especialmente nos pornôs narrativos dos anos 1980, a trilha musical tem o papel de expressar o gozo partilhado. Em *Sexo dos anormais* é especialmente significativo que este gozo seja o gozo do corpo travesti.

Mas se por um lado, as coreografias sexuais de *Sexo dos anormais* celebram a explosão sexual feminina, inclusive afirmando a inclusão da travesti nessas feminilidades; por outro há também uma certa domesticação do texto estelar de Claudia Wonder em um papel patriarcal tradicional de sonhos de amor romântico monogâmico^[16]. Ao longo do filme, sua personagem Jéssica constantemente afirma seu desejo pelo casamento e a vida de dona de casa, e este será seu desfecho na narrativa.

Cada uma das personagens femininas no filme, acaba alcançando um lugar harmônico com seu apetite sexual: Miriam e sua ninfomania são abraçadas pelo namorado, Tônia e seu pendor grupal é canalizado para a produção de filmes pornô BDSM e Jéssica encontra em Roberto, assistente de Dr. Daniel, seu marido ideal.



FIGURA 4: Print do desfecho final da personagem Jéssica (Claudia Wonder) em *Sexo dos Anormais*

A cena final da personagem é a mais perfeita alusão à matriz do melodrama telenovelesco: Jéssica, vestida de noiva, celebra seu destino com a festa de casamento, jogando o buquê. É significativo que o único corpo travesti neste filme a represente do mesmo modo que o clichê da cultura massiva dos anos 1980 representava a mulher: como recatada, casada, amada e do lar.

Se de um lado, essa representação clichê pode indicar a domesticação patriarcal da travesti; de outro, e de modo ambivalente, justamente por ser um corpo travesti, o clichê pode convidar a uma leitura dissidente, ou desidentificada, nos termos de Muñoz (1999), que reconhece a legitimidade do seu desejar o amor romântico.

Em todas as suas cenas de coreografias sexuais, o corpo de Claudia é colocado em poses correlatas àquelas performadas pelas outras personagens femininas do filme, centrando o prazer visual de seu corpo em seu rosto, curva do quadril, bunda e seios. Esta equiparação aos femininos na obra é outro dos aspectos que nos convida a uma leitura desidentificada deste pornô comercial e *mainstream*, pois o filme Sternheim representa um fora da curva do ciclo de obras do pornô vídeo nacional que se dedicou à exploração dos corpos travestis, já mencionados aqui^[17]. Nesse sentido, chama atenção que em *Sexo dos anormais*, há apenas dois closes na genitália de Jéssica. O primeiro aparece na já mencionada cena em que a personagem é violentada, o que nos leva ler tal close como simbolicamente equiparado à violência sofrida pela ela. Já o segundo close parece ser uma reparação dessa violência uma vez que ele acontece na primeira sequência em que se a visibilidade da expressão de gozo de Jéssica é centralmente expressa no corpo fílmico.

Meu argumento é que o grande gesto político de *Sexo dos anormais* está no modo como as coreografias sexuais de Jéssica a inserem no hall das feminilidades, e nesse sentido, inclusive o gesto de trazer para sua personagem o desfecho do amor romântico *telenovelesco* deve ser entendido como fissuras políticas em uma obra que, ambivalentemente, ao mesmo tempo corrobora o modo estereotipado e violento com que a cultura massiva e pornográfica dos anos 1980 tratou as pessoas trans e travestis; também faz um esforço de exaltar seu prazer, sua feminilidade e a satisfação de seus sonhos e desejos na mesma chave com que, essa mesma cultura massiva, representa os modelos de virtude feminina.

As coreografias sexuais do filme são passagens onde um regime expressivo de atrações faz encarnar nos corpos (tanto na cena, quanto o corpo fílmico e o corpo espectral) a celebração (visível nas performances e explicitadas no enredo) das esplendorosas “anormalidades” femininas.

O maravilhoso imaginário clichê das telenovelas aparece nas obras analisadas aqui como evocação do amor romântico e, deste, como símbolo de felicidade, com isso, estas obras, cada uma em sua singularidade estética e cultural, fazem o gesto político de afirmar que romance e prazer são direito e desejo para qualquer corpo e qualquer ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, N.C. **Boca do Lixo: Cinema e classes populares**. Campinas, ed. Unicamp, 2006.

AMARAL, Carolina. **O espaço-tempo da comédia romântica**. Tese de Doutorado. PPGCOM-UFF, Niterói, 2018.

BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa**. Niterói, EdUFF, 2019.

_____. **Corpos, pornificações e prazeres partilhados**. In. *Imagofagia*, número 18, páginas 564–588, 2021.

_____. **Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão**. *Revista Significação*, v. 39, n. 38, p. 124–146, 2012

BALTAR, Mariana.; SARMET, Eri. R. **Redes de deboche e excesso. Práticas performáticas no pós-pornô da América Latina**. *Revista Eco-Pós*, 24(1), 75–97. 2021

_____. **La fulminante: deboche, excesso e gênero no pós-pornô da América Latina**. In. *ArtCultura*, v.17, p.109 - 124, 2016.

- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rabelais**. 8 edição. SP, Hucitec, 2013.
- BOURCIER, Sam. **Post-pornographie**. In: DI FOLCO, Philippe. *Dictionnaire de la pornographie*, p. 378-380. Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- BRAGANÇA, Maurício de. **“Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada”**. In. *EcoPós*, v. 10, n. 2, julho-dezembro de 2007.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess**. Yale University Press, 1995.
- CASTILLO, Alejandra. **“Anestésias de lo visual”: hacia un cortocircuito de la representación de lo femenino**. Entrevista para *Arte y Crítica*, 2012.
- CARVALHO, Mario; CARRARA, Sérgio. **Em direção a um futuro trans? Contribuição para a história do movimento de travestis e transexuais no Brasil**. *Sexualidad, Salud y Sociedad – Revista Latinoamericana*, n. 14, p. 319-351, 2013
- DELEYTO, Celestino. **The secret life of romantic comedy**. Manchester and New York: Manchester University Press, 2009.
- DENNIS, Kelly. *Art/Porn. A history of seeing and touching*. Oxford/NY, Berg, 2009.
- DÍAZ BENÍTEZ, José Ramón. **Pornografia Bizarra no Brasil**. Dissertação e Mestrado PPGCOM – UFF, 2015.
- GERBASE, Carlos. **Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico**. In. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, nº 31, p. 39-46, 2006
- GREEN, James. **Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo, Editora Unesp, 2000.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: A sociedade da telenovela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ILOUZ, Eva. **Consuming the romantic utopia**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997
- JAYME, Juliana Gonzaga. **“Travestis, Transformistas, Drag-queens, transexuais: identidade, corpo e gênero”**. In: VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. 2004
- JESUS, Jacqueline Gomes de. **Transfobia e crimes de ódio: Assassinatos de pessoas transgênero como genocídio**. *Revista História Agora*, n 16, 2011.
- LACERDA JUNIOR, Luiz F. B. **Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além**. Tese (Doutorado em comunicação) – Centro de Artes e Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, 2015

LEITE JR, Jorge. **Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico.** São Paulo: Annablume, 2011

_____. **Das Maravilhas e Prodígios Sexuais – A Pornografia “Bizarra” como Entretenimento.** São Paulo, Annablume/Fapesp, 2006.

LOPES, Maria. Immacolatta. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação.** Comunicação & Educação, (26), p.17-34, 2003.

LOPEZ, Ana M. **Our welcomed guest: telenovelas in Latin American.** In. ALLEN, Robert C. (org). *To be continued. Soap operas around the World.* Pags. 259 – 275. Taylor and Francis, 2001

LOURO, Guacira Lopes. **Currículo, gênero e sexualidade – O “normal”, o “diferente” e o “excêntrico” in:** LOURO, G. L., FELIPE, J; GOELLNER, S.V. (org) *Corpo, Gênero e Sexualidade: Um debate contemporâneo na educação.* Petrópolis: Ed. Vozes, 2013

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: EdUFRJ. 2001.

MARTINS, Luis Henrique de J. **Entre a repulsa e o fascínio: O corpo trans no cinema brasileiro.** Dissertação de Mestrado. PPGCOM/UFF, 2017.

MILANO, Laura. **Afectos Explícitos: Examinando La Dimensión Afectiva de Las Experiencias Pospornográficas en Argentina (2011-2018).** In. Kamchatka. *Revista de Analisis Cultural*, n. 19, p. 25-46, 2022.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics.** Univ Of Minnesota Press, 1999.

PAASONEN, Susanna. **Carnal Resonance - Affect and Online Pornography.** 1a. ed. MIT Press, 2011.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual. Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo, n-1 edições, 2014.**

RAMALHO, Fabio. **O clichê como artifício nas artes e na cultura midiática contemporânea.** *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 18, n. 3, p. 75–88, 2015.

RYBERG, Ingrid. **Imagining Safe Space. The Politics of Queer, Feminist and Lesbian Pornography.** Stockholm University Library/Acta Universitatis Stockholmiensis, 2012

SANTOS, Dionys Melo dos. **O desejo pelas travestis brasileiras: do cinema da boca do lixo à pornografia digital.** Editora ApeKu; 1ª edição, 2021

SARLO, Beatriz. **El Imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina**

(1917-1927). Coleção Vitral. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2000. (Edição original: 1985).

SARMET, Eri Ramos. **Sin porno no hay posporno: corpo, excesso e ambivalência na América Latina.** Dissertação (Mestrado) – PPGCOM/UFF, 2015.

SMIRAGLIA, Romina. **Sexualidades de(s)generadas: Algunos apuntes sobre el postporno.** In. Imagofagia - Revista Asaeca, número 6, 2012.

STÜTTGEN, Tim (ed). **Post/Porn/Politics. Queer_feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex-Work as Cultural Production.** B_Books, Berlim, 2009.

WILLIAMS, L. **Hard Core - Power, Pleasure and the “Frenzy of the Visible.”** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.

Websites

<https://diego-stickar.com/>

<http://edgardesanto.blogspot.com.br/>

-
- [1] Sarlo observa que as “milonguitas” tinham uma estrutura narrativa que misturava realismo, erotismo e cenários melodramáticos para apresentar para uma classe urbana marginalizada, nos primórdios da modernização argentina, a utopia liberal do amor e dos finais felizes
- [2] Sobre estes fenômenos da literatura massiva romântica, vale conferir ANDRADE, Roberta Manuela Barros; SILVA, Erotilde Honório. Um século de romances de amor: a trajetória da literatura sentimental no Brasil (1920-2020). Columbia: Independently Published, 2020 ou SOUSA, Denise Dias de Carvalho. O Saber e o Sabor da Literatura Cor-de-Rosa: A Leitura dos Romances das Séries Sabrina, Julia e Bianca. Tese de doutorado, PUC-RS em Convênio com a Universidade Estadual da Bahia, 2014. A coleções dos chamados Romances do Coração eram livros baixo custo, vendidos em bancas de jornal que foram sucessos editorial entre 1977 até fins dos anos 1990. Mais sobre o assunto também pode ser conferido no blog do NEX: <https://nex.uff.br/?s=pregui%C3%A7a>.
- [3] “Amor sexy-romântico” não é um conceito ou termo que nenhuma das referências bibliográficas sobre o assunto jamais utilizou. Criei a expressão para enfatizar que a célebre promessa do amor romântico sempre englobou a dimensão da satisfação sexual e jamais excluiu os encontros sexuais de suas narrativas, embora na maioria das vezes tratou as cenas de sexo de modo implícito ou metaforizado. Apenas mais recentemente, após popularização e espetacularização das consequências das mudanças alcançadas pela chamada revolução sexual que tais cenas de encontros sexuais são mais e mais trazidas para a materialidade destas obras audiovisuais e literárias massivas.
- [4] Não cabe neste artigo entrar no debate entre os limites do erótico e do pornográfico, especialmente porque entendo ambos como parte do campo do pornográfico. Sobre o tema, remeto a Introdução do livro de Linda Williams (1999) e ao artigo de Carlos Gerbase (2006)
- [5] planos de detalhe das penetrações
- [6] Para maior aprofundamento no debate sobre o pós-pornô, inclusive as origens do termo, remeto ao artigo de Baltar e Sarmet (2021), bem como a dissertação de Sarmet (2015).
- [7] A obra da artista La Bala Rodríguez foi apresentada na Muestra Marrana de 2015 e depois ficou disponível no canal do Vimeo da artista. Contudo, hoje já não é possível encontrar a obra online, apenas as incompletas referências a ela nos sites <https://www.facebook.com/people/La-Bala-Rodr%C3%ADguez/100043117671679/> e na revista feminista mexicana *Hysteria.mx* <https://hysteria.mx/boda-negra-por-la-bala-rodriguez/>.
- [8] “Good and evil can be named as persons are named—and melodramas tend in fact to move toward a clear nomination of the moral universal” (Brooks, 1995:17). Embora esteja comentando o contexto das revoluções burguesas na Europa, e o papel desempenhado pela imaginação melodramática em tal cenário, a reflexão de Brooks não deixa de ser pertinente para a contemporaneidade e, nesse sentido, ela é ecoada na reflexão de autores como Jesus Martin-Barbero (2001), Baltar (2019) e Bragança (2007).
- [9] A obra circulou em festivais pornográficos e festivais queer na América Latina tais como Festival porNO porSI (Buenos Aires), Cine Underground Transterritorial (Buenos Aires), Bienal Arte Joven (La Plata), FestiFreak (La Plata), Llamale H (Montevideo, Uruguay), Libercine (Mendoza), Libercine (Buenos Aires), Festival SanFrik (Buenos Aires y Santiago de Chile)

- [10] “juntitos es EL PRIMER VIDEOARTE PORNO ROMANTICO ARGENTINO”
- [11] Para um entendimento desses termos (regime narrativo e regime expressivo das atrações) remeto ao artigo Baltar (2023).
- [12] Nesse sentido, cabe lembrar da figura icônica da modelo Roberta Close. Fenômeno nacional, foi considerada uma das mulheres mais bonitas da época, sendo a primeira mulher trans a posar nua para revista Playboy, em maio de 1984.
- [13] Vivemos o paradoxo de ser um país onde se consome intensamente pornografia com atores e atrizes trans e ao mesmo tempo ser um dos países de maior índice de crimes de transfobia. Segundo levantamento do projeto Transgender Europe’s Trans Murder Monitoring, e mencionado no artigo de Jacqueline Gomes de Jesus (2011), entre 2008 e 2011, foram registrados 816 homicídios de pessoas trans no mundo, destes, 325 são em território brasileiro. Por outro lado, de acordo com o anuário estatístico interno do portal Porn Hub de 2023, transgênero foi a terceira categoria mais buscada pelos brasileiros. <https://www.pornhub.com/insights/2023-year-in-review#brazil> (Acesso em 20 dezembro 2023).
- [14] É importante ressaltar como Sexo dos anormais é reflexo desse contexto, não apenas pela presença da personagem travesti Jéssica, mas pela relação com o próprio produtor do filme, Juan Bajon. Bajon será importante produtor do seguimento de zoofilia dos anos 1980 numa série de filmes conhecido como jegue movies, cuja marca era inserção de simulação de sexo com animais.
- [15] Sobre tal processo conferir especialmente as páginas 34 e 35 da dissertação de Martins (2017), quando o autor recupera o histórico das disputas.
- [16] 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. Na crônica “Meu amigo Claudia”, Caio Fernando Abreu se refere a ela como “travesti intelectual”. Entre outras performances importantes de Claudia, está uma realizada na boate Madame Satan, nos anos 1980, quando ela se despe numa banheira de suco de groselha enquanto canta músicas de Lou Reed. Em 1985, Claudia atuou na encenação da peça O Homem e o cavalo, de Oswald de Andrade, montada por Zé Celso. Em 2011, a edição do festival PopPorn fez uma homenagem a Claudia exibindo Sexo dos anormais e o documentário sobre ela, dirigido por Dácio Pinheiro, Meu amigo Claudia (2009).
- [17] Não cabe agora expandir essa importante questão sobre a presença das travestis no cinema pornográfico brasileiro, bem como na cultura audiovisual de uma maneira geral. Sobre o tema remeto ao excelente trabalho de Dionys de Melo Santos (2021) e a ótima dissertação de mestrado de Luis Henrique Martins (2017)