

FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
CURSO DE BACHARELADO EM CINEMA E VÍDEO

A SEXUALIDADE COMO APELO RETÓRICO NO CINEMA
HOLLYWOODIANO NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990

MILCLEI BIZAIO MARTINS

CURITIBA
2012

MILCLEI BIZAIO MARTINS

A SEXUALIDADE COMO APELO RETÓRICO NO CINEMA
HOLLYWOODIANO NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990

Trabalho de conclusão de curso apresentado à disciplina TCC – Trabalho de Conclusão de Curso - Supervisionado, como requisito parcial para obtenção do título de graduado do curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo da Faculdade de Artes do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Camargo.

CURITIBA

2012

A meu querido pai, que faleceu pouco antes do término deste estudo e tristemente não estará presente neste momento tão importante.
A todos os diretores, roteiristas e produtores, por inspirarem a mim e a incontáveis novos e promissores talentos.

Agradeço a Deus, por me permitir existir e prosperar. À minha família, por me amar incondicionalmente, e com louvável otimismo me convencer de que em todo o esforço realizado manifesta-se o reflexo de um futuro promissor. Aos meus amigos, por me compreenderem e encorajarem durante o processo de pesquisa e desenvolvimento deste estudo. Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos Camargo, pelo apoio constante, sugestões valiosas, humanidade e liberdade de expressão a mim conferida a cada novo passo desta árdua, porém recompensadora caminhada.

RESUMO

A sexualidade exerce um apelo retórico no cinema Hollywoodiano. Nas décadas de 1980 e 1990, nota-se a presença acentuada de elementos sexuais na composição de obras na filmografia dos EUA. Justifica-se a realização deste estudo devido a notável participação da sexualidade como fator responsável pelo reconhecimento dos filmes analisados. Visando esclarecer se há diferenças entre a repercussão obtida através do uso da sexualidade de forma sutil e de forma explícita, este trabalho de conclusão de curso teve como objetivo comprovar o papel significativo da sexualidade no período tratado e apontar sua repercussão através da análise de quatro filmes. Também se utilizou de uma base teórica fundamentada por Olivier Reboul no campo da retórica, Michel Foucault quanto à história da sexualidade e Tim Dirks para a análise fílmica. Percebeu-se relevante evidência do apelo sexual através da história e sua correlação com o apelo retórico.

Palavras-chave: Apelo. Retórico. Sexualidade. Cinema.

ABSTRACT

Sexuality exerts a rhetorical appeal in Hollywood motion pictures. In the decades of 1980 and 1990, it is noticed the accentuated presence of sexual elements in the making of film works in the USA. Carrying out this study is justified due to the noticeable participation of sexuality as responsible factor to the recognition of the films analyzed here. Aiming at clarifying whether there are differences between the repercussion obtained through the use of a more subtle form of sexuality and a more explicit one, this course conclusion work had as its goal to prove the significant role played by sexuality in the period of time it covers, as well as to point out its repercussion through the analysis of four films. Also, it was made use of a theoretical base supported by Olivier Reboul in the field of rhetoric, Michel Foucault for the history of sexuality and Tim Dirks for the film analyses. Relevant evidence of the sexual appeal was identified throughout history and its correlation to the rhetorical appeal.

Key-words: Appeal. Rhetorical. Sexuality. Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – CAPA DO DVD EDIÇÃO ESPECIAL DE <i>A LAGOA AZUL</i>	64
FIGURA 2 – FOTO DE DIVULGAÇÃO DE <i>A LAGOA AZUL</i>	64
FIGURA 3 – POSTER DE <i>NOVE E MEIA SEMANAS DE AMOR</i>	65
FIGURA 4 - CENA DE <i>NOVE E MEIA SEMANAS DE AMOR</i>	65
FIGURA 5 – POSTER DE <i>UMA LINDA MULHER</i>	66
FIGURA 6 – CENA DE <i>UMA LINDA MULHER</i>	66
FIGURA 7 – POSTER DE <i>INSTINTO SELVAGEM</i>	67
FIGURA 8 – CENA DE <i>INSTINTO SELVAGEM</i>	67

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – PRINCIPAIS ITENS DO CÓDIGO HAYS	59
QUADRO 2 – SISTEMA AMERICANO DE CLASSIFICAÇÃO DE FILMES EM 1968	60
QUADRO 3 – SISTEMA AMERICANO DE CLASSIFICAÇÃO DE FILMES 1970 – 1972	60
QUADRO 4 – SISTEMA AMERICANO DE CLASSIFICAÇÃO DE FILMES 1972 – 1984	61
QUADRO 5 – SISTEMA AMERICANO DE CLASSIFICAÇÃO DE FILMES 1984 – 1986	61
QUADRO 6 – SISTEMA AMERICANO DE CLASSIFICAÇÃO DE FILMES 1990 – FINAL DA DÉCADA DE 1990	62
QUADRO 7 – SISTEMA AMERICANO DE CLASSIFICAÇÃO DE FILMES – A PARTIR DO FINAL DA DÉCADA DE 1990	63

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	A SEXUALIDADE CINEMATOGRAFICA NA DISPUTA PELO OLHAR DO ESPECTADOR	9
2.1	AS DÉCADAS DE 1980 E 1990.....	16
2.2	A INSINUANTE RETÓRICA DA SUTILEZA.....	20
2.3	A PROVOCANTE RETÓRICA DA OUSADIA	32
3	A ABRANGENTE E LONGEVA REPERCUSSÃO DA SEXUALIDADE NO CINEMA	43
3.1	O IMPACTO NO PÚBLICO	45
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
5	REFERÊNCIAS	52
	ANEXO A – QUADROS.....	59
	ANEXO B – ILUSTRAÇÕES/IMAGENS.....	64

1 INTRODUÇÃO

Retórica, cinema e sexualidade são elementos unificados na disputa atemporal pelo reconhecimento através da persuasão. Este estudo apresenta-se como uma análise da sexualidade usada como instrumento de comercialização e divulgação da produção cinematográfica dos Estados Unidos da América nas décadas de 1980 e 1990. Manifestado de forma sutil e subversiva nas entrelinhas de um roteiro, ou ainda explicitado em demonstrações mais ousadas com imagens de nudez e cenas de sexo, esse apelo esteve presente em um considerável número de filmes realizados em diversas cinematografias através dos anos. Parte-se aqui da premissa de que a sexualidade possui uma explosiva força imagética e persuasiva sobre os sentidos humanos, exercendo um forte apelo retórico em qualquer mensagem destinada a espectadores comuns.

Para a construção da base teórica desta pesquisa, fiz uso das fundamentações dos autores Olivier Reboul, Michel Foucault, Tim Dirks, Peter Biskind, entre outros que possibilitaram a compreensão dos elementos analisados, levando assim à solução dos questionamentos apresentados. Com a hipótese de que roteiristas, diretores e produtores descobriram no sexo um ícone propulsor capaz de despertar a atenção e o interesse do grande público, sendo essa uma tendência cultural vigente à época, atraindo valor comercial às suas obras e levando incontáveis multidões a assistir filmes que se destacaram, entre outros fatores, pelo alto teor de sexualidade presente na narrativa desenvolvida. Visa-se responder a seguinte pergunta: A sexualidade sugerida com sutileza na narrativa e através de elementos simbólicos dos filmes *A Lagoa Azul* e *Uma Linda Mulher* teve consequências tão significativas e notáveis quanto a sexualidade explicitada com mais evidência através de cenas de sexo nos filmes *Nove e ½ semanas de Amor* e *Instinto Selvagem*?

As evidências levantadas por esta pesquisa visam contribuir para que pesquisadores no futuro aprofundem-se no estudo das diversas manifestações da sexualidade nos meios de comunicação social.

Seguindo a introdução, no segundo capítulo encontram-se, além de um panorama expositivo sobre a questão da retórica e da sexualidade embasadas nas teorias propostas por Olivier Reboul (2004) e Michel Foucault (1988; 1998); as

análises dos filmes *A Lagoa Azul* (1980), *Nove e Meia Semanas de Amor* (1986), *Uma Linda Mulher* (1990) e *Instinto Selvagem* (1992).

No terceiro capítulo, expõem-se elementos propostos por Tim Dirks (2011) que visam fundamentar os conceitos estabelecidos no capítulo anterior, bem como expressar as formas de repercussão da sexualidade contida nos filmes analisados através da utilização de dados específicos publicados no sítio *The Internet Movie Database* (2011).

Por fim, as considerações finais trazem a exposição conclusiva do autor deste estudo, seguidas das referências, os quadros e as imagens ilustrativas.

2 A SEXUALIDADE CINEMATOGRAFICA NA DISPUTA PELO OLHAR DO ESPECTADOR

Então os diretores de cinema recorriam a qualquer coisa que pudessem pensar: ondas, cortinas, fogueiras, fogos de artifício, você escolhe. E às vezes os resultados eram mais sujos que mostrar a coisa em si. (FOSTER, 2010, p. 136)

Este estudo propõe-se a discutir a sexualidade no cinema hollywoodiano, realizando uma excursão expositiva sobre sua utilização e evolução no cinema norte-americano das décadas de 1980 e 1990.

Como naquela Hollywood das últimas décadas do século passado observou-se um fascínio lascivo para com o uso da sexualidade como forma de atração, esta pesquisa também se manifesta desejosa e salivante, ansiando por ressaltar o que a revelação do prazer causou na produção estadunidense, de forma vasta e excitante, na multifacetada busca pelo olhar do espectador nos anos 1980/1990. Nesta pesquisa, tenho por objetivo ressaltar a identificação, intriga ou simples interesse desperto no espectador ao haver-se atraído, por alguns segundos ao mínimo, a uma cena de nudez, ato sexual, ou ardente percorrer de mãos em corpos curvilíneos revelados em uma obra de cinema.

Presentes nos valores e conceitos ocidentais e regidos por uma moral cristã encontram-se os conflitos entre sexualidade e puritanismo, atração e repulsa. De opostos tão veementes se constituiu a filmografia norte-americana no período estudado aqui. Desde seus primeiros anos, quando a confecção de filmes estabeleceu-se como indústria, os apelos moralistas contra a exibição de nudez, crimes, violência e sexo emergiam com vigor e amplitude, ocupando espaço lado a lado, em páreo árduo, com essa indústria que via em tais elementos, uma fonte interminável de riqueza e excitação. E da própria máquina criadora, por questões de defesa da moral e bons costumes impostos pela sociedade, surgiram modos e maneiras de censurar a expressão desafiadora que causava furor, na tentativa de preservar sua existência e continuidade. Assim nasceu, em 1922, a *Motion Pictures Producers and Distributors of America* (MPPDA), organização que visava “limpar” a indústria cinematográfica antes que a mesma sofresse danos irreversíveis causados por demonstrações amorais presentes nos filmes.

William H. Hays, então membro de grande importância do Partido Republicano, foi nomeado para presidir a MPPDA, e a lista dos itens que eram ou não considerados apropriados para exibição na produção cinematográfica da época foi batizada com seu sobrenome. Hollywood encontrava-se oficialmente sob censura. O Código *Hays* tratava de enumerar diversos elementos que não poderiam desfilar nas telas de cinema, além de outros que teriam que ser vigiados cuidadosamente para não exceder os limites estabelecidos pela boa moral e ainda estipulava cláusulas contratuais de observância ao comportamento dos atores.¹ Em uma sociedade conservadora e puritana, a proibição tende a gerar a excitação. Sabendo da lista negra de moralidade que era pintada sobre Hollywood, o público não pôde fugir do princípio básico que constitui os seres humanos. O fruto proibido torna-se platonicamente mais saboroso. “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.” (FOUCAULT, 1988, v.1, p.12). A bola de neve do desejo começa a rolar, ganhando volume, força e dimensão. É como se uma avalanche se sobressaísse ao poder dos terremotos que tão costumeiramente atingem terras californianas.

Sexualidade. Repressão. Excitação. Aperto o botão *pause*² no controle remoto agora, deixando por um momento a saga fílmica tratada no início deste capítulo. Sugiro zapear um pouco pelos canais do tempo histórico e permitir que os olhos atentos se deslumbrem diante a vasta malha de opções. É o século XVIII o canal escolhido para mergulhar investigação adentro com o auxílio de Michel Foucault, que teorizou sobre, entre outros temas, a evolução da história da sexualidade.

Em *A Vontade do Saber*, primeiro volume da sua série sobre a história da sexualidade, originalmente publicado em 1976, estabelece uma crítica perspicaz e intrigante sobre a repressão sexual emergente no século XVIII em conjunto com a ascensão da burguesia. Foucault elícita o confronto entre sexo e poder, ultrapassando os limites das proibições, ressaltando a então evidente marginalização do discurso sexual, ao qual se estabeleceu certas concessões de manifestação. Vale lembrar que o termo marginalização não tem, aqui, o intuito de

¹ Ver em Anexo A – QUADRO 1

² Termo em Inglês para pausar. Interrompe a exibição de algo.

ser pejorativo ou criminal e sim, expressar mais literalmente o fato de que o falar sobre sexo tornou-se um ato proibido nas vias públicas, sendo então confinado às margens consideradas apropriadas para tratar do mesmo. Um exemplo para ilustrar tal concessão encontra-se no sacramento da confissão, reforçado pela igreja católica. O estímulo à descrição do pecado da carne e todo e qualquer ato relacionado aos desejos sentidos desenvolve um novo discurso, no qual as palavras devem ser medidas cautelosamente, mas o crime deve ser relatado em sua integridade. Assim explica Foucault:

A pastoral cristã inscreveu, como dever fundamental, a tarefa de fazer passar tudo o que se relaciona com o sexo pelo crivo interminável da palavra. A interdição de certas palavras, a decência das expressões, todas as censuras do vocabulário poderiam muito bem ser apenas dispositivos secundários com relação a essa grande sujeição: maneiras de torná-la moralmente aceitável e tecnicamente útil. (FOUCAULT, 1988, v.1, p.24).

Estava desde aquele momento histórico instaurando-se uma fábula mascarada. Máscara essa, com contornos de discurso, que aflorou do berço tirano da proibição, e construiu sua base sobre uma retórica, que será retomada mais minuciosamente neste capítulo, feita de alusões e metáforas. Esses elementos buscavam furtivamente burlar a censura instaurada e abriram portas para uma contracorrente todavia mais poderosa e incitante do que o ato de censurar.

Sobre o sexo, os discursos – discursos específicos, diferentes tanto pela forma como pelo objeto - não cessaram de proliferar: uma fermentação discursiva que se acelerou [...] [e presume-se que] o cerceamento das regras de decência provocou, provavelmente, como contra-efeito, uma valorização e uma intensificação do discurso indecente. (FOUCAULT, 1988, v.1, p. 22).

Segundo a análise de Foucault (1988, *ibidem*), a relação entre sexo e poder torna-se crescente no século XVII e atinge um ápice no século XVIII e XIX. As reflexões e restrições quanto à sexualidade originavam-se em instituições consideradas como controladoras da população, tais como a já acima referida igreja, a escola, o Estado e o consultório médico. Em momento algum, essas instituições tinham por objetivo a extinção, redução e nem mesmo a proibição da prática do ato sexual. A meta a ser conquistada era o controle dos indivíduos, de forma

massificada, tendo a população sob o olhar atento do poder instituído em observação dos desejos e prazeres. A tal observação rigorosa cabia a tarefa de controlar o que devia, quando, e onde poderia ser dito. Estabeleceram-se códigos de discricção nas relações familiares, educacionais e trabalhistas.

Contudo, do controle minucioso do poder, surge o descontrole natural dos elementos, ou seja, a população controlada se pluraliza em forma discursiva, encontrando maneiras de ampliar o que, inicialmente, tentou-se conter. Na corrente evolutiva humana, os genes do desejo sobem correnteza acima em busca do conhecimento. Na verdade da “hipótese repressiva” trabalhada por Foucault (1988, *ibid.*), coexistem verdades paralelas e intrínsecas, frutos da individualidade, seguindo a ordem natural da evolução do homem, que não cessa de querer saber e desata as amarras impostas. “Não se deve descrever a sexualidade como um ímpeto rebelde, estranha por natureza e imbecil por necessidade, a um poder que, por sua vez, esgota-se na tentativa de sujeitá-la e muitas vezes fracassa em dominá-la inteiramente.” (Foucault, 1988, v.1, p.98).

Censura, frutífera censura. De volta à frente da bola de neve que rolava trepidante em Hollywood no final da década de 1920 e nos anos 1930, visualiza-se um esquema voraz de combate, uma estratégia de guerra contra o inimigo imoral. Ocupando lugar de destaque nas forças repressoras estava a igreja católica americana, que associada a outros grupos religiosos, precipitou a criação de um grupo de defesa intitulado *Legião da Decência*, cuja preocupação era estimular a produção de filmes que retratassem a moral tida como correta, e veementemente banir todo e qualquer filme que ousasse transmitir uma mensagem “imoral”. Usando de ameaças, a legião fez com que o Código Hays fosse reforçado, introduzindo uma política de aprovação para os filmes. Roteiros que não cumprissem com as exigências estabelecidas resultavam em multa para o estúdio responsável e a consequente proibição da exibição da obra produzida fora dos padrões de decência.

Assim, a indústria cinematográfica viu-se obrigada a evoluir de uma maneira inesperada, usando de criatividade para lidar com sexualidade e a violência de forma alternativa, capaz de sublimar esses elementos transgressores e manter a atração do público. “De repente, descobrimos que o sexo não tem de se parecer com sexo: outros objetos e atividades podem representar órgãos e atos sexuais [...]” (FOSTER, 2010, p.134). Considerando este comentário do renomado professor de Inglês da Universidade de Michigan, Thomas C. Foster, sobre as artimanhas do

cinema e da literatura na luta contra a censura, posso relacioná-lo com o tema deste estudo para entender e ilustrar com mais fiel propriedade a perspicácia dos produtores cinematográficos atuando na época da repressão e o impacto que tais transformações ocasionaram no público, atento ou não, para tais artifícios. No cinema, assim como na literatura, as “... cenas em que o sexo está codificado em vez de explícito podem funcionar em múltiplos níveis e às vezes ser mais intensas que descrições literais.” (FOSTER, 2010, p.139) E, aos transgressores que insistiam na realização de obras que provocavam o Código *Hays*, restavam as casas clandestinas de exibição, refúgios indecorosos frequentemente aliados a shows de danças eróticas.

O Código *Hays* perdurou com severidade por considerável período de tempo, contudo após a Segunda Guerra Mundial e o início dos anos 1950, as leis que censuravam a produção cinematográfica começaram a perder força. A imposição do poder sofreu a ação do tempo aliada à evolução cultural da sociedade que se modernizava, passando por modificações significativas. O código foi reescrito com novas dimensões, e a aceitação dos elementos polêmicos, tais como a sexualidade e a violência, ganhou amplitude. Permitia-se a produção de filmes que tratavam dos temas anteriormente vetados, contanto que eles fossem abordados de maneira cautelosa e com “bom gosto”. Essa nova permissividade foi subjetiva o suficiente para garantir aos produtores uma liberdade de criação apoiada pela Primeira Emenda à Constituição dos Estados Unidos da América, que assegura que o Congresso não pode legislar contra os direitos fundamentais, entre eles a liberdade de expressão conferida à imprensa e mídia. A produção cinematográfica não seria mais submetida à censura por parte do governo federal.

No período que se seguiu, observou-se uma importante transição na história do cinema americano. A cinematografia americana, com a influência das correntes inovadoras propostas no cinema europeu - o cinema autoral é um exemplo, e com o sólido suporte da legislação, viu-se preparada para ousar ir além das proibições previamente estabelecidas, desta vez com o incentivo de uma sociedade inspirada nas novas ideias de liberdade e tolerância implantadas na cultura nacional dos Estados Unidos da América a partir do final da Segunda Guerra Mundial. A população manifestava um forte interesse em fazer uso de uma liberdade de expressão e consumo que anteriormente lhe era restrita. Notou-se uma junção de interesses: o público manifestava entusiasmado desejo de absorver material

“maduro” e polêmico e os produtores, diretores e roteiristas visualizavam na exibição desse tipo de conteúdo uma fonte de prosperidade e riqueza.

Com a extinção oficial do Código *Hays*, em 1968, foi introduzido, para proteger crianças e adolescentes, um sistema de classificação denominado *Rating System*³, o qual segue em uso até o presente momento embora tenha sofrido algumas alterações nas nomenclaturas e faixas etárias⁴. Esse sistema classifica os filmes por idade, ou seja, determina qual a idade apropriada do público que pode comparecer à exibição de uma obra. Pessoas com idade abaixo da estipulada pela classificação de um determinado filme são proibidas de comprar ingresso na bilheteria e, conseqüentemente, não podem frequentar a sala de exibição.

Peter Biskind, escritor americano que trabalhou como editor na revista *Premiere* e na *American Film*, escreveu um livro sobre os bastidores do cinema, no qual afirma que “Lá pelo final dos anos [19]60 e começo dos [anos 19]70, para quem era jovem, ambicioso e tinha talento não havia lugar melhor em toda a Terra do que Hollywood.” (2009, p.13). Em sua obra intitulada *Como a Geração Sexo – Drogas – e – Rock’n’Roll Salvou Hollywood*, publicada nos Estados Unidos em 2008 e no ano seguinte no Brasil, Biskind ilustra o cenário rebelde e de intensa criatividade que inundou a década de 1970 com grandes talentos e produções que marcaram época. Esses filmes trouxeram os temas adultos para as telas, possivelmente como uma reflexão do estilo de vida levado pelos diretores, roteiristas, produtores, elenco e outros profissionais envolvidos na produção cinematográfica hollywoodiana referida.

O professor, editor e historiador de cinema Tim Dirks (2011, sem paginação) descreve, em seu sítio de internet *FilmSite.org*, a década de 1970 como um momento altamente criativo na indústria cinematográfica americana e ressalta o aumento no conteúdo “adulto”, por exemplo a sexualidade, retratado nos filmes, devido a queda nas restrições de conteúdo. “A contracultura da época havia influenciado Hollywood a ser mais livre, a arriscar-se mais e a experimentar com jovens realizadores alternativos [...]” (DIRKS, 2011, *ibid.*).

Com esta narrativa sobre o tema da sexualidade na cinematografia americana, busco construir uma base concreta sobre a qual este estudo pretende se desenvolver.

³ Tradução livre da língua inglesa: Sistema de Classificação.

⁴ Ver Anexo A – QUADROS de 2 à 7

Ao entrar nas décadas de 1980 e 1990, darei seguimento ao raciocínio estabelecido na primeira parte deste capítulo, quanto ao uso da sexualidade na disputa pelo olhar do espectador, analisando obras realizadas no período citado e associando-as ao tema proposto.

2.1 AS DÉCADAS DE 1980 E 1990

Em 1979, a MPAA reportou que 90% dos compradores de ingressos tinham entre 12 e 29 anos. Mas essa não era mais a platéia da contracultura. Era o público de Porky's. (BISKIND, 2010, p. 454)

O que pretendo analisar a partir de agora é como a sexualidade foi retratada nas décadas de 1980 e 1990 no cinema americano assim como o apelo retórico representado pelos elementos sexuais contidos na filmografia estadunidense durante o período acima referido. Com o final dos anos 1970, que se tornaram consagrados pela presença de diretores de talento tais como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Dennis Hopper, Robert Altman, entre outros, responsáveis pela realização de filmes inovadores, o que se seguiu foi um momento de consolidação para a cinematografia americana. Os profissionais da área haviam se transformado, assim como o público emergente não era o mesmo que se via entusiasmado com os desafios desbravados da década anterior. Notava-se a predominância de um público jovem para qual o ritmo acelerado enfatizado pela cultura de popularização era cultuado com exaltação. Esse público emergente era constituído de adolescentes e jovens adultos imersos em uma cultura baseada em tendências de moda e música e seu interesse maior estava em ver refletido no cinema esse movimento de cultura *pop* ilustrado constantemente na televisão americana. BISKIND (2010, p. 435) comenta em seu livro de bastidores previamente utilizado como referencia para este estudo, sobre a aflição que atingia profissionais como Francis Ford Coppola e William Friedkin: “Derrotados pelo fracasso, exaustos, malucos, alguns dos grandes diretores dos anos 1970 partiram para o *mainstream* como se ele fosse uma bóia salva-vidas, e acabaram se afogando na mediocridade. Tornaram-se diretores de aluguel”.

Contudo, com eficaz rapidez, a indústria cinematográfica não se permitiu desmoronar e readaptou-se ao desejo das novas multidões que frequentavam as salas de exibição. Essas multidões representavam uma massa, interessada em consumir conteúdo de fácil assimilação. E foi com o intuito de agradar a tal massa que o cinema dos anos 1980 desenvolveu-se baseado em fórmulas de simples entendimento, com fortes tendências comerciais. Uma geração influenciada por vídeos musicais exibidos pelo canal de televisão *Music Television* (MTV) ansiava por

filmes que refletissem a mesma agilidade rítmica enquanto os estúdios de cinema concentravam-se na busca frenética pelos *blockbusters*, filmes cujo objetivo maior era o sucesso de bilheteria.

Um estilo que se sustentou durante o período foram as comédias com apelo sexual, direcionadas ao público adolescente. Considerado como precursor do gênero, o filme *Porky's*, escrito e dirigido por Bob Clark em 1982, lançava mão de artifícios atrativos tais como a ansiedade desesperada dos adolescentes em perder a virgindade, a tentativa muitas vezes frustrada de provar a masculinidade perante o grupo de amigos da mesma faixa etária e a batalha sexual entre garotos e garotas. Ao mesmo tempo, como previamente mencionado neste capítulo, o aumento de filmes com temas ousados, sobre violência e sexualidade, se afirmava irreversível, levando a *Motion Pictures Association of America* (MPAA) a realizar modificações no sistema de classificação dos filmes, incluindo novas categorias de faixas etárias para alertar os pais contra conteúdo impróprio e proteger crianças e jovens. Produções sensuais, com cenas ou temáticas eróticas chegaram às telas dos cinemas, causando reações adversas e furor no público conservador. Estavam presentes novos elementos como a descoberta e exploração da sexualidade, a sensualidade, traições, jogos sexuais, sexo casual e paixões obsessivas. Destacam-se: *A Lagoa Azul*, do diretor Randal Kleiser, lançado em 1980; *Gigolô Americano*, de Paul Schrader também em 1980; *Parceiros da Noite*, 1980, de William Friedkin; *Corpos Ardentes*, 1981, de Lawrence Kasdan; *A Marca da Pantera*, 1982, de Paul Schrader; *Flashdance*, 1983, de Adrian Lyne; *Negócio Arriscado*, 1983, de Paul Brickman; *Crimes de Paixão*, 1984, de Ken Russell; *O Beijo da Mulher Aranha*, 1985, de Hector Babenco; *Nove e Meia Semanas de Amor*, 1986, e *Atração Fatal*, 1987, ambos do diretor Adrian Lyne; *A Última Tentação de Cristo*, 1988, de Martin Scorsese; *Sexo, Mentiras e Videotape*, 1989, de Steven Soderbergh; entre outros filmes. Duas das obras listadas, sendo elas *A Lagoa Azul* e *Nove e Meia Semanas de Amor*, serão retomadas para análise posterior.

Em seu sítio de internet, *FilmSite.Org*, DIRKS (2011, sem paginação) caracteriza a década de 1990 como um período de altos investimentos em efeitos especiais, orçamentos e salários milionários, massificação de temas e conteúdo e uma luta incansável pela confecção de filmes de sucesso estrondoso capazes de se comunicarem com o maior número de espectadores possível, o que causou, desafortunadamente, um impacto na qualidade dos argumentos e roteiros

desenvolvidos, bem como na criação de personagens sólidos e bem construídos. Segundo o autor:

A pressão sobre os executivos dos estúdios convencionais para cobrir os custos e entregar filmes de grande sucesso aumentou durante a década. Os altos custos das celebridades/estrelas de cinema e taxas de agências, o crescimento constante dos custos de produção, campanhas promocionais, o alto valor pago por novas tecnologias e efeitos especiais digitais e CG (imagens geradas por computador), dispendiosos testes e pesquisas de mercado (para desenvolver filmes super produzidos, estereotipados, formulaicos, e aversos a riscos), roteiros criados por comitês, ameaças de greves de elenco e roteiristas, e grandes orçamentos para divulgação contribuíram para o gasto inflado e excessivo (por produtos inferiores) na indústria cinematográfica de Hollywood. O sólido desenvolvimento de personagens interessantes, argumentos críveis, e narrativas inteligentes frequentemente sofriam nesse processo.⁵ (DIRKS, 2011, *ibid*).

Paralelamente ao aumento dos custos das produções hollywoodianas seguia a utilização constante de temas sexuais. Observa-se uma exploração da sexualidade implícita e explícita nos roteiros de filmes produzidos no período analisado. Tal manifestação, em alguns casos, revelou-se lucrativa como é o caso de *Henry & June*, drama erótico e biográfico dirigido por Philip Kaufman em 1990, e *Instinto Selvagem*, de Paul Verhoeven, lançado em 1992. O retorno das obras com temáticas focadas na sexualidade apresentou-se de diversas maneiras. Porém, nesses filmes não esteve sempre o sucesso comercial. Ao contrário, alguns deles foram tidos como fracassos de bilheteria. Todavia, mesmo quando o retorno financeiro foi fraco, notou-se um impacto de considerável dimensão na crítica e especialmente no público. Sensualidade e sexualidade resultavam em um apelo popular, provocando comentários e despertando a curiosidade e o interesse. Durante a década, comentaram-se filmes como *Ghost – Do Outro Lado da Vida*, 1990, de Jerry Zucker; *Uma Linda Mulher*, do mesmo ano, dirigido por Gary Marshall; *Orquídea Selvagem*, também de 1990, de Zalman King; *Vício Frenético*, 1992, de Abel Ferrara; *Poison Ivy*, 1992, de Katt Shea; *Mulher Solteira Procura*, 1992, de Barbet Schroeder; *Corpo em Evidência*, 1993, de Uli Edel; *Encaixotando Helena*, 1993, de Jennifer Chambers Lynch; *Proposta Indecente*, 1993, de Adrian Lyne; *Short Cuts – Cenas da Vida*, 1993, de Robert Altman; *A Lua dos Amantes*, 1994, de

⁵ Todas as citações cujo texto original é em língua inglesa foram traduzidas pelo autor desta pesquisa.

John Bailey; *Kids*, 1995, de Larry Clark; *Crash*, 1996, de David Cronenberg; *O Povo Contra Larry Flint*, 1996, de Milos Forman; *Striptease*, 1996, de Andrew Bergman; *Boogie Nights – Prazer Sem Limites*, 1997, de Paul Thomas Anderson; *Gia*, 1998, de Michael Cristofer; *American Pie – A 1ª Vez É Inesquecível*, 1999, de Paul Weitz; *Fim de Caso*, 1999, de Neil Jordan; entre outros. Dos títulos listados para a década de 1990, utilizarei dois exemplos para análise: *Uma Linda Mulher* e *Instinto Selvagem*.

A próxima seção desse estudo tratará da utilização da sexualidade de forma sutil e insinuante no cinema americano nas décadas de 1980 e 1990. Utilizar-me-ei de uma associação do apelo exercido pela sexualidade a uma forma de retórica. Para formalizar tal associação, será feito uso, principalmente, dos conceitos desenvolvidos pelo filósofo francês Olivier Reboul em seu livro intitulado *Introdução à Retórica*, originalmente publicado na França em 1991 como *Introduction à La Rhétorique – Théorie et Pratique*, o qual foi lançado no Brasil em fevereiro de 1998 pela Editora Martins Fontes. Pretendo exemplificar através de obras cinematográficas o manuseio das artimanhas retóricas, em elementos desenvolvidos e empregados nos filmes com a função de persuasão.

2.2 A INSINUANTE RETÓRICA DA SUTILEZA

Esses meios [os que caracterizam um discurso como persuasivo] são de ordem racional alguns, de ordem afetiva outros. Ou melhor dizendo: uns mais racionais, outros mais afetivos, pois em retórica razão e sentimento são inseparáveis. (REBOUL, 2004, p. xvii).

À maneira da retórica clássica, concebida na Grécia entre os séculos V e VI AC, e tida como “a arte de persuadir pelo discurso” (REBOUL, 2004, p.xvii), também se nota uma manifestação das técnicas de persuasão em vários meios de comunicação de massa, os quais incluem atualmente a publicidade, os filmes, a música e até mesmo a poesia. Inicialmente aplicada aos discursos verbais, a retórica, considerada uma ciência por apresentar-se como um estudo estruturado e uma arte por ser uma prática consolidada como uma técnica, fundamentou uma tradição de base para os mais diversos discursos que buscavam persuadir. Entre os principais, podem-se incluir os sermões, discursos políticos, tratados de filosofia e cartazes publicitários. Segundo Reboul (2004, *ibid.*), discurso seria “toda produção verbal, escrita ou oral, constituída por uma frase ou sequência de frases, que tenha começo e fim e apresente certa unidade de sentido.” Mais tarde, definições semelhantes se estenderiam às demais linguagens não verbais da cultura.

Com o objetivo de vincular a sexualidade empregada no cinema Hollywoodiano nas décadas de 1980 e 1990 à teoria da retórica, proponho uma breve descrição das funções observadas na retórica. Essas funções apresentam-se vitais para a justificação da teoria proposta. São elas a *persuasiva*, a *hermenêutica*, a *heurística* e a *pedagógica*. Em seu livro *Introdução à Retórica*, Olivier Reboul (2004, *ibid.*) descreve a função persuasiva como a principal, a partir da definição da teoria retórica apresentada. Quanto à função persuasiva, discutem-se os meios que tornam um discurso persuasivo. Reboul considera esses meios de ordem racional e afetiva, unificando os conceitos de razão e sentimento necessários e evidentes em uma produção retórica. Os argumentos lógicos representam os meios racionais, o *ethos* e o *pathos* correspondem aos meios afetivos. O termo grego *ethos* diz respeito à maneira através da qual o orador chama a atenção e conquista a confiança do seu público, imprimindo autoridade ao discurso. Ao *pathos* atribuem-se as tendências passionais, os desejos e as emoções, que podem ser utilizadas para solidificar a força persuasiva do discurso. Do *pathos* far-se-á uso, em breve neste capítulo, como

manifestação retórica atribuída ao elemento sexual incluso nos filmes para atingir e despertar o interesse dos espectadores. Outra função intrínseca à retórica, a *hermenêutica*, é a que trata da interpretação dos discursos subjacentes ao discurso do orador, o qual deve estar ciente e ser capaz de compreender as necessidades das pessoas a quem seu discurso é dirigido. A *heurística* é a função de descoberta que está vinculada a conclusão do discurso persuasivo. O orador busca convencer, e para isso leva em conta a compreensão refletida em seu público. Em um terceiro estágio, surge um esclarecimento por parte de quem ouve e julga os argumentos manifestados e para essa terceira parte, a descoberta é essencial. De aparência mais camuflada está a função *pedagógica*, de resto muito importante, porque se vincula ao desejo do espectador em “aprender” a lidar com situações que envolvem comportamento sexual, sensações e paixões tipicamente humanas, até então pouco discutidas na cultura popular norte-americana.

Paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade e sofrimento são alguns dos termos associados à palavra *pathos*, do grego: “passar pela experiência de algo”. Presentes nesses termos encontram-se diversas referências que podem ser atribuídas à sexualidade humana. O sexo pode ser consequência de um sentimento exacerbado tal como a paixão; pode ser constituído de excessos estipulados por morais e valores variantes; seu emprego de forma exagerada ou inconsequente, que ocasione risco a saúde e vida de uma ou mais pessoas, tem potencial para causar uma catástrofe, do latim: virada revolucionária, inesperada; quando casual e instintivo, tendo duração curta e limitada, caracteriza-se como passageiro; quando consentido como instrumento de submissão aos desejos alheios assume postura de um ato de passividade; e aos sados-masoquistas ou para aqueles que se entregam sem serem correspondidos pode vir a trazer sofrimento. Hollywood, munida de todos esses elementos em suas mais diversas formas e variantes, utiliza-se do potencial retórico presente no apelo sexual como forma de atrair público para seus produtos, sendo estes filmes que, de forma suave ou ousada, revelam em sua fórmula, roteiro ou técnicas de direção um conteúdo sexual que atinge os espectadores, despertando suas emoções e, conseqüentemente, reações, sejam essas positivas ou não, retratos de um sucesso ou reflexos de um fracasso, avassaladoras ou infelizes. Para a indústria cinematográfica americana, a repercussão de um filme pode ser bem vinda de maneiras distintas, ocasionando resultados que serão tratados mais minuciosamente no terceiro capítulo desta pesquisa.

Michel Foucault (1998), no segundo volume de sua série sobre a história da sexualidade, intitulado *O Uso dos Prazeres*, faz uma análise das práticas da sexualidade na Grécia antiga, estabelecendo as relações entre prazer e poder na sociedade capitalista. Foucault (1998, p. 9-16) descreve o conceito de “sujeitos sexuais” e o processo através do qual as pessoas se reconhecem dentro da sexualidade que se manifesta em campos diversos, está vinculada ao conhecimento através da experiência, e submetida a um sistema de regras e coerções sociais.

Ao transportar as reflexões de Foucault para as décadas de 1980 e 1990, periodização dos objetos de análise dessa pesquisa, posso inferir que as experiências sexuais ocorrem de forma ampla e individualizada, estando submetidas às regras de aceitação segundo a moral social e à escolha que se faz quanto a forma de sua vinculação através dos meios de comunicação. Essa escolha de manifestação está vinculada aos conceitos morais restritos à formação de cada indivíduo produtor de material. Pode-se dizer que um roteirista ou diretor de cinema com raízes mais conservadoras e tradicionalistas faz uso da sexualidade de forma mais contida, diferenciada de outro profissional cuja “moral” tem maior amplitude de compreensão e aceitação quanto ao que pode vir a ser permitido ou não. Em síntese, um filme pode conter diálogos ou cenas que façam alusão a sexualidade de forma tênue e sutil, como pode optar por ilustrar as questões sexuais através de diálogos e cenas mais ousadas ou explícitas, com diversos objetivos, levando a uma repercussão no espectador, lidando com suas paixões e desejos, despertando sensações.

Segundo Foucault (1998, p. 38-46), o conjunto de elementos formado por ato, desejo e prazer é o que resulta na conduta sexual de um indivíduo a ser atribuída uma reflexão moral. Caracteriza-se como *aphrodisia* tudo o que causa certa forma de prazer, sejam atos, gestos ou contatos. Na Grécia antiga, a questão ética da experiência ressaltada nos *aphrodisia* não se concentrava particularmente na delimitação desses atos, desejos e prazeres interligados e sim na força através da qual o indivíduo ou grupo se permita conduzir por esses elementos. Descreve-se uma dinâmica quantitativa dos atos realizados, com referência ao seu número e frequência. “O que distingue os homens entre si, para a medicina como para a moral, não é tanto o tipo de objeto para o qual eles são orientados, nem o modo de prática sexual que preferem; é, antes de mais nada, a intensidade dessa prática. A

divisão está entre o menos e o mais: moderação ou incontinência.” (Foucault, *ibid.*, p. 43).

Sob o ponto de vista dos gregos para com os *aphrodisia*, pode-se estabelecer uma comparação com a atividade exercida por dois atores, onde um é o sujeito que a exerce e o outro é aquele sobre o qual a atividade é exercida. Nessa comparação estabelecem-se os conceitos de “ativo” e “passivo”. Aos ativos, cabe realizar a prática vinculada aos prazeres, com moderação e apropriadamente. Aos passivos, palavra que tem origem no termo grego *pathos*, se incumbe o papel de “figurantes”, ou seja, objetos sobre quem e com os quais a atividade sexual é realizada.

Essa divisão clássica e conservadora faz referência diretamente ao mundo masculino como “ativo” e feminino como “passivo”, embora o mesmo termo grego *pathos* signifique, igualmente, “passar pela experiência de algo”, o que se pode atribuir também ao elemento “ativo”. Contudo, sirvo-me dessa oposição como *insight* para analisar o uso da sexualidade nos filmes produzidos em Hollywood nos anos de 1980 e 1990. Do conceito quantitativo empregado aos *aphrodisia*, chega-se a determinação da frequência e quantidade de elementos sexuais depositados em uma obra cinematográfica para caracterizá-la como fonte geradora de prazer e instrumento de apelo, que se utiliza da sexualidade para estimular, se identificar com, e causar reação no público. Como mencionei anteriormente neste capítulo, o apelo que a sexualidade exerce na manifestação cinematográfica pode ser considerado um apelo retórico, ligado ao *pathos*, por exercer forte impacto junto às emoções do espectador. E esse apelo ocorre de forma distinta, estando diretamente ligado ao indivíduo que realizou a obra. É uma escolha atribuída ao roteirista, diretor e produtor a maneira através da qual a sexualidade será retratada e utilizada em cena.

Sutileza: substantivo feminino; qualidade daquilo que é sutil; delicadeza, finura, penetração de espírito. (DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS, 2011). Recorro a essa definição para argumentar que alguns diretores de cinema em determinadas obras, tais como Randal Kleiser em *A Lagoa Azul*, 1980, e Gary Marshal em *Uma Linda Mulher*, 1990, optaram por utilizar de forma sutil a questão da sexualidade, introduzindo este elemento nas entrelinhas do argumento fílmico, permitindo que ele pairasse constantemente nos diálogos e cenas insinuantes ao ato sexual, a ponto de remeter o público ao prazer e ao desejo, através de um notável apelo retórico.

Em águas de uma lagoa azul nada uma linda mulher - nas décadas de 1980 e 1990, produziu-se uma considerável variedade de filmes que continham em seu argumento a sexualidade como elemento de apelo retórico para com o público, que manifestava um crescente interesse por temas ousados e libertários em uma Hollywood que havia, claramente, se libertado das amarras da censura imposta anteriormente pelo código *Hays*. Uma lista mais completa dessas obras de apelo sexual foi fornecida previamente neste capítulo. Dentre os títulos mencionados, selecionaram-se quatro como objetos de análise e ilustração do tema proposto.

Primeiramente, concentro-me nos filmes *A Lagoa Azul*, dirigido por Randal Kleiser em 1980, e *Uma Linda Mulher*, de 1990, do diretor Gary Marshal. Estas duas produções destacam-se pela presença, de uma forma sutil, da sexualidade na narrativa exibida. O apelo sexual em questão manifesta-se no roteiro em forma de tema e diálogos, assim como em cenas nas quais a nudez parcial é revelada, de maneira insinuante, causando uma reação nos espectadores. Os tipos de respostas manifestadas pelo público serão detalhados no capítulo terceiro deste estudo. Aqui, busco explicitar o conteúdo sexual presente em *A Lagoa Azul* e *Uma linda Mulher* associando-o ao conceito de sutileza exposto no final da seção anterior, bem como enquadrar tais elementos na teorização retórica desenvolvida por Olivier Reboul e, eventualmente, remeter aos conceitos de sexualidade relatados por Michel Foucault.

Dois jovens inocentes isolados em uma ilha deserta, uma prostituta perspicaz e sonhadora e um poderoso e solitário executivo constituem os quatro personagens principais dos filmes de Randal Kleiser e Gary Marshal. Estes personagens são responsáveis pela condução do teor sexual que constitui estes filmes. Juntamente com os personagens, encontra-se o cenário onde se desenvolvem as narrativas. Em uma, um paraíso perdido no meio do oceano pacífico e em outra, a cidade de Los Angeles, na Califórnia. Ambas as localidades influenciam e sustentam a sexualidade retratada. O sol e a tropicalidade de uma ilha deserta revela-se propício e inspirador para as descobertas sexuais do casal Emmeline e Richard, em *A Lagoa Azul*⁶, interpretados por Christopher Atkins e Brooke Shields enquanto que, em *Uma Linda Mulher*, Los Angeles enquadra visual e realisticamente o contexto do conto de fadas

⁶ Ver em Anexo B – Figuras 1 e 2

contemporâneo vivido por Julia Roberts e Richard Gere nos papéis de Vivian Ward e Edward Lewis⁷.

Na visão de Kleiser, diretor de *A Lagoa Azul*, o conto dos jovens ingênuos que são induzidos a descobrirem sua sexualidade, sem influências sociais externas, ganha detalhes pitorescos e amenos que beiram os limites da infantilidade. Leva-se em consideração que a junção de conceitos como infância e sexo seja, no mínimo, polêmica, quando não, perturbadora. Porém, este fator não foi empecilho para barrar a produção do filme. Vale a ressalva de que o mesmo recebeu classificação *R* nos Estados Unidos, oriunda da palavra em inglês *restricted*, ou seja, *restrito* na língua portuguesa. Esta classificação estipula que os jovens com idade inferior a 17 anos somente podem entrar na sala de exibição quando acompanhados por um dos pais ou responsável legal.

São vários os elementos que fazem alusão a sexualidade no filme de Kleiser. Eles têm início na confecção do roteiro, escrito por Douglas Day Stewart, passam pela fotografia de Néstor Almendros e culminam na composição de cena desenvolvida por Kleiser, juntamente com o trabalho da direção de arte e figurinistas, todos cuidadosamente empenhados em abrir caminho para que as descobertas sexuais do casal de adolescentes fossem envolvidas por um véu de símbolos e referências sutis, sem apelar para a explicitação do ato sexual.

Partindo-se primeiramente do roteiro, encontram-se falas repletas de alusões sexuais, as quais foram recebidas pela crítica especializada de jornais americanos consagrados, tais como o *Chicago Sun-Times* e o *The New York Times*, de forma debochada e minimizadora. Segundo o crítico do *Chicago Sun-Times*, Robert Ebert (1980, sem paginação), “*A Lagoa Azul* é o filme mais idiota do ano [de 1980].” O crítico descreve este filme como sendo um romance idealizado e por tanto, pouco realista. Ebert elabora sua crítica fundamentando-a em aspectos técnicos que vão além da composição não crível do roteiro. Ele questiona a falta de verossimilhança, por exemplo, na cabana onde o casal de jovens vive, a qual foi construída por eles na ilha e que apresenta elementos demasiadamente requintados quando se consideram as condições precárias que lhes estavam ao alcance. Outro questionamento refere-se à presença de uma tribo de nativos que habita o outro lado da ilha. Esses personagens manifestam-se como de grande periculosidade. Em

⁷ Ver em Anexo B – Figuras 5 e 6

uma das cenas do filme, aprende-se que estes nativos realizam sacrifícios humanos. Ebert satiriza o fato de que durante todo o filme, os jovens protagonistas não são expostos a um confronto com essa tribo e escapam totalmente ilesos. Agregando peso aos seus argumentos, menciona-se o fato de que *A Lagoa Azul* possui em sua essência elementos que poderiam classificá-lo como um filme erótico, contudo em sua composição, como realizada pelo diretor Randal Kleiser, termina por ser consideravelmente restrito. Folhas de palmeiras são utilizadas para cobrir as genitais dos atores, o cabelo de Brooke Shields é propositalmente longo para poder recair sobre seu peito, cobrindo-lhe os seios. “Deve ter havido um verdadeiro esquadrão de figurinistas e cenógrafos em permanente alerta de zonas erógenas.” (EBERT, 1980, *ibidem*).

Nota-se que os diálogos assumem uma característica infantil que busca retratar o estado de isolamento dos jovens na ilha deserta. Por haverem sido removidos do convívio social em tenra idade, estimada entre 7 e 9 anos, os personagens tornam-se adolescentes mas mantêm uma linguagem inocente, típica da infância. Podem-se apontar algumas frases e expressões do roteiro como “brincando com ele” para fazer referência ao ato de masturbação realizado pelo personagem Richard e testemunhado por Emmeline; “você está sempre olhando para os meus peitos” quando Emmeline acusa Richard de estar-lhe observando de forma diferente; ou ainda “uma sensação engraçada na minha barriga” para retratar a definição de Richard do seu crescente afeto por Emmeline. Tais expressões infantilizadas causaram na crítica uma repercussão negativa, acusando o filme de conter diálogos simplistas e tolos. Paralelamente, como percebido nas críticas redigidas por espectadores, a infantilização dos diálogos resultou em uma aceitação e identificação com o universo isolado dos personagens do filme, retratando seu estado de congelamento em idade primária e mantendo-os de forma distinta perante a evolução advinda da puberdade.

A fotografia, assinada pelo espanhol Nestor Almendros e indicada ao Oscar de melhor na categoria em 1981, faz uso constante da paisagem tropical e ensolarada, um conjunto entre mar e vegetação que constitui o terreno fértil de onde brota a sexualidade dos protagonistas. Contudo, segundo Janet Maslin, em crítica para o jornal americano *New York Times* (1980, sem paginação), o filme “[...] concentra-se timidamente na sensualidade em vez de sexo, e as cenas que são vagamente intensas tendem a ser seguidas por tomadas de tartarugas copulando ou

de belos pássaros.” Maslin ressalta o fato de que imagens de pássaros exóticos e insetos são inseridas constantemente entre a narrativa para manter os expectadores em um estado de romance e sintonia com a natureza. Tanto a beleza da locação e cenários quanto a dos corpos do casal de protagonistas se mostram adequadas à proposta do filme, tornando-se o foco e dessa forma minimizando o peso da interpretação do elenco para o resultado final da obra.

A direção de Randal Kleiser combina esses elementos acima comentados de forma tênue e comedida, evitando a exposição exacerbada de partes íntimas dos corpos dos protagonistas. O nu mais acentuado reserva-se às cenas gravadas embaixo da água, enquanto Richard e Emmeline estão nadando. Nessas cenas, revelam-se parcialmente as genitálias dos dois atores, com a ressalva de que foi utilizado um duble para a atriz Brooke Shields, que na época em que o filme foi gravado tinha apenas 14 anos. Nas outras sequências do filme, os atores são expostos com trajes mínimos e a exibição dos seus corpos seminus, bronzeados pelo sol tropical do paraíso perdido onde se encontram, e enaltecidos pela juventude de ambos, causa uma direta repercussão nos espectadores incitando os sentidos e, de certa forma, desviando a atenção da narrativa e conduzindo-a através do apelo da sexualidade e sensualidade.

Em contraponto às críticas negativas publicadas em jornais de destaque e utilizadas como referencia neste estudo, analiso também paralelamente as críticas elaboradas por espectadores do filme *A Lagoa Azul*. Tais críticas estão públicas e disponíveis no sítio de internet *Internet Movie Data Base* (IMDB). Entre as 20 críticas analisadas para este estudo, todas são positivas e favoráveis aos elementos que foram inferiorizados pela crítica especializada. Constata-se de momento o fato de que a obra realizada pelo diretor Randal Kleiser causou suficiente repercussão nos espectadores e sua forma de excitar o público através de uma sensualidade envolta em inocência surtiu efeito considerável, consolidando a importância de *A Lagoa Azul* na história do cinema americano na década de 1980.

Uma década depois, em 1990, chegou às telas a comédia romântica *Uma Linda Mulher*, escrita por J.F. Lawton e dirigida por Garry Marshall. Escolhi este filme para análise por apresentar característica semelhante à obra de Randal Kleiser, por se utilizar do apelo sexual como fio-condutor da narrativa. Este apelo é feito, em ambos os filmes, de forma insinuante e delicada, sem a exibição deliberada do ato sexual em termos explícitos. Segundo descrito por DIRKS (2011, sem paginação) no

sítio de internet *FilmSite.org*, *Uma Linda Mulher* apresenta-se como uma versão Hollywoodiana que combina elementos do conto de fadas *Cinderela* e de um filme de sucesso de 1964, chamado *Uma Bela Dama*, dirigido por George Cukos. Ambas obras, o conto de fadas infantil e o filme de Cukos, relatam histórias de uma protagonista comum e repleta de sonhos, os quais, para resultar em um final feliz, tornam-se realidade. A atriz Julia Roberts é a Cinderela contemporânea que desfila pelas ruas como uma prostituta na avenida *Hollywood Boulevard* e ajuda o empresário milionário interpretado por Richard Gere a encontrar o caminho de volta para o hotel onde está hospedado. Vivian e Edward são, respectivamente, os nomes dos personagens protagonistas de *Uma Linda Mulher*, que ultrapassam as barreiras de prostituta e cliente para viver um romance idealizado.

A sexualidade encontra-se no filme como propulsora da narrativa, que trata do tema da prostituição de forma amena e politicamente correta. Duas críticas de especialistas foram utilizadas para apoiar esta pesquisa. São elas a crítica escrita por Roger Ebert em 1990 e publicada no jornal americano *Chicago Sun-Times* e a crítica de Janet Maslin para o jornal *The New York Times*, do mesmo ano. *Uma Linda Mulher*, de acordo com Ebert (1990), “é a fábula romântica mais doce e franca desde *A Princesa Prometida* [filme classificado como romance, aventura e fantasia dirigido por Rob Reiner e lançado em 1987]. É um filme que poderia ter-nos levado pelas cruéis ruas e becos da imoralidade e, todavia, brilha com o romance.” O teor romântico atribuído ao filme de Marshall é construído sobre uma base de sexualidade que é explorada parcimoniosamente. O diretor não abusa das cenas de nudez e também não faz uso de cenas de sexo explícito, mantendo o tom de inocência a que se refere Ebert em sua crítica. O roteiro, escrito por J.F. Lawton, colabora para esse tom de pudor quando estabelece o perfil dos personagens. Edward é um poderoso e rico homem de negócios que é posto em contato com uma prostituta, Vivian, com o simples e ingênuo proposto de pedir informações sobre o caminho de volta para o hotel onde se encontra. A prostituta Vivian não é uma prostituta estereotipada. Ela mostra-se desde o início do filme como uma garota esperta e espirituosa que encara a profissão como uma forma de obter o próprio sustento, sem deixar de lado a ambição e o sonho de libertar-se das agruras que permeiam seu campo de trabalho. Vivian também tem senso de humor e perspicácia, e é interpretada por Julia Roberts de forma carismática e envolvente.

O alicerce para a sexualidade proposta no tema do filme reside nos cenários utilizados como as ruas de Los Angeles e o luxuoso hotel onde se hospeda Edward. O hotel é como um palácio de conto de fadas onde grande parte do filme se desenvolve, abrindo caminho para a intimidade do casal de protagonistas que se entregam aos encantos um do outro. Inicialmente, os dois exibem uma empatia instantânea e a solidão de Edward o leva a oferecer três mil dólares pela companhia de Vivian por uma semana. Em nenhum momento, essa companhia é explicitada como sexo. O mesmo está refletido nas entrelinhas dos diálogos e em discretos cortes realizados pela direção de Marshall, que restringe o apelo sexual da presença da atriz Julia Roberts a exibição de seu corpo em forma e movimentos sensuais. Não há a exploração exacerbada do ato sexual, contudo, há diversas insinuações da presença da sexualidade no pano de fundo desse conto de fadas contemporâneo. Há o conceito de símbolo sexual atribuído ao ator Richard Gere. Há a beleza da atriz Julia Roberts que encanta e seduz o olhar do espectador. Há a química potente entre os dois que atrai com sutileza e sensualidade a atenção do público.

Segundo Janet Maslin em sua crítica para o jornal *The New York Times* (1990, *ibid.*) “o filme [...] não consegue se decidir entre ser lascivo e falsamente inocente.” Maslin sugere que o filme não trata de sexo e sim de consumismo devido ao fato de que, em toda a narrativa, estão presentes elementos consumistas tais como as cenas de Edward comprando roupas para Vivian, levando-a aos melhores restaurantes e mais caros e luxuosos eventos e o próprio acordo entre ambos, o qual envolve a quantia de três mil dólares por uma semana de companhia. O romance se torna possível por causa desse acordo proposto por Edward, o empresário, e aceito por Vivian, a prostituta. Ainda que o tom do filme manifeste-se ingênuo e leve, é a existência de uma prostituta que presta seus serviços a um cliente que permite que a história se desenvolva e evolua independentemente do desfecho romantizado que o filme apresenta. É a sexualidade embutida no tema inicial que abre as portas para que o conto de fadas aconteça. É necessário ocorrer uma primeira noite de sexo entre o casal de protagonistas para que o romance entre eles evolua.

Romance, sensualidade e sexualidade caminham intrinsecamente na história do cinema. Estes três elementos juntos podem ser equiparados aos conceitos provenientes da retórica. São eles: arte, discurso e persuasão. Ao discorrer sobre retórica moderna, Olivier Reboul (2004, p. 82) refere-se da seguinte forma: “Não

contente com reivindicar todo o campo do discurso, [a retórica moderna] vai bem além, pois se apodera de todas as espécies de produções não verbais. Elabora-se assim uma retórica do cartaz, do cinema, da música, sem falar da retórica do inconsciente.” No cinema, quando se trata do filme *Uma Linda Mulher*, pode-se observar uma manifestação retórica de sedução constante. Utilizando-se de toques de ingenuidade e insinuação erótica, o filme exerce um apelo no espectador que implica em identificação. Até mesmo o teor de irrealidade contido no conceito de conto de fadas que se atribui à obra, ressalta os laços de empatia transmitida pela dupla de protagonistas do filme. É uma obra cinematográfica, portanto é uma manifestação de arte; os diálogos são o discurso que fazem menção constante ao tema da sexualidade; e, a interpretação dos atores e a direção podem ser vistos como os caminhos que o filme percorre para chegar à persuasão pretendida.

Assim como *A Lagoa Azul*, *Uma Linda Mulher* recebeu a classificação “R” de restrito para menores de 17 anos. Essa classificação é atribuída devido à presença de linguagem considerada imprópria para crianças e adolescentes de até 16 anos. Embora as cenas que contêm ato sexual sejam filmadas de forma contida e implícita, o caráter sensual revela-se presente em todo o filme através da exploração constante da beleza e exposição da figura da atriz Julia Roberts bem como o apelo sexual do ator Richard Gere. Ambos os elementos são utilizados repetitivamente e surtem efeito retórico no espectador. Há uma sombra de irrealidade presente na narrativa que também pode ser comparada ao roteiro de *A Lagoa Azul*, onde elementos apontados anteriormente neste capítulo indicavam uma contestação proposta pelos críticos especializados quanto à falta de verossimilhança impressa na obra. Assim como nas críticas publicadas nos jornais *Chicago Sun-Times* e *The New York Times* havia a desconfiança de que a vida levada pelo casal de protagonistas de *A Lagoa Azul* não se equiparava a realidade esperada, há nas críticas escritas por representantes dos mesmos veículos de imprensa a desconfiança de que o romance vivido por Vivian e Edward em *Uma Linda Mulher* não se fundamente como realístico, particularmente quando se trata do final do filme, no qual o casal termina por consolidar o seu recente amor de forma romanticamente idealizada. O personagem de Gere vai ao apartamento onde Vivian mora levando flores, em uma limusine branca, simbolizando o cavalo branco de um príncipe de um conto de fadas. Com um ramalhete de flores preso pelos dentes, Edward sobe as escadas de emergência do prédio ao encontro de Vivian ao som de música clássica e, ao

encontrá-la, faz alusão aos elementos clássicos de uma fábula, mencionando sua chegada ao último andar do prédio como se fosse uma escalada ao topo da torre de um castelo. É então que ele a beija e o final feliz se concretiza. Um narrador-personagem cruza a tela dizendo que aquilo é Hollywood, uma terra de sonhos, onde alguns deles se tornam realidade e outros não, e mesmo assim, encorajando ao público a continuar sonhando.

Esse romantismo explícito se sobrepõe a sexualidade implícita e colabora para que *Uma Linda Mulher* possa ser utilizado neste estudo como símbolo de obra fílmica que faz uso da sexualidade de forma insinuante e sutil, revelando a presença de um apelo retórico, em seus elementos constitutivos, que reside na totalidade da obra e, principalmente, no roteiro, direção e escolha apropriada de atores que possuem uma beleza física bem recebida pelos padrões da sociedade e capazes de transmitir uma sensualidade que envolve o público do filme. Como no estudo das críticas escritas por espectadores de *A Lagoa Azul*, ao analisar as críticas dos espectadores de *Uma Linda Mulher* publicadas no sítio virtual *Internet Movie Data Base*, pude constatar que houve uma grande aceitação por parte do público.

2.3 A PROVOCANTE RETÓRICA DA OUSADIA

O que se pode dizer é que, se é imprópria para produzir argumentação, a imagem é porém notável para amplificar o etos e o patos. (REBOUL, 2004, p. 83).

Como estabelecido previamente neste estudo, a consideração dos apelos retóricos é tida como fundamental para a análise fílmica. Na seção anterior, tratei de uma exposição de elementos e exemplificações que buscavam identificar uma forma de apelo sutil da sexualidade em obras cinematográficas. Agora, pretendo expor outra vertente, dessa vez mais ousada e provocante, constituindo um apelo retórico através da imagem que provoca fortemente o afeto, paixões e sentimentos dos espectadores; bem como a autoridade e o reconhecimento do transmissor das mensagens – realizador do filme, com o objetivo de exacerbar os sentidos para despertar o interesse em quem assiste a obra.

Segundo Reboul (2004, p. 83-87), há uma relação intrínseca entre imagem e discurso para que ambos trabalhem em ordem retórica. O autor comenta a relevância do artigo escrito em 1964 por Roland Barthes intitulado *Communications* e sugere que, ao analisar um cartaz publicitário de uma marca de massas, Barthes aponta que o mesmo exerce persuasão através de elementos de conotação tais como as cores e imagens utilizadas. Na concepção de Reboul, a análise de Barthes configura-se mais como semiótica do que como retórica. Complementariamente, Reboul afirma que: “1) A retórica da imagem desenvolve o oratório em detrimento do argumentativo. 2) A imagem não é eficaz, nem mesmo legível, sem um mínimo de texto.” Sua conclusão é que a imagem caracteriza-se como retórica em função do discurso e não em substituição a ele. Ainda sobre a perspectiva de Reboul, pode-se ressaltar seu conceito quanto à comunicação de massas e essa ser a causadora da criação da massa. Esse conceito entende que a massa só vem a existir perante modernos meios de comunicação, capazes de atingir um grande número de pessoas tais como um cartaz publicitário ou um anúncio televisivo. Reboul acredita haver uma distinção entre os termos massa e multidão, sendo o segundo um grupo de pessoas reunidas para algum fim e que pode vir a oferecer uma resposta imediata à mensagem recebida; enquanto que o primeiro, a massa, não teria rosto ou voz. “a comunicação de massa é sempre indireta. Utiliza algum canal, do cartaz ao filme,

complexo e caro, e que implica conseqüências para o próprio conteúdo do discurso.” (REBOUL, 2004, p. 85).

É desse conteúdo que pretendo tratar aqui, considerando suas particularidades que lhe caracterizam como ousado e perceptivelmente mais explícito.

Ousadia: substantivo feminino; atrevimento, audácia. (DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS, 2011). Em contraponto ao conteúdo exposto na análise anterior, faz-se necessária a comparação das escolhas feitas pelos roteiristas, diretores e produtores de duas obras cinematográficas que seguem. São elas *Nove e Meia Semanas de Amor*, de 1986, dirigida por Adrian Lyne; e *Instinto Selvagem*, 1992, de Paul Verhoeven.

Retomo a referência ao termo *aphrodisia* tratado por Michel Foucault (1998, *passim*) no estudo da estilização da conduta sexual com a finalidade de expor as diferentes manifestações de sexualidade no cinema Hollywoodiano das décadas de 1980 e 1990, estabelecendo um quadro comparativo entre sutileza e ousadia, ambas consideradas escolhas de criação e estilo na realização fílmica. Segundo Foucault:

Pode-se muito bem admitir a tese corrente de que os gregos dessa época aceitavam, muito mais facilmente que os cristãos da Idade Média ou que os europeus do período moderno, certos comportamentos sexuais; pode-se muito bem admitir igualmente que as faltas e as más condutas nesse campo suscitavam, então, menos escândalo, e expunham a menos retorsão, tanto mais que nenhuma instituição – pastoral ou médica – pretendia determinar o que, nessa ordem de coisas, é permitido ou proibido, normal ou anormal; pode-se também admitir que eles atribuíam, a todas essas questões, muito menos importância que nós. Entretanto, mesmo que tudo isso seja admitido ou suposto, um ponto permanece irredutível: eles se preocuparam, não obstante, com essas questões. (FOUCAULT, 1998, p. 36).

Essa preocupação atribuída aos gregos assemelha-se a que vinculamos às escolhas de diretores como Adrian Lyne e Paul Verhoeven ao realizarem as obras que serão analisadas em seguida. Escolhas que trilharam caminhos diferenciados em Kleiser e Marshall, e se embrenharam por entre elementos sexuais ousados e explícitos.

São necessárias nove e meia semanas de amor para despertar um instinto selvagem - Esta análise trata de dois filmes pertencentes ao período de 1980 e 1990 na produção cinematográfica hollywoodiana. São eles: *Nove e Meia Semanas de Amor*⁸, escrito por Sarah Kernochan, Zalman King e Patricia Louisiana Knop, baseado no livro de Elizabeth McNeill, dirigido por Adrian Lyne, lançado em 1986; e, *Instinto Selvagem*⁹, de 1990, com roteiro de Joe Eszterhas e direção de Paul Verhoeven. As obras citadas apresentam elementos de referência sexual marcante e ousada, tanto no desenvolvimento do roteiro em sua narrativa e diálogos, como também nas escolhas feitas pelos diretores quanto a maneira de retratar a sexualidade, utilizando cenas de nudez e sexo provocantes, beirando em alguns momentos ao explícito, conceito que define a margem entre um filme erótico e um filme pornográfico. Assim como os dois filmes analisados previamente - *A Lagoa Azul* e *Uma Linda Mulher* – estes também receberam o código “R” na classificação norte-americana pela presença de conteúdo restrito, tal como: violência; ato profano; sangue; linguagem ofensiva; uso de drogas e/ou álcool e tabagismo.

Segundo dados publicados por DIRKS (2011) no sítio de internet *FilmSite.org*, *Nove e Meia Semanas de Amor* foi o filme de grande orçamento com conteúdo sexual mais explícito desde *O Último Tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci, lançado em 1972. O filme de Adrian Lyne teve duas versões de lançamento: uma que recebeu classificação “R” nos Estados Unidos e outra mais longa e ousada distribuída na Europa. O sucesso de renda do filme veio somente após seu lançamento em vídeo. O roteiro descreve o relacionamento obsessivo e complicado entre uma assistente de galeria de arte chamada Elizabeth – interpretada por Kim Basinger – e um homem de negócios – John – vivido pelo ator Mickey Rourke. Dado o fato de que ambos se conhecem de forma casual e que Elizabeth não tem informações relevantes sobre a vida de John, os dois desenvolvem uma relação que se baseia em jogos sexuais, que progridem de maneira intensa e perturbadora, causando conflito na vida de ambos, particularmente na de Elizabeth, que se vê transtornada pela presença misteriosa de John. Ao mesmo tempo em que se entrega aos jogos propostos por ele, ela perde controle de sua vida profissional e

⁸ Ver em Anexo B – Figuras 3 e 4

⁹ Ver em Anexo B – Figuras 7 e 8

peçoal. Sem fazer uso de uma grande quantidade de diálogos, o filme concentra seu foco nas cenas de preliminares sexuais protagonizadas por Basinger e Rourke, ilustrando lascivamente o envolvimento dos dois, revelando forte apelo erótico. Para discutir os elementos presentes em *Nove e Meia Semanas de Amor*, faço uso de duas críticas publicadas em jornais norte-americanos. São elas: a crítica de Roger Ebert para o *Chicago Sun-Times*, e a de Vincent Canby para o *The New York Times*.

De acordo com Ebert (1986, sem paginação), *Nove e Meia Semanas de Amor* foi alvo de comentários antes mesmo de seu lançamento nas salas de exibição. Esses comentários faziam referência ao conteúdo sexual supostamente impresso no filme, fazendo com que a crítica esperasse uma obra essencialmente erótica, contudo, há no filme de Adrian Lyne notável consideração pelo desenvolvimento do relacionamento entre a dupla de personagens principais. Tal fato não inibe a erotização na obra. Considera-se que o forte apelo sexual venha particularmente da interação entre Kim Basinger e Mickel Rourke, a qual se mostra convincente e sensual. Ebert ressalta o encontro inicial entre os personagens de Basinger e Rourke e o caracteriza como vital para o desenvolvimento da trama. O filme se passa na cidade de Nova York, na ilha de Manhattan, e os personagens Elizabeth e John se conhecem ocasionalmente em uma mercearia chinesa, despertando desde o início um clima de mistério e sedução, visível no poderoso e implicate encontro de olhares entre os dois. É necessário ocorrer um novo encontro casual entre eles para que a relação se inicie e para Ebert, torna-se óbvio desde então que o relacionamento por vir não assumirá características ortodoxas de um romance comum. O que John propõe a Elizabeth é um relacionamento erótico.

Sobre a relação que se desenvolve entre ambos a partir de então, DIRKS (2011) afirma que “[...] é um romance bizarro o qual incluía maneiras infinitamente criativas, obsessivas, sado masoquistas e experimentais através das quais, em Nova York, dois amantes aventureiros, eróticos, porém inconventionais se estimulavam durante preliminares sexuais.” Em sua crítica, Ebert (1986) menciona elementos que ilustram as palavras de Dirks sobre a trama de *Nove e Meia Semanas de Amor*. Destaco aqui os de maior relevância para fundamentar esta análise. A primeira cena de sexo entre o casal de protagonistas contém uma quebra do convencional. John venda Elizabeth, em sinal de dominação. As cenas sexuais seguintes escapam igualmente dos padrões convencionais. Outro exemplo é o momento em que John coloca, novamente, uma venda nos olhos de Elizabeth, e a alimenta com diversos

tipos de comida, doces e salgadas, de texturas diversas, cada item revelando-se uma surpresa para Elizabeth. A cena procede transbordando um apelo visual e tátil. Outra cena de destaque é quando John e Elizabeth correm a noite, por ruas abandonadas em uma área perigosa em Manhattan, perseguidos por um grupo de homens suspeitos. Ao escapar do perigoso grupo, o casal, que se refugia em um beco, faz sexo em uma escadaria embaixo da chuva. Em outra cena, os protagonistas vão a uma loja de equipamentos de equitação e John compra um chicote, fazendo referências a movimentos sexuais de sadomasoquismo dentro da loja, causando um misto de espanto e fascinação em Elizabeth. Duas outras cenas também causaram repercussão na mídia e nos espectadores. Uma delas é quando John contrata uma prostituta para aliciar Elizabeth, que está vendada. Quando John revela a presença da prostituta aos olhos de Elizabeth, ele beija a garota para lhe causar ciúmes. Por último, ressalta-se o momento em que, munido de um chicote, John joga notas de dólares no chão e faz com que Elizabeth engatinhe, recolhendo o dinheiro.

De acordo com Ebert (1986), o jogo erótico entre John e Elizabeth consiste em que John comanda a ação e Elizabeth obedece em submissão. Ela se entrega ao controle exercido por ele, permitindo-se submergir em uma fantasia erótica fora de sua realidade. Tal realidade é retratada no filme através do contraste entre a vida íntima e pessoal do casal e o ambiente de trabalho de ambos. John, executivo em uma grande corporação e Elizabeth, agente em uma galeria de arte. A maior parte das sequências que ocorrem nos locais de trabalho deles é sublimada pelo desejo sexual que paira constantemente no ar, seja nos pensamentos de Elizabeth, frequentemente voltados aos atos praticados com John, ou no sorriso cínico e erótico presente no rosto de John ao telefonar para Elizabeth de sua mesa de trabalho, requisitando um próximo encontro sexual com ela, fazendo exigências e ditando as regras. Ainda sob a perspectiva crítica de Ebert, pode-se concluir que é a influência externa exercida pelo mundo real de Elizabeth que a resgata da imersão na fantasia e desperta seu senso crítico, recordando-lhe dos próprios limites e barreiras. Com a evolução dos jogos propostos por John, Elizabeth passa a se sentir desafiada e contrariada, dado o fato de que o relacionamento entre eles se trata basicamente de um jogo erótico ao qual ela inicialmente não manifestava objeção. Elizabeth reflete e questiona o rumo tomado pela relação, entrando em conflito com seus desejos e limitações morais. Ao tentar estabelecer limites e ser repreendida por

John, ela opta por sua independência e respeito próprio, libertando-se da dominação exercida por ele, finalizando o relacionamento e retornando ao seu mundo real. Aos olhos abertos de Elizabeth, John, que previamente mantinha o papel de amante audaz, envolvente e misterioso, cabe o rótulo de transgressor e, sua obstinação e obsessão sexual são tidas como doências. Ebert (1986) conclui que o filme não trata exclusivamente de expor uma relação sexual bizarra, mas sim, retrata uma mulher impondo sua capacidade e direito de decidir por si mesma sobre o que considera aceitável ou não.

Em contraponto, Vincent Canby (1986, sem paginação), em sua crítica para o jornal *The New York Times*, contesta a intenção do diretor Adrian Lyne, sugerida por Roger Ebert, expressando que *Nove e Meia Semanas de Amor* é um filme sobre preliminares sexuais, comparando o universo do filme com o estilo similar ao utilizado em comerciais de televisão. Para sustentar sua afirmação, Canby expõe o fato de que Lyne desenvolve, dentre seus trabalhos para a indústria cinematográfica, anúncios comerciais de marcas famosas tais como *Calvin Klein* e *Activewear*. Pode-se inferir a partir das insinuações de Canby que, o filme aqui analisado, faz uso veemente de elementos ligados a sexualidade como forma de estimulação visual com fins lucrativos, princípio que pode ser extraído do conceito publicitário. Segundo Canby (1986), “Elizabeth (Kim Basinger) não é uma mulher reconhecível, mas sim um manequim no qual roupas, chapéus e estilos de penteado ficam bem.” O crítico descreve a presença da atriz no filme como uma presença potencialmente corporal, com função conveniente para a exibição de produtos. Contudo, Canby potencializa a hipótese de que tal situação possa ser uma metáfora cinematográfica equivalente à paixão negligente e consumidora vivida pelo casal de protagonistas. Não apenas ao personagem de Basinger que Canby atribui tal simbologia, mas também a John, interpretado por Rourke. De acordo com CANBY (1986, *ibid.*), “John (Mickey Rourke) carrega seus ternos caros e de fino corte tão bem que ele se torna um acessório para seus trajes.” Seguindo sua descrição, o crítico afirma que a atenção das pessoas é atraída não por sentimentos e pensamentos, mas sim pela aparência. Para Canby, Adrian Lyne intencionava realizar uma obra mais corajosa do que o filme se tornou, pois diversas cenas propostas pelo diretor acabam por não levar a lugar algum e nutrem semelhança ao estilo utilizado em vídeos musicais. Superficialmente, levanta a hipótese de que a equipe de edição do filme tem parcial responsabilidade por tal efeito. Ao finalizar sua crítica, Canby compara o casal de

protagonistas a robôs, que se movem diante das câmeras, sussurrando, com aparências amedrontadas, e inconscientes da próxima cena lunática que estaria por vir. Em suas próprias palavras, o filme “é a história da jornada completamente vazia, solene, e fisicamente exaustiva de uma mulher em direção ao alcance externo de sua sexualidade, e do homem que a leva lá, provocando-a durante o caminho com vendas, chicotes, algemas, meias e cintas- liga.” (CANBY, 1986, *ibidem*).

Em 1992, o filme *Instinto Selvagem* chega aos cinemas. Ainda em princípios da década de 1990, este filme trouxe para Hollywood um clima de suspense e mistério que, embebido em sexualidade, transbordou repercussão na crítica e no público. Caracterizado por grupos feministas como misógino, além de acusado por grupos de ativistas homossexuais de retratar personagens em uma forma estereotipada vinculada a homofobia, *Instinto Selvagem* sofreu cortes na edição final para então receber a classificação “R” nos Estados Unidos. Elemento latente na composição da obra, a sexualidade, aparece de forma que beira o explícito logo na cena de abertura. Em uma cama, um ex-astro de *rock* é visto em ato sexual com uma sensual mulher de cabelos loiros, cujo rosto não é revelado pelas câmeras. Ao atingir o ápice do ato, a mulher toma posse de um picador de gelo e ataca o amante com diversas apunhaladas, levando-o a morte. A partir de então, tem início uma investigação policial para revelar a autora do crime, ocorrendo assim a apresentação das outras personagens do filme escrito por Joe Ezsterhas e dirigido por Paul Verhoeven. No elenco, como protagonistas, Sharon Stone, que interpreta Catherine Trammel, escritora e principal suspeita do assassinato; e Michael Douglas como Nick Curran, detetive designado para a investigação.

No roteiro de Joe Ezsterhas, nota-se um emaranhado de pistas e reviravoltas que podem causar o atordoamento do espectador quando se trata de entender e desvendar o mistério do filme. Catherine é apresentada como principal suspeita por estar envolvida sexualmente com o astro de rock assassinado e também por um de seus livros conter na trama elementos de evidente semelhança com o crime em questão. O emaranhado de indícios se fundamenta no rumo confuso que as investigações tomam a partir do momento em que o detetive Curran passa a ter um contundente e lascivo caso com a suspeita Trammel. Há o assassinato de Nielsen, policial rival de Nick, o que o faz suspeitar da ação de Catherine, assim como a participação da atriz Jeanne Tripplehorn como a psicóloga da polícia Beth Garner que se relaciona sexualmente com Nick, e que se revela ligada ao passado de

Catherine é possivelmente envolvida no assassinato do próprio marido. Para completar o labirinto de evidências discutivelmente desconexas, há a personagem Roxy, interpretada pela atriz Leilani Sarelli, amante lésbica de Catherine; bem como Dorothy Malone em breve e peculiar participação como uma mulher que foi responsável pelo assassinato de sua família inteira no passado e se torna amiga de Catherine. É em meio a esse cenário confuso que a trama se desenvolve, culminando em um desfecho nebuloso e incerto. A autoria de Catherine nos crimes é fortemente indicada, contudo não é explicitamente revelada. A atribuição dos outros assassinatos ocorridos durante o filme ao mesmo assassino também se ilustra de forma duvidosa. Sem a proposta de solucionar claramente a chave da questão, pode-se considerar o filme *Instinto Selvagem* um palco onde a principal atração é o uso da sexualidade como elemento que conecta, e por vezes, desfaz os laços do mistério proposto, de uma forma ou de outra, emitindo um apelo que prende a atenção do espectador.

Para explicitar alguns elementos ligados a essa sexualidade, faço uso de duas críticas redigidas por profissionais do jornalismo cinematográfico. São eles: Roger Ebert para o jornal *Chicago Sun-Times* e Janet Maslin do jornal *The New York Times*.

Roger Ebert (1992, sem paginação) considera o final de *Instinto Selvagem* como “arbitrário”, atribuindo ao mesmo pouca importância e sugerindo que o resultado do filme não é fruto da personalidade ou do comportamento dos personagens. Para Ebert, *Instinto Selvagem* apresenta um mecanismo que tem a intenção de driblar e manipular os espectadores, pois as evidências oferecidas pelo filme sugerem dois tipos de conclusão diferentes. Na concepção crítica de Ebert, esse fato revela características publicitárias as quais lhe causaram uma sensação de frustração após haver tentando durante o filme inteiro analisar as pistas em busca de uma solução e, ao final, sentir-se manipulado. Fundamentando sua análise, Ebert descreve a ligação entre o detetive Nick e a suspeita Catherine, ilustrando a última como manipuladora e hipnotizante, características que vêm a atrair Nick particularmente por seu apelo sensual. Insatisfeito com a dualidade no desfecho do filme, Ebert afirma que sua existência deve-se não a solução do mistério, mas sim ao seu conteúdo sexual. Como símbolo dessa sexualidade está a atriz Sharon Stone, em uma interpretação friamente sedutora, que desafia com atos e palavras a libido dos policiais participantes da investigação. Considerada como a melhor cena

do filme, o interrogatório de Catherine em uma sala cheia de policiais, é quando ela cruza e descruza as pernas, usando um vestido e sem roupa de baixo, revelando seu órgão genital e causando furor na sala de investigação.

Sobre as cenas de sexo, Ebert comenta a intenção inicial da *Motion Picture Association of America* (MPAA) de atribuir ao filme uma classificação *NC-17*, a qual implica que menores de 17 anos de idade não poderiam assistir ao filme. Tal intenção foi descartada devido à realização de cortes na versão final a ser exibida nas telas de cinema americanas, amenizando as sequências sexuais e garantindo ao filme classificação *R*. A conclusão de Ebert é que, filmes que refletem uma sexualidade de forma mais leve e moderada mostram-se mais eróticos do que filmes que tiveram suas cenas de sexo cortadas para fazerem parte de uma classificação mais abrangente. Nas palavras de Ebert (1992), “O sexo se assemelha a um esporte de contato violento, com um sistema de pontuação conhecido somente pelos jogadores que o praticam.” E quanto aos personagens homossexuais retratados no filme terem uma participação taxada por grupos de defesa dos direitos homossexuais como ofensiva, Ebert aponta que no filme, os personagens heterossexuais revelam-se igualmente ofensivos. Ressalta, contudo, a insistência da indústria cinematográfica hollywoodiana em retratar personagens homossexuais como malvados e de personalidade desviada, particularmente quando se trata de lésbicas. Por último, Ebert cita o exemplo de outro filme, intitulado *Tomates Verdes Fritos*, que ao narrar a história de duas mulheres apaixonadas, tem sua forma cuidadosamente lapidada para amenizar os elementos lésbicos contidos na narrativa. O crítico ironiza a atitude destemida de Hollywood ao retratar uma lésbica como perversa assassina enquanto que se mostra receosa ao retratar a história de lésbicas que apresentam características gentis e de boa índole. Encerrando sua crítica, Ebert conclui que *Instinto Selvagem* cumpre seu papel de manter o interesse do espectador, que se vê tentando desvendar o mistério da trama até o desfecho final, para então tornar-se como um jogo de palavras cruzadas, que perde a graça após haver sido solucionado.

Segundo Janet Maslin (1992, sem paginação) para o jornal americano *The New York Times*, o diretor Paul Verhoeven sabe como obter a atenção do público, como o faz em *Instinto Selvagem*, considerado por MASLIN (1992) “um filme tão violento e misógino quanto sexualmente franco.” O crítico ressalta a importância da sequência de abertura do filme para estabelecer o tom de ousadia da obra de

Verhoeven, expresso claramente na figura da atriz Sharon Stone e sua personagem Catherine Trammel, cuja personalidade transmite um contraste entre reserva e superioridade, tornando-a algo notável e original. Assim como Ebert, Maslin destaca a cena do interrogatório de Catherine por seu particular cruzar e descruzar de pernas, simbolizando uma inversão nos papéis de sedução heterossexuais e estabelecendo o conceito de mulher fatal e controladora, que usa a sexualidade de forma deliberada. Paralelamente, na narrativa, os conceitos de estimulação sexual e humilhação caminham em conjunto. De acordo com Maslin, o roteiro escrito por Joe Eszterhas é inovador e criativo, incluindo obscenidade em cada situação e desenvolvendo os personagens de Nick e Catherine de forma única e particular. Seria dessa particularidade de caráter que nasce a atração entre ambos. Contudo, afirma que, embora mereça crédito pelos elementos acima mencionados, o roteirista não foi capaz de desenvolver um desfecho coerente para a trama, na qual residem diversas inconsistências. Maslin elabora uma teoria que sugere uma aproximação do diretor Verhoeven e seu interesse por filmes de ação com o universo de intrigas presentes nos filmes do diretor Alfred Hitchcock. Haveria Verhoeven, segundo Maslin, obtido sucesso efetivo em tal mistura de influências, mesmo dado o fato de que partes da trama de *Instinto Selvagem* não façam sentido. A base de consolidação utilizada por Verhoeven residiria na sedução impelida pelo elenco de protagonistas assim como a situação de relevante intensidade na qual eles se encontram. Como apoio a essa tese, Maslin ressalta o cuidado na composição da coreografia das cenas de sexo. Caracteriza a interpretação de Michael Douglas como “forte” e “envolvente”, creditando a ele o poder de sustentar a trama e tornar o filme mais humano. À atuação de Sharon Stone, Maslin atribui crédito especialmente pela maneira fria e verossímil que ela representa. Aliados aos elementos previamente mencionados, os quais teriam sido inseridos na trama propositalmente com o objetivo de manter a atenção dos espectadores, estaria a clara beleza natural da direção de fotografia assinada por Jan De Bont, os insinuantes figurinos desenvolvidos por Ellen Mirojnick e a trilha sonora incisiva e eficiente composta por Jerry Goldsmith. Exercendo contraponto vital para o desenvolvimento da trama, Maslin aponta a utilização da bissexualidade na composição dos personagens de Catherine, Roxy e Beth, que teria parcela de responsabilidade no distanciamento entre os personagens femininos e masculinos. Segundo MASLIN (1992) “A hostilidade entre os sexos é uma parte essencial deste filme, um escapismo à era da

AIDS, através da sua sugestão de que a violência sexual é o que dá ao sexo seu maior elemento de perigo.”

Com a conclusão da análise de *Instinto Selvagem* e *Nove e Meia Semanas de Amor*, encerro esse capítulo com a intenção de ressaltar o apelo retórico exercido pela sexualidade nos filmes hollywoodianos das décadas de 1980 e 1990. Em suma, ilustrei duas formas contrastantes de expressão de sexualidade cinematográfica. Em *A Lagoa Azul* e *Uma Linda Mulher*, a sexualidade de forma tênue e sutil; e em *Nove e Meia Semanas de Amor* e *Instinto Selvagem*, uma sexualidade retratada de forma marcadamente mais ousada e explícita.

3 A ABRANGENTE E LONGEVA REPERCUSSÃO DA SEXUALIDADE NO CINEMA

Este capítulo apresenta dados complementares às análises realizadas no capítulo anterior, repercutindo a afirmação da sexualidade na cinematografia americana nas décadas de 1980 e 1990, e ressaltando as formas através das quais o elemento sexual atraiu direta ou indiretamente o público. Faço uso, principalmente, dos textos de Tim Dirks, publicados no sítio de internet *FilmSite.org* e dos dados estatísticos apresentados no *The Internet Movie Data Base* para possibilitar uma visualização e entendimento mais precisos dos resultados obtidos por filmes, cuja temática abordou, sutil ou ousadamente, a sexualidade.

Segundo DIRKS (2011), a sexualidade pode estar presente não somente em filmes classificados como eróticos, mas também em diversos outros tipos de filmes, assim como as cenas que fazem uso do elemento sexual podem ser retratadas de formas variadas. Alguns dos gêneros cinematográficos, sugeridos por Dirks, nos quais a sexualidade pode ser apresentada incluem filmes de arte ou independentes; filmes de horror; dramas eróticos; filmes de língua estrangeira; e filmes de grande orçamento produzidos por estúdios de liderança na indústria cinematográfica americana. Dirks atribui uma vasta quantidade de adjetivos que podem estar relacionados a estes filmes. Entre os quais, destacam-se os seguintes termos: indiscretos; maduros; excessivos; sugestivos; explorativos; voyeurísticos; sensuais; simbólicos; carnavais, coreografados; lascivos; eróticos. Quanto a este último termo, Dirks propõe-se a diferenciá-lo do conceito de pornografia, ao qual se assemelha, porém apresenta características essencialmente diferentes. Um filme erótico, na conceituação de Dirks, não busca como objetivo principal a exposição do sexo e da nudez. A erotização apresenta-se, por vezes, de forma implícita, intrigando e provocando através da imaginação. Menciona também uma tendência que pode ser percebida, particularmente, em filmes independentes ou de arte, os quais optam por revelar uma sexualidade mais explícita, aproximando-se da pornografia. Em sua grande maioria, os filmes que tratam de temáticas sexuais são editados de forma a enquadrarem-se na categoria “R” de classificação, isto é, ao serem exibidos nas salas de cinema, podem ser contemplados por um número mais abrangente de espectadores. Quando do seu lançamento em *DVD*, é comum haver uma alteração

no formato, a qual incluía material mais explícito, previamente excluído da versão exibida nos cinemas. Essa nova versão tende a receber a nomenclatura de “*versão do diretor*”.

3.1 O IMPACTO NO PÚBLICO

Ao lidar com o impacto causado no público, exponho os dados relacionados à renda financeira obtida nas bilheterias de cinema, premiações de relevância recebidas, bem como a repercussão na opinião dos espectadores a respeito dos filmes analisados. A *Lagoa Azul*, de 1980; *Nove e Meia Semanas de Amor*, 1986; *Uma Linda Mulher*, 1990; e *Instinto Selvagem*, de 1992. Ao tratar dos filmes acima referidos, o sítio de internet *The Internet Movie Data Base* (2011, sem paginação) fornece dados essenciais para o desenvolvimento desta sessão.

A *Lagoa Azul*, com lançamento oficial nos EUA em 1980, teve um orçamento estimado em US\$4.500.000,00 e um faturamento bruto nas bilheterias do país de origem de US\$58.853.106,00. Foi nomeado ao *Oscar* na categoria melhor fotografia e ao *Globo de Ouro* de ator-revelação do ano para o protagonista Christopher Atkins. Em ambos os casos, não recebeu o prêmio. Em uma escala de um a dez, sendo dez o máximo em qualidade segundo a opinião pública, com o voto de 17.405 usuários, o filme acumulou uma média total de 5.2. Segundo críticas de usuários, o comentário de maior frequência é quanto ao filme retratar uma bela história de amor e inocência. Também se destacam comentários sobre a beleza do casal de protagonistas e das locações utilizadas para as filmagens.

Nove e Meia Semanas de Amor, lançado nos Estados Unidos em 1986, teve um orçamento estimado em US\$17.000.000,00 e um faturamento bruto nas bilheterias do país de origem de apenas US\$6.734.844,00. Com baixo retorno de bilheteria nos EUA, tornou-se popular quando do seu lançamento em vídeo e reconhecido internacionalmente. Não foi indicado às premiações de destaque norte-americanas. Recebeu uma média classificatória de 5.5 de um total de 14.927 votos. Dentre as críticas de espectadores, os comentários mais frequentes foram sobre a sexualidade retratada de forma intensa e provocante, se sobrepondo à narrativa; e o reconhecimento da sensualidade e beleza da atriz Kim Basinger.

Uma Linda Mulher, com lançamento oficial nos EUA em 1990, teve um orçamento estimado em US\$14.000.000,00 e um faturamento bruto de US\$178.406.268,00 no país de origem. Julia Roberts foi nomeada ao *Oscar* de melhor atriz, mas não recebeu o prêmio. O filme recebeu quatro indicações ao prêmio *BAFTA*, nas categorias melhor atriz, melhor figurino, melhor filme e melhor roteiro original, prêmios que também não recebeu. Na premiação *Globo de Ouro*,

teve quatro indicações: Julia Roberts como melhor atriz de comédia/musical, melhor filme de comédia/musical, melhor ator de comédia/musical para Richard Gere, e Hector Elizondo como melhor ator coadjuvante. Julia Roberts recebeu o *Globo de Ouro* de melhor atriz em comédia/musical. As outras nomeações não foram premiadas. Uma Linda Mulher recebeu média 6.7 dentre os 77.553 votos do público. Nas críticas de espectadores, destacam-se os comentários sobre a semelhança da trama a um conto de fadas, a empatia do público para com a história de amor narrada, o carisma e a sensualidade da dupla de protagonistas, e a ironia quanto à improbabilidade dos fatos narrados.

Por último, em ordem cronológica, encontra-se o filme *Instinto Selvagem*, lançado nos EUA em 1992. Seu orçamento estimado foi de US\$40.000.000,00 e o faturamento bruto nas bilheterias daquele país foi de US\$117.727.000,00. Nomeado ao Oscar de melhor edição e melhor trilha sonora original, não recebeu premiações. Também recebeu duas nomeações ao *Globo de Ouro*, nas categorias melhor trilha sonora original e melhor atriz de drama para Sharon Stone. Não recebeu os prêmios. Na premiação alternativa do canal de televisão americano *Music Television* (MTV), a atriz Sharon Stone recebeu dois prêmios; o de melhor atriz e o de mulher mais desejada. Com 67.441 votos do público, atingiu média 6.9 no sítio de internet *IMDb.com*. Os comentários dos espectadores, entre as críticas publicadas, ressaltam particularmente o apelo exercido pelas ousadas cenas de sexo, a poderosa e sensual presença da atriz Sharon Stone, e as inconsistências do roteiro quanto à solução do mistério que a trama propõe.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratar da sexualidade como apelo retórico no cinema estadunidense nas décadas de 1980 e 1990 revelou-se a maneira apropriada para unir um assunto de meu particular interesse, em um contexto temporal marcante de minha vida. Baseio-me na oportunidade de expor o tema proposto de forma a colocar em prática os conhecimentos desenvolvidos durante o curso de graduação através de questionamentos, fundamentação teórica e análises de obras de cinema. Estabeleço a hipótese de que a sexualidade exerce forte influência na formação da opinião do público na produção cinematográfica inserida no tema. Visei o estudo de tal produção fílmica com o intuito de comprovar o papel significativo da sexualidade e apontar as diferentes formas de repercussão causadas por este elemento.

Para tornar possível a realização do trabalho, fiz uso da retórica clássica como fundamento teórico. Os conceitos referentes a essa teoria foram buscados em *Introdução à Retórica*, do filósofo francês Olivier Reboul. Iguais em importância seguiram-se as obras teóricas escritas pelo filósofo e professor francês Michel Foucault, com seu livro *A História da Sexualidade Vol. 1 e 2*. Em conjunto com as teorias sobre retórica e sexualidade, introduzi o pensamento e discurso desenvolvidos por autores que circundaram o tema inserido em um contexto hollywoodiano tais como Peter Biskind, Thomas C. Foster e Tim Dirks. Buscando refletir em vias práticas os conceitos expostos e estabelecidos, propus a análise de quatro filmes, sendo dois deles – *A Lagoa Azul*; e *Nove e Meia Semanas de Amor* – da década de 1980 e os outros dois – *Uma Linda Mulher*; e *Instinto Selvagem* – da década de 1990.

Como maior obstáculo para realização desta pesquisa apresentou-se a subjetividade que envolve o tema em questão. Tanto a sexualidade quanto a repercussão no público revelaram-se objetos de variação constante e contestável que se manifestaram nas diversas ramificações das teorias utilizadas bem como nos dados estatísticos e gráficos disponibilizados por sítios de internet especializados em cinema. Aplicar teorias sobre comportamento humano desenvolvidas em séculos passados a uma realidade comportamental contemporânea constituiu um desafio a ser vencido, bem como satisfazer o objetivo principal da pesquisa de definir a relevância do elemento sexual diante da visão dos espectadores.

Durante a pesquisa, almejando os objetivos previamente estabelecidos, notei a pluralidade do fator sexual como elemento constitutivo da sociedade. Através dos estudos sobre a retórica, fundamentei a correlação dos meios afetivos atribuídos ao *ethos* e *pathos* para com o estímulo da sexualidade expressa nos filmes analisados. Este estímulo conferiu a essas obras um caráter distinto interligado à forma como repercutiram no público. Unificando o conceito do *ethos* quanto à forma através da qual se atrai a atenção e conquista-se a confiança, ao conceito do *pathos* que se refere às tendências, desejos e emoções responsáveis pela solidificação do discurso, cheguei à consideração de que a opção dos roteiristas e diretores por utilizarem da sexualidade como fator gerador de publicidade obteve resultados relevantes e consideráveis, estando entre estes o retorno financeiro e a popularidade perante o público. Quanto ao retorno financeiro, pode-se notar que dois dos quatro filmes analisados arrecadaram valores superiores a dez vezes o valor de seus orçamentos, sendo este o caso de *A Lagoa Azul* e *Uma Linda Mulher*. *Instinto Selvagem* e *Nove e Meia Semanas de Amor* surtiram repercussão de mídia suficiente para revelar o impacto causado no público. Este impacto manifestou-se através principalmente da elevação dos atores e atrizes protagonistas dessas obras ao status de ícone de beleza e símbolo sexual.

Ao realizar as análises dos filmes *A Lagoa Azul*, *Nove e Meia Semanas de Amor*, *Uma Linda Mulher* e *Instinto Selvagem*, um elemento de destaque foi o elenco de protagonistas destas obras. Pode-se considerar, baseando-se na biografia e filmografia dos astros Hollywoodianos Christopher Atkins, Brooke Shields, Mickey Rourke, Kim Basinger, Richard Gere, Julia Roberts, Michael Douglas e Sharon Stone; que a repercussão surtida pelas obras analisadas no capítulo anterior foi significativamente responsável pelo desenvolvimento das carreiras das quatro duplas de protagonistas. Esse desenvolvimento caracteriza-se pela atenção da mídia, aumento de salários, reconhecimento do público, e expectativa gerada pelos filmes nos quais estes astros participaram após a realização das obras aqui citadas e objetos de análise.

Christopher Atkins e Brooke Shields foram os jovens protagonistas do filme *A Lagoa Azul* em 1980. Ambos eram desconhecidos do grande público quando estrelaram o filme. Em biografia publicada no sítio de internet *The Internet Movie Database* (2011), destaca-se o fato de que Atkins, após o lançamento do filme, declarou que havia se tornado tarefa bastante árdua aparecer em público, pois era

perseguido com afincos e até mesmo violência por fãs, que chegavam ao ponto de lhe arrancar a roupa e puxar lhe os cabelos, resultado da repercussão da imagem sexualmente atrativa refletida por seu personagem no filme. Brooke Shields, par romântico de Atkins, apresentava uma trajetória rumo ao sucesso antes mesmo da participação em *A Lagoa Azul*, aos 14 anos de idade. Na sessão de fatos gerais *TRIVIA* (2011) publicados no sítio de internet *IMDb.com*, destacam-se os fatos posteriores ao filme *A Lagoa Azul*, entre eles que Shields foi eleita pela revista americana *Time* com o rosto dos anos 1980; apareceu em mais de 300 capas de revistas americanas e internacionais entre os anos de 1980 e 1985; foi capa da revista americana *Vogue* 13 vezes entre 1980 e 1987; recebeu um milhão de dólares para participar de uma campanha publicitária de xampu em 1981; e que aos 16 anos de idade, já tinha aparecido na capa de todas as principais revistas de moda nos Estados Unidos e internacionalmente.

Em *Nove Semanas e Meia de Amor*, os protagonistas Mickey Rourke e Kim Basinger demonstraram uma explosiva e envolvente química sexual, a qual os tornaria comentados e conhecidos pelo público, tendo sua imagem diretamente ligada ao apelo da sexualidade contida no filme. Rourke iniciou carreira no cinema e tornou-se conhecido após atuar em *Corpos Ardentes* em 1981, filme que também refletia um apelo sexual. Porém, o reconhecimento definitivo veio com sua participação em *Nove Semanas e Meia de Amor*, que lhe garantiu o status de símbolo sexual. Sobre Kim Basinger, em *IMDb.com* (2011), sabe-se que a atriz já havia se tornado conhecida pela beleza e sensualidade desde o início de sua carreira, como modelo. Tornou-se estrela durante todos os anos de 1980 após sua participação em *Nove Semanas e Meia de Amor*, também se consolidando como símbolo sexual. Apareceu em quadragésima posição na lista da revista americana *Empire* das 100 mulheres mais sensuais na história do cinema em 1995.

Segundo biografia em *IMDb.com* (2011), Richard Gere, com sua participação no sucesso *Uma Linda Mulher* em 1990, recuperou o entusiasmo e reconhecimento da mídia. Atribui-se esse fato ao carisma que o ator forneceu a seu personagem, o qual, de maneira sensualmente reservada, complementou e contribuiu juntamente com a atuação vibrante de Julia Roberts para que o filme conquistasse a opinião pública de forma emotiva. Julia Roberts, conhecida internacionalmente pela beleza e sensualidade, assim como Gere, colheu os frutos do sucesso de *Uma Linda Mulher*

que, em 1990, veio para consolidar sua fama, rendendo a Roberts o prêmio de escolha do público como melhor atriz e uma indicação ao Oscar.

Instinto Selvagem, de 1992, é o quarto e último filme utilizado como objeto de análise neste estudo e teve como protagonistas Michael Douglas e Sharon Stone. Ambos tornaram-se vinculados pela mídia e público à imagem sexual refletida por seus personagens no sensualmente ousado suspense do diretor Paul Verhoeven. Em biografia no sítio de internet *IMDb.Com* (2011) sobre Michael Douglas, aprende-se que para o ator, a fama mundial veio com *Instinto Selvagem* em 1992, que se tornou um sucesso internacional contendo elementos de apelo à sexualidade. O filme conferiu a Douglas um estereótipo que surtiu repercussão em sua carreira na opinião de público e crítica e fez com que sua imagem, ligada à sexualidade, fosse transportada à vida pessoal do ator. Segundo biografia em *IMDb.Com* (2011, sem paginação), Sharon Stone se transformou em símbolo sexual com o erótico e violento suspense *Instinto Selvagem*, de 1992. A famosa cena de interrogatório com seu cruzar e descruzar de pernas sem roupa íntima tornou-se um clássico da sensualidade cinematográfica e conquistou a atenção do público do canal de televisão americano *Music Television* (MTV), que a elegeu como a “mulher mais desejável” do ano.

Portanto, em um contexto onde a sexualidade se apresenta como apelo retórico no cinema dos EUA nas décadas de 1980 e 1990, pode-se comprovar a tese deste estudo de que os elementos sexuais, nas obras de cinema desenvolvidas no período analisado e aqui citadas, tiveram contribuição notável e relevante no impacto causado no público. Este apelo retórico da sexualidade se sobrepôs significativamente aos outros elementos fílmicos e foi capaz de gerar repercussão ampla e variada na mídia. As teorias das quais fiz uso para a composição deste estudo, somadas às técnicas empregadas pelos roteiristas, produtores e diretores dos filmes analisados possibilitam sustentar, de modo satisfatório e visível, a hipótese estabelecida no projeto deste trabalho de conclusão de curso.

Em resposta a pergunta estabelecida na introdução, expõe-se que os resultados da repercussão da sexualidade e seu impacto no público apresentaram variação quanto a valores do retorno financeiro nas bilheterias, contudo, de uma forma geral, os filmes nos quais o elemento sexual foi apresentado de forma implícita conquistaram espaço expressivo nos veículos de mídia e para com o

público tanto quanto os filmes que fizeram uso da sexualidade de maneira mais explicitada.

Mediante um maior período de tempo e mais recurso, me seria possível aprofundar a constatação dos fatos aqui apresentados através de entrevistas originais a serem realizadas com os realizadores das obras por mim analisadas neste estudo. Através de tais entrevistas, buscaria explicitar a intenção de seus realizadores de fazerem uso da sexualidade como apelo retórico. Aos interessados em dar continuidade ao trabalho que iniciei, recomendaria a análise fílmica de um maior número de obras realizadas no período e o desenvolvimento de um estudo comparativo com os filmes realizados nos anos seguintes às décadas que este estudo se concentrou.

5 REFERÊNCIAS

5.1 FONTES PRIMÁRIAS – AUDIOVISUAL

A LAGOA azul (THE blue lagoon). Randal Kleiser. Estados Unidos da America: Columbia Pictures Corporation, 1980 (104 min).

INSTINTO selvagem (Basic instinct). Paul Verhoeven. Estados Unidos da America: Carolco Pictures, Le Studio Canal +, 1992 (127 min).

NOVE e meia semanas de amor (9 ½ weeks). Adrian Lyne. Estados Unidos da America: Producers Sales Organization, Galactic Films, Jonesfilm, Metro Goldwyn-Meyer, Triple Ajaxxx, 1986 (112 min).

UMA linda mulher (Pretty woman). Garry Marshall. Estados Unidos da America: Touchstone Pictures, Silver Screen Partners IV, 1990 (119 min).

5.2 FONTES SECUNDÁRIAS

A LAGOA azul (The blue lagoon). Disponível em:
<<http://www.imdb.com/title/tt0080453/>>. Acesso em 26/10/2011.

AMAZON.COM. **The blue lagoon (Special Edition)**. 1980. Disponível em:
<<http://www.amazon.com/The-Blue-Lagoon-Special-Edition/dp/B00000K3D1>>. Acesso em: 2/5/2012.

AWARDS for Kim Basinger. Disponível em:
<<http://www.imdb.com/name/nm0000107/awards>>. Acesso em: 10/11/2011.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo–drogas–e–rock’n’roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

BROOKE Shields. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0000222/bio>>. Acesso em: 6/11/2011.

CANBY, Vincent. 9 ½ Weeks (1986) - Film: '9 ½ Weeks', A Sexual Journey. **The New York Times**. Disponível em:

<<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9a0defdf133cf932a15751c0a960948260>>. Acesso em: 25/10/2011.

CHRISTOPHER Atkins. Disponível em:

<<http://www.imdb.com/name/nm0000803/bio>>. Acesso em: 6/11/2011

CHRISTOPHER Atkins. Disponível em:

<http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Christopher_Atkins&oldid=457476653> Acesso em: 7/11/2011.

CÓDIGO Hays. Disponível em:

<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=C%C3%B3digo_Hays&oldid=46325647>. Acesso em: 30/7/2011.

CRIMES of passion (1984). Disponível em:

<[http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Crimes_of_Passion_\(1984_film\)&oldid=421017094](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Crimes_of_Passion_(1984_film)&oldid=421017094)>. Acesso em 11/11/2011.

DIRKS, Tim. Basic Instinct. **FilmSite.org**. Disponível em:

<<http://www.filmsite.org/sexinfilms43.html>>. Acesso em 25/8/2011.

_____. Film history in the 1970's. **FilmSite.org**. Disponível em:

<<http://www.filmsite.org/70sintro.html>>. Acesso em: 5/8/2011.

_____. Film history in the 1980's. **FilmSite.org**. Disponível em:

<<http://www.filmsite.org/80sintro.html>>. Acesso em: 8/8/2011.

_____. Film history in the 1990's. **FilmSite.org**. Disponível em:

<<http://www.filmsite.org/90sintro.html>>. Acesso em: 8/8/2011.

_____. History of sex in cinema: the greatest most influential sexual films and scenes (illustrated) introduction: part 1. **FilmSite.org**. Disponível em:

<<http://www.filmsite.org/sexinfilms.html>>. Acesso em: 2/11/2011.

_____. Sex in Film 1990's: Pretty Woman. **FilmSite.org**. Disponível em:

<<http://www.filmsite.org/sexinfilms41.html>>. Acesso em: 9/10/2011.

_____. Sexual-erotic films – part 2. **FilmSite.org**. Disponível em:

<<http://www.filmsite.org/sexualfilms.html>>. Acesso em: 2/11/2011.

_____. Sexual-erotic films – part 3. **FilmSite.org**. Disponível em:
<<http://www.filmsite.org/sexualfilms.html>>. Acesso em: 2/11/2011.

_____. Sexual-erotic films – part 4. **FilmSite.org**. Disponível em:
<<http://www.filmsite.org/sexualfilms.html>>. Acesso em: 2/11/2011.

_____. Sexual-erotic films – part 5. **FilmSite.org**. Disponível em:
<<http://www.filmsite.org/sexualfilms.html>>. Acesso em: 2/11/2011.

_____. Sexual-erotic films – part 6. **FilmSite.org**. Disponível em:
<<http://www.filmsite.org/sexualfilms.html>>. Acesso em: 2/11/2011.

_____. Sexual-erotic films – part 7. **FilmSite.org**. Disponível em:
<<http://www.filmsite.org/sexualfilms.html>>. Acesso em: 2/11/2011.

_____. 9 ½ weeks. **FilmSite.org**. Disponível em:
<<http://www.filmsite.org/sexinfilms37.html>>. Acesso em: 24/10/2011.

EBERT, Roger. Basic Instint. **Chicago Sun-Times**. Disponível em:
<<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19920320/REVIEWS/203200301/1023>>. Acesso em: 30/10/2011.

_____. The Blue Lagoon. **Chicago Sun-Times**. Disponível em:
<<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19800703/REVIEWS/7030301/1023>>. Acesso em: 25/8/2011.

_____. 9 ½ weeks. **Chicago Sun-Times**. Disponível em:
<<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19860221/REVIEWS/602210301/1023>>. Acesso em: 25/10/2011.

ETHOS. Disponível em:
<<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ethos&oldid=23070382>>. Acesso em
12/8/2011.

FILMRATING.COM. Disponível em:
<http://www.filmratings.com/filmRatings_Cara/#/home/>. Acesso em 17/11/2011.

FILMSITE.ORG. Disponível em:
<<http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Filmsite.org&oldid=423783414>>. Acesso
em: 5/8/2011.

FILMSITE.ORG. Disponível em: <<http://www.filmsite.org/>>. Acesso em 5/8/2011.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade – Vol. 1 – A Vontade de Saber**. São Paulo: Paz e Terra / Graal, 1988.

_____. **A História da Sexualidade – Vol. 2 – O Uso dos Prazeres**. São Paulo: Paz e Terra / Graal, 1998.

FOSTER, Thomas C. **Para ler literatura como um professor**. São Paulo: LeYa Brasil / Lua de Papel, 2010.

HOTFLICK.NET. **Julia roberts and richard gere in pretty woman**. 1990. Disponível em: <http://www.hotflick.net/pictures/990PWM_Julia_Roberts_137.html>. Acesso em: 3/5/2012.

HOTFLICK.NET. **Kim basinger in nine ½ weeks**. 1986. Disponível em: <http://www.hotflick.net/pictures/986NHW_Kim_Basinger_029.html>. Acesso em: 2/5/2012.

HOTFLICK.NET. **Sharon Stone in basic instinct**. 1992. Disponível em: <http://www.hotflick.net/pictures/992BIN_Sharon_Stone_024.html>. Acesso em: 3/5/2012.

IMDB user reviews: the blue lagoon. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0080453/reviews?start=0>>. Acesso em: 3/10/2011.

_____. THE blue lagoon. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0080453/reviews?start=10>> Acesso em: 3/10/2011.

INSTINTO selvagem (Basic instinct). Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0103772/>>. Acesso em: 29/10/2011.

LEWIS, Jon. **Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry**. Nova York: NYU Press, 2000.

LOGOS. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Logos&oldid=26340055>>. Acesso em: 12/8/2011.

MASLIN, Janet. Basic Instint (1992) – Review/Film; Sure, She May Be Mean, but Is She a Murder? **The New York Times**. Disponível em:
<<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9E0CE7DE1F3DF933A15750C0A964958260>>. Acesso em: 30/10/2011.

MASLIN, Janet. 'Blue Lagoon', Coyness in Paradise (1980). **The New York Times**. Disponível em:
<<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9806E6D61638F933A15755C0A966948260&partner=Rotten%20Tomatoes>>. Acesso em: 25/8/2011.

MICHAEL Douglas. Disponível em:< <http://www.imdb.com/name/nm0000140/bio>>. Acesso em: 8/11/2011.

MICKEY Rourke. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Mickey_Rourke&oldid=27293370>. Acesso em: 8/11/2011.

MOTION picture association of america. Disponível em
<<http://www.mpa.org/ratings>>. Acesso em 17/11/2011.

MOTION picture association of america. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Motion_Picture_Association_of_America&oldid=25139920>. Acesso em 30/7/2011.

MOTION picture association of america rating system. Disponível em:
<http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Motion_Picture_Association_of_America_film_rating_system&oldid=451058555>. Acesso em: 18/9/2011.

MOTION picture production code. Disponível em:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Motion_Picture_Production_Code>. Acesso em: 20/9/2011.

MOTION picture rating system. Disponível em:
<http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Motion_picture_rating_system&oldid=444107375>. Acesso em: 31/10/2011.

MOVIEGOODS.COM. **9 ½ weeks**. 1986. Disponível em:
<http://www.moviegoods.com/movie_product_static.asp?master_movie_id=12743&sku=241142>. Acesso em: 2/5/2012.

MOVIEGOODS.COM. **The blue lagoon**. 1980. Disponível em:
<http://www.moviegoods.com/movie_product_static.asp?master_movie_id=6910&sku=275499>. Acesso em: 2/5/2012.

MOVIEPOSTERDB.COM. **Basic instinct**. 1992. Disponível em:
<<http://www.movieposterdb.com/poster/e73cdb24>>. Acesso em: 3/5/2012.

MOVIEPOSTERDB.COM. **Pretty woman**. 1990. Disponível em:
<<http://www.movieposterdb.com/poster/d1c4dc1c>>. Acesso em: 3/5/2012.

NOVE e meia semanas de amor (9 ½ weeks). Disponível em
<<http://www.imdb.com/title/tt0091635/>>. Acesso em: 26/10/2011.

PATHOS. Disponível em:
<<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Pathos&oldid=26454161>>. Acesso em:
12/10/2011.

PRIMEIRA emenda à constituição dos Estados Unidos. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Primeira_Emenda_%C3%A0_Constitui%C3%A7%C3%A3o_dos_Estados_Unidos&oldid=25831301>. Acesso em: 2/8/2011.

PORKY'S. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0084522/>>. Acesso em:
10/10/2011.

REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RETÓRICA. Disponível em:
<<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ret%C3%B3rica&oldid=26247438>>.
Acesso em: 12/8/2011.

RICHARD Gere. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0000152/bio>>.
Acesso em: 8/11/2011.

SHARON Stone. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0000232/bio>>.
Acesso em: 8/11/2011.

STACPOOLE, Henry De Vere. **The Blue Lagoon: A Romance**. Disponível em:
<<http://www.classicreader.com/book/565/>>. Acesso em 18/9/2011.

SUTILEZA. In: DICIONÁRIO online de Português. Disponível em:
<<http://www.dicio.com.br/>>. Acesso em: 30/11/2011.

THE CLASSIFICATION & rating administration. Disponível em
<http://www.filmratings.com/filmRatings_Cara/#!/ratings/>. Acesso em: 17/11/2011.

THURSTON, Rene. From The Blue Lagoon to a killer baboon: Christopher Atkins talks horror: Part 1. **Examiner.com**. Disponível em:
<<http://www.examiner.com/horror-movie-in-riverside/from-the-blue-lagoon-to-a-killer-baboon-christopher-atkins-talks-horror-part-1>>. Acesso em: 6/11/2011.

TIM Dirks. Disponível em:
<<http://www.zoominfo.com/#!/search/profile/person?personId=848821&targetid=profile>>. Acesso em: 4/11/2011.

UMA linda mulher (Pretty woman). Disponível em:
<<http://www.imdb.com/title/tt0100405/>>. Acesso em: 29/10/2011.

WILLIAM H. Hays. Disponível em:
<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=William_H._Hays&oldid=44036063>. Acesso em: 30/7/2011.

ANEXO A – QUADROS

QUADRO 1 – PRINCIPAIS ÍTENS DO CÓDIGO HAYS

<i>Don'ts</i> (itens proibidos)	<i>Be Carefuls</i> (itens que exigiam cautela)
Nudez “libertina”	Uso da bandeira americana
Tráfico de drogas	Relações internacionais
Escravidão branca	Uso de armas de fogo
Cenas de nascimento	Roubo e explosões de trens, minas, prédios, etc.
Cirurgias	Brutalidade e possível atrocidade
Cenas de primeira noite	Métodos de contrabando
Cenas de homem e mulher deitados na mesma cama (mesmo se casados)	Enforcamentos ou execuções como punição legal por crime
Genitália de crianças	Simpatia por criminosos
Beijos excessivos ou prolongados	Manifestação de descontentamento e rebelião contra o governo
Perversão sexual	Crueldade com crianças e animais
Miscigenação	Estupro ou tentativa de estupro
Blasfêmia/Linguagem Obscena	Uso de drogas
Ridicularizar o clero	Sedução deliberada de garotas

FONTE: Lewis, Jon (2000)

QUADRO 2 – SISTEMA AMERICANO DE CLASSIFICAÇÃO DE FILMES EM 1968

SÍMBOLO	SIGNIFICADO (original em inglês)	TRADUÇÃO	EXPLICAÇÃO
G	General Audiences	Todos os públicos	Sugerido para todos – todas as idades admitidas
M	Mature Audiences	Públicos maduros	Sugerido para públicos maduros – permissão dos pais aconselhada
R	Restricted	Restrito	Pessoas com menos de 16 anos não admitidas exceto quando acompanhadas dos pais ou adulto responsável
X	Adults Only	Somente adultos	Pessoas abaixo de 18 anos não admitidas

Fonte: Motion Picture Association of America; Film Ratings.Com – The Classification & Ratings Administration

QUADRO 3 – SISTEMA AMERICANO DE CLASSIFICAÇÃO DE FILMES 1970 – 1972

SÍMBOLO	SIGNIFICADO (original em inglês)	TRADUÇÃO	EXPLICAÇÃO
G	General Audiences	Todos os públicos	Todas as idades admitidas
GP	General Audiences/ Parental Guidance	Todos os públicos/Supervisão dos pais	Todas as idades admitidas. Acompanhamento dos pais sugerido
R	Restrict	Restrito	Menor de 17 anos requer acompanhamento de um dos pais ou responsável legal
X	Adults Only	Somente adultos	Ninguém menor de 17 anos admitido

Fonte: Motion Picture Association of America; Film Ratings.Com – The Classification & Ratings Administration

QUADRO 4 – SISTEMA AMERICANO DE CLASSIFICAÇÃO DE FILMES 1972 – 1984

SÍMBOLO	SIGNIFICADO (original em inglês)	TRADUÇÃO	EXPLICAÇÃO
G	General Audiences	Todos os públicos	Todas as idades admitidas
PG	Parental Guidance Suggested	Supervisão dos pais sugerida	Certos materiais podem não ser apropriados para pré-adolescentes
R	Restrict	Restrito	Menor de 17 anos requer acompanhamento de um dos pais ou responsável legal
X	Adults Only	Somente adultos	Ninguém com menos de 17 anos admitido

Fonte: Motion Picture Association of America; Film Ratings.Com – The Classification & Ratings Administration

QUADRO 5 – SISTEMA AMERICANO DE CLASSIFICAÇÃO DE FILMES 1984 – 1986

SÍMBOLO	SIGNIFICADO (original em inglês)	TRADUÇÃO	EXPLICAÇÃO
G	General Audiences	Todos os públicos	Todas as idades admitidas
PG	Parental Guidance Suggested	Supervisão dos pais sugerida	Certos materiais podem não ser apropriados para pré-adolescentes
PG-13	Parents Are Strongly Cautioned to Give Special Guidance for Attendance of Children Under 13	Os pais são fortemente aconselhados a dar especial acompanhamento ao comparecimento de crianças menores de 13 anos	Certos materiais podem ser inapropriados para crianças menores de 13 anos
R	Restrict	Restrito	Menor de 17 anos requer acompanhamento de um dos pais ou responsável legal
X	No One Under 17 Admitted	Ninguém menor de 17 anos admitido	Menores de 17 anos não são permitidos

Fonte: Motion Picture Association of America; Film Ratings.Com – The Classification & Ratings Administration

QUADRO 6 – SISTEMA AMERICANO DE CLASSIFICAÇÃO DE FILMES 1990 - FINAL DA DÉCADA DE 1990

SÍMBOLO	SIGNIFICADO (original em inglês)	TRADUÇÃO	EXPLICAÇÃO
G	General Audiences	Todos os públicos	Todas as idades admitidas
PG	Parental Guidance Suggested	Acompanhamento dos pais sugerido	Certos materiais podem não ser apropriados para pré-adolescentes
PG-13	Parents Are Strongly Cautioned to Give Special Guidance for Attendance of Children Under 13	Pais fortemente aconselhados a dar especial acompanhamento ao comparecimento de crianças menores de 13 anos	Certos materiais podem ser inapropriados para crianças menores de 13 anos
R	Restrict	Restrito	Menor de 17 anos requer acompanhamento de um dos pais ou responsável legal
NC-17	No Children Under 17 Admitted	Nenhuma criança menor de 17 anos admitida	Menor de 17 anos não é permitido

Fonte: Motion Picture Association of America; Film Ratings.Com – The Classification & Ratings Administration

QUADRO 7 – SISTEMA AMERICANO DE CLASSIFICAÇÃO DE FILMES – A PARTIR DO FINAL DA DÉCADA DE 1990

SÍMBOLO	SIGNIFICADO (original em língua inglesa)	TRADUÇÃO	EXPLICAÇÃO
G	General Audiences	Todos os públicos	Todas as idades admitidas
PG	Parental Guidance Suggested	Supervisão dos pais sugerida	Certos materiais podem não ser apropriados para certas crianças
PG-13	Parents Strongly Cautioned	Pais fortemente alertados	Certos materiais podem ser inapropriados para crianças menores de 13 anos
R	Restricted	Restrito	Menor de 17 anos requer acompanhamento de um dos pais ou responsável legal
NC-17	No One 17 and Under Admitted	Ninguém com 17 anos ou menor de 17 anos admitido	Pessoas com idade igual ou menor de 17 anos não admitidas
NR	Not Rated or Unrated	Não recebeu classificação	Não necessariamente apropriado para crianças

Fonte: Motion Picture Association of America; Film Ratings.Com – The Classification & Ratings Administration

ANEXO B – ILUSTRAÇÕES/IMAGENS

FIGURA 1 – CAPA DO DVD EDIÇÃO ESPECIAL DE A LAGOA AZUL

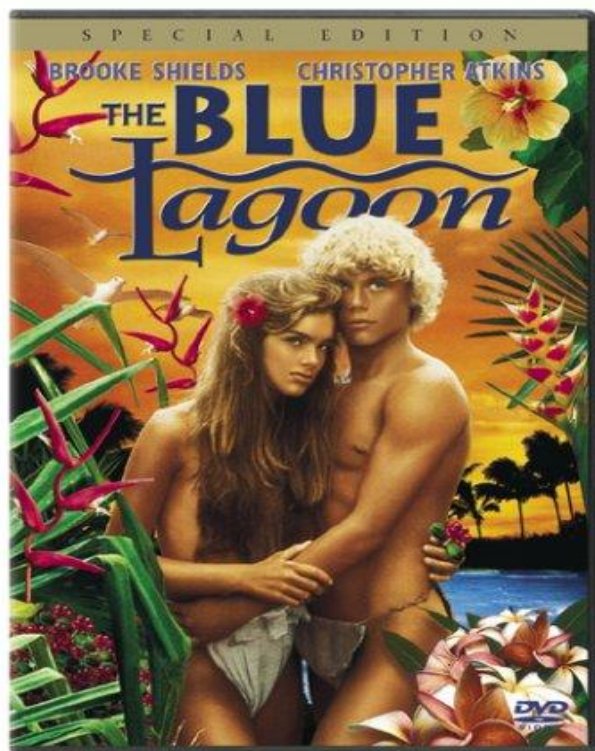


FIGURA 2 – FOTO DE DIVULGAÇÃO DE A LAGOA AZUL



FIGURA 3 – POSTER DE NOVE E MEIA SEMANAS DE AMOR



FIGURA 4 - CENA DE NOVE E MEIA SEMANAS DE AMOR



FIGURA 5 – POSTER DE *UMA LINDA MULHER*

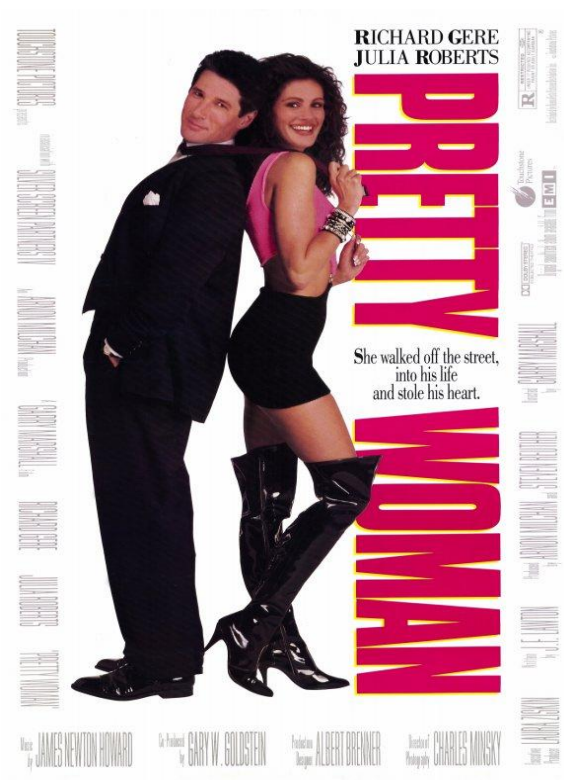


FIGURA 6 – CENA DE *UMA LINDA MULHER*



FIGURA 7 – POSTER DE *INSTINTO SELVAGEM*



FIGURA 8 – CENA DE *INSTINTO SELVAGEM*

