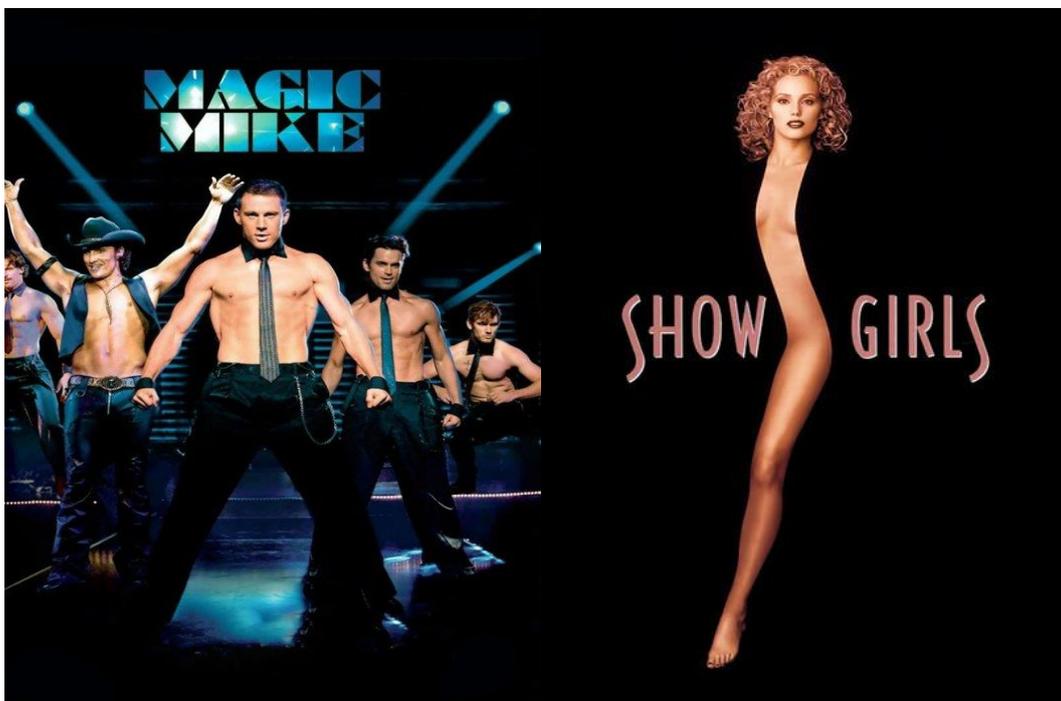


UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

FRANCISCO MOREIRA RIBEIRO NETO



Nas entrelinhas da imagem.

A Sociologia, o cinema, o amor e a nudez nos filmes Magic Mike e Showgirls.

Manaus-AM
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Nas entrelinhas da imagem.

A Sociologia, o cinema, o amor e a nudez nos filmes Magic Mike e Showgirls.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Linha de Pesquisa 1: A Amazônia e o pensamento social no Brasil (Literatura, Arte e Cultura).

Orientador: Gilson Pinto Gil.

Mestrando: Francisco Moreira Ribeiro Neto.

Manaus-AM
2021

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

R484e Ribeiro Neto, Francisco Moreira
Nas entrelinhas da imagem : a Sociologia, o cinema, o amor e a nudez nos filmes Magic Mike e Showgirls / Francisco Moreira Ribeiro Neto . 2021
72 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Gilson Pinto Gil
Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Sociologia. 2. Cinema. 3. Amor. 4. Nudez. 5. Magic Mike e Showgirls. I. Gil, Gilson Pinto. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

FRANCISCO MOREIRA RIBEIRO NETO

Nas entrelinhas da imagem.

A Sociologia, o cinema, o amor e a nudez nos filmes Magic Mike e Showgirls.

Data da defesa: 03 de setembro de 2021.

Banca examinadora

Gilson Pinto Gil, Prof. Dr.
UFAM/IFCHS/PPGS
Orientador

Lúcia Marina Puga Ferreira, Profa. Dra.
UEA/PPGICH
Examinadora Externa

Marcelo Bastos Seráfico de Assis Carvalho, Prof. Dr.
UFAM/IFCHS/PPGS
Examinador Interno

Manaus-AM
2021

Sumário

Resumo	05
Abstract	06
Lista de imagens	07
Agradecimentos	08
Introdução	09
Capítulo 1	
1- A Sociologia, a arte e o corpo	13
Capítulo 2	
2- Cinema: origem, linguagem cinematográfica e sexualidade no cinema	23
Capítulo 3	
3- O amor no filme Magic Mike	33
Capítulo 4	
4- A nudez nos filmes Showgirls e Magic Mike	49
Conclusão	64
Referências	69
Filmes	70
Sobre as imagens	71

Resumo

Esta pesquisa de mestrado em Sociologia chama-se “Nas entrelinhas da imagem. A Sociologia, o cinema, o amor e a nudez nos filmes Magic Mike e Showgirls”. Ela tem como objetivo analisar de que forma as convenções cinematográficas, alinhadas às relações morais, de gênero e sexualidade, são reproduzidas no cinema atual, tendo como campo de pesquisa os filmes Magic Mike (2012) e Showgirls (1996). Para tanto, a metodologia realizada nessa pesquisa consistiu na seleção de dois filmes, na observação do que se diferenciava e se repetia nesses filmes, na análise das falas entre os personagens e no uso das imagens e dos diálogos no decorrer da dissertação. Além disso, foram usados diferentes autores e autoras para ajudar na compreensão dos temas selecionados nessa pesquisa como Heinich (2008) e Le Breton (2012) sobre sociologia da arte e sociologia do corpo, Carrière (2015) e Louro (2008) sobre linguagem cinematográfica e sexualidade no cinema, Alcântara (2013) e Rossi (2013) sobre o amor no cinema, assim como Keesey & Ducan (2005) e Paley (2001) sobre a nudez no cinema, entre outros. Como resultado dessa pesquisa, constatou-se que a origem do cinema e as suas transformações, enquanto um tipo de arte específica (corte, montagem e linguagem cinematográfica) trouxe consigo normas sociais (morais, de gênero e sexualidade, principalmente com a implementação do código Hays) para realizar um filme, que ainda hoje, em maior ou menor grau, influenciam a forma de fazer cinema (especificamente o hollywoodiano) como se analisou nas relações amorosas do filme Magic Mike, que contrasta a busca por prazer sexual dos personagens versus a busca implícita por romance e casamento, ou também na forma como a nudez feminina é explicitada no filme Showgirls versus a dissimulação da nudez masculina em Magic Mike. Isso demonstra como essas normas sociais ainda influenciaram o cinema atual.

Palavras-Chave: Sociologia, Cinema, Amor, Nudez.

Abstract

This master's research in Sociology is called “Between the lines of the image. Sociology, cinema, love and nudity in the movies Magic Mike and Showgirls”. It aims to analyze how cinematographic conventions aligned with moral, gender and sexual relations are reproduced in current cinema, having as research field the films Magic Mike (2012) and Showgirls (1996). Therefore, the methodology used in this research consisted of the selection of two films, the observation of what was different and repeated in these films, the analysis of the lines between the characters and the use of images and dialogues throughout the dissertation. In addition, different authors and authors were used to help understand the themes selected in this research, such as Heinich (2008) and Le Breton (2012) on sociology of art and sociology of the body, Carrière (2015) and Louro (2008) on cinematographic language and sexuality in cinema, Alcântara (2013) and Rossi (2013) on love in cinema, as well as Keesey & Ducan (2005) and Paley (2001) on nudity in cinema, among others. As a result of this research, it was found that the origin of cinema and its transformations as a specific art (cutting, editing and cinematographic language) brought social norms (morals, gender and sexuality, mainly with the implementation of the Hays code) to making a film, which even today, to a greater or lesser degree, influences the way of making cinema (specifically Hollywood in this research) as analyzed in the love relationships of the movie Magic Mike, which contrasts the characters' quest for sexual pleasure versus the quest implicit by romance and marriage, in other words, in the way female nudity is explicit in Showgirls versus the concealment of male nudity in Magic Mike, showing how these social norms still influence cinema today.

Keywords: Sociology, Cinema, Love, Nudity.

Lista de imagens

Imagem 01: Mike e Joanna se arrumando.....	35
Imagem 02: Mike e Brooke se conhecendo.....	36
Imagem 03: Mike e Brooke na boate.....	38
Imagem 04: Mike e Joanna deitados no sofá.....	40
Imagem 05: Mike lutando em sua casa.....	44
Imagem 06: O final feliz entre Mike e Brooke.....	46
Imagem 07: O primeiro show de Showgirls: o vulcão.....	52
Imagem 08: A garota que vibra a sua masculinidade.....	54
Imagem 09: A vagina na tela.....	55
Imagem 10: Os peitos e as nádegas do filme Showgirls.....	57
Imagem 11: A nudez masculina em Showgirls.....	58
Imagem 12: As nádegas dos strippers de Magic Mike.....	59
Imagem 13: O pênis na tela.....	60
Imagem 14: O último show de Magic Mike: o cowboy.....	61

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cuja bolsa de estudos de um ano e meio foi crucial para desenvolver e defender essa dissertação em 2021.

Grato ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), pois aprendi muito durante os dois anos do mestrado, tanto com os professores, quanto entre os colegas da turma de 2017.

Agradeço igualmente a orientação dessa pesquisa realizada pelo Prof. Gilson Pinto Gil (PPGS-UFAM), que, pacientemente, entendeu os problemas pessoais que eu estava passando durante a realização do mestrado e foi compreensivo com o meu atraso para a defesa final dessa pesquisa de 2019 para 2021.

Por último, sou muito grato à Profa. Lúcia Marina Puga Ferreira da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e ao Prof. Marcelo Bastos Seráfico de Assis Carvalho (UFAM), que, em junho de 2018, participaram da qualificação dessa pesquisa como examinadores, contribuindo com diversas perguntas e apontamentos sobre o andamento da pesquisa e ajudando nas mudanças necessárias para que ela melhorasse, afim de ser defendida.

Introdução

A presente pesquisa “Nas entrelinhas da imagem. A Sociologia, o cinema, o amor e a nudez nos filmes Magic Mike e Showgirls” foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS), da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Está inserida na linha de pesquisa 1 do programa do PPGS: A Amazônia e o pensamento social no Brasil (Literatura, Arte e Cultura) e resultou nesta dissertação para a obtenção do título de Mestre em Sociologia no ano de 2021.

A aprovação no mestrado do PPGS da UFAM me possibilitou dar continuidade a um estudo que eu já havia começado no curso de graduação em Ciências Sociais (2010) na Universidade Federal do Pará (UFPA) chamado “Encenando masculinidades: uma etnografia sobre strip-tease, construção de corpos e performances masculinas no filme Magic Mike”, que foi defendido em 2015 como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), assim como na monografia “Showgirls: strip-tease, corpos e feminilidades”, no curso de especialização na Universidade Cândido Mendes (UCAM), que foi defendida em 2017 e que, juntos, deram base para fazer este trabalho.

Para o mestrado em Sociologia, 2017-2021, os filmes Magic Mike (2012) e Showgirls (1996) me permitiram aprofundar ainda mais a análise sobre o cinema e as formas dele reproduzir as relações sociais nas entrelinhas de suas imagens, tendo como problema de pesquisa analisar se as normas sociais (morais, de gênero e sexualidade) da época da construção do cinema ainda afetam, ou não, a exibição das imagens no cinema atual.

Para isso, a delimitação do campo investigativo desta pesquisa teve como critério a escolha de dois filmes, Magic Mike (2012) e Showgirls (1996). Eles foram escolhidos, primeiro, porque eu já havia trabalhado com o filme Magic Mike no TCC, o que me proporcionou uma linha de raciocínio já conhecida para dar continuidade a outras relações acerca desse tema.

Segundo, porque os dois filmes possuem a mesma temática do strip-tease e um clube de shows já em funcionamento (diferente de outros filmes com a mesma temática). Há filmes cuja história se centra em algo externo ao mundo do strip-tease, porém, em Magic Mike e Showgirls o desenvolvimento dos personagens está atrelado ao dia a dia do clube. Isso evidenciou ao mesmo tempo como a produção desses filmes obedece ou

transgride as normas cinematográficas ao mostrar o que se repetia e o que se diferenciava em suas histórias.

E terceiro, porque os dois filmes são hollywoodianos, ou seja, seguem o mesmo estilo narrativo e midiático. Isso permitiu certas aproximações contextuais, uma vez que as representações sociais de gênero e sexualidade mudam socialmente e com isso variam as suas representações nas Artes, mas o “estilo” hollywoodiano manteria certa linha de contato entre eles. O método de análise desse material consistiu na observação das imagens dos dois filmes e dos diálogos entre os personagens, os quais são descritos no decorrer dessa pesquisa.

Além disso, foram usados diferentes autores e autoras para evidenciar diferentes pontos de análise dessa pesquisa com o intuito de compreendermos como o cinema constrói e exhibe as suas imagens como por exemplo Heinich (2008) com a sociologia da arte, Le Breton (2012) com a sociologia do corpo, Carrière (2015) com a linguagem cinematográfica, Louro (2008) com a sexualidade no cinema, Alcântara (2013) e Rossi (2013) com o amor no cinema e Keeseey & Ducan (2005) e Paley (2001) com a nudez no cinema, entre outros que ajudaram na compreensão desses temas.

Como uma observação geral dessa pesquisa, deixo claro que a minha metodologia para fazer a análise dessa pesquisa não usa um único autor da Sociologia para explicar toda a pesquisa, pois desde a graduação em Ciências Sociais (2010-2015), conversei com diferentes autores, sejam eles da Sociologia ou não, para explicar o que eu pretendo aprender em uma pesquisa, sendo este um método que advém da minha percepção de mundo, que conseqüentemente se desdobra nos meus trabalhos acadêmicos.

Em razão disso, essa pesquisa não usa nenhum autor ou autora como uma verdade que legitima toda a pesquisa, ao contrário, os autores são citados conforme os temas foram selecionados em cada parte da pesquisa, citando aqueles que melhor ajudam a explicar o propósito da pesquisa, passo a passo.

Na prática da escrita dessa dissertação optou-se por trazer os autores para dentro do texto, isto é, aqui não são realizadas citações diretas dos autores no texto, mas citações indiretas, misturando-as com as descrições dos filmes, junto com as teorias que embasam esta pesquisa, sendo que as citações diretas foram usadas, exclusivamente, para transcrever os diálogos do filme *Magic Mike* no capítulo 2.

Dito isso, essa pesquisa ficou organizada da seguinte maneira: uma introdução, quatro capítulos e uma conclusão, que serão descritos a seguir.

Em a Sociologia, a arte e o corpo, observamos a origem da Sociologia enquanto Ciência e como esse desenvolvimento foi delineando certos autores e temas como centrais dentro das pesquisas sociológicas, enquanto outras áreas, que estavam se desenvolvendo também, foram concebidas como secundárias, seja por considerar, por exemplo, a Sociologia da Arte como algo secundário para explicar as pesquisas centrais ou seja por conceber a relação da Sociologia com o corpo com um certo puritanismo acadêmico, mostrando como essa estratificação de temas dificulta também o desenvolvimento de pesquisas envolvendo a Sociologia como um modo de ver a realidade, a Arte como campo de investigação do social e o Corpo como um dos elementos organizadores da cultura. Porém, ressaltamos que isso vem aos poucos mudando na Sociologia.

No Capítulo 1 examinamos a origem e o desenvolvimento do cinema enquanto uma forma de Arte específica, distinta de outras artes, e como esse desenvolvimento foi criando uma linguagem própria (a linguagem cinematográfica), que, ao mesmo tempo, foi delineando um modo específico de fazer os filmes, o que levava consigo (explicitamente, ou não) os modelos sociais das relações gênero e sexualidade para o cinema. Isso mostrou como as relações sociais (morais, de gênero e sexualidade) são transmitidas e mediatizadas no cinema, pois certas imagens da sociedade são valorizadas em detrimento de outras, por exemplo, as imagens dos homens e das mulheres nos filmes, onde se exibem as masculinidades e as feminilidades de forma desigual.

No capítulo 2, mostramos como as relações amorosas são construídas e reproduzidas no filme *Magic Mike* (2012), o que evidenciou como a linguagem cinematográfica e os modelos de masculinidades e feminilidades são acionados, quando se trata do consumo sexual do outro, que ora se repetem como norma cinematográfica para fazer o filme (com a jornada do herói e o prêmio final) e ora se modificam (com as mulheres consumindo homens sexualmente) e ora se entrelaçam no cinema (liberdade sexual, desejo de encontrar o amor e de casamento ao mesmo tempo). Isso revela como o cinema é transmissor (entre outros) de códigos morais de épocas anteriores, que ainda são transmitidos na atualidade com outras roupagens, modificados em certos aspectos para atualizar alguns temas para o público atual, mas que, em outros aspectos, reproduzem essas mesmas normas quase na sua totalidade, usando linguagens diversas.

No capítulo 3, evidenciamos como os corpos nus (frontais ou não) são expostos nos filmes *Showgirls* (1996) e *Magic Mike* (2012), exibindo as diferenças visíveis no modo como esses corpos femininos e masculinos são encenados na tela. Levando em

consideração como esses dois filmes, que possuem a mesma temática (o strip-tease), exibem a nudez dos strippers de forma desigual, vemos que em *Showgirls* há muitos seios, nádegas e genitálias explícitas, enquanto o filme *Magic Mike* mostra muitas nádegas na maioria dos shows, enquanto o pênis é simulado com um bastão. Isso aponta para uma explicitação de um certo código “oculto” da moralidade cinematográfica (principalmente a partir do código Hays), que ainda serve como parâmetro para exibir a nudez feminina e masculina, mesmo com esses dois filmes tendo como elemento central o corpo e a nudez como espetáculo.

Na conclusão, fizemos um resumo de cada capítulo, demonstrando o que foi visto ao longo da dissertação e realizando as considerações finais sobre o que a pesquisa traz à tona, de forma geral, sobre o tema aqui discutido e o que ela conseguiu compreender com tudo isso.

Capítulo 1

A Sociologia, a arte e o corpo

Depois da introdução desta pesquisa e das observações necessárias ao leitor, este primeiro capítulo da dissertação mostrará o surgimento da Sociologia e como a sociologia da arte e a sociologia do corpo foram usadas no decorrer do seu desenvolvimento através dos autores clássicos, ao mesmo tempo que veremos como os autores que pesquisam sobre esses temas apontam os motivos para se compreender de que maneira essas duas áreas foram se desenvolvendo no interior da Sociologia.

Para tanto, a forma e o conteúdo do que será exposto nessa pesquisa não visa uma elaboração exaustiva de autores da Sociologia, da sociologia da arte ou da sociologia do corpo, por isso foram escolhidos autores mais próximos do tema geral para essa dissertação. A partir disso, essa pesquisa traz, de forma bem resumida, as principais ideias dos autores citados ao longo desse capítulo, visando ilustrar alguns pontos específicos que colaboram com o tema proposto. Além disso, reitera-se que todas as referências do que será citado nessa pesquisa estão nas referências (no final da dissertação) caso alguém deseje se aprofundar em determinado autor.

Nessa sequência, a Sociologia, em linhas gerais, é uma área de conhecimento que visa analisar os sujeitos de seu tempo de forma científica, levando em consideração tudo que o ser humano faz em sociedade. O arcabouço teórico da Sociologia e sua abrangência de temas e argumentos é quase infinito, uma vez que o seu objeto de estudo, o ser humano, é plural na forma de pensar e agir e heterogêneo na forma de construir-se e de representar-se. Por isso, a Sociologia mistura vários elementos para compreender e explicar o modo como cada sociedade pensa o ser humano de seu tempo, seja construindo teorias, seja na representação nas artes ou seja na observação do seu corpo, como veremos a seguir.

A sociedade do século XVIII concebia a coletividade através de modelos clássicos filosóficos, isto é, em uma espécie de “natureza cíclica” e essencializada do corpo social como introduz Cuin & Gresle (1994, p. 22). Observava-se a cidade, que estava em plena transformação social por causa da revolução industrial, sem levar em consideração os sujeitos reais que integravam essa sociedade. Nesse período, contudo, o olhar sobre as relações sociais começou a se modificar, pois a sociedade estava percebendo que não era composta de indivíduos abstratos, mas por sujeitos reais com problemas sociais reais que a sociologia viria a explicar.

Em uma vertente tradicionalista e conservadora Edmund Burke (1729-1797), continua Cuin & Gresle (1994, p. 23-24), afirmava que a Revolução Francesa era condenável, pois era dirigida por filósofos que pouco se importavam com a realidade social. Burke, segundo esses autores, afirmava que uma sociedade não existe somente no aqui e no agora, mas que ela atravessava diferentes gerações. Ele acreditava na igreja, na família e nas corporações como as instituições sociais que ajudariam a edificar e a melhorar a sociedade como um todo, coisa bem diferente dos ideais iluministas na sua visão.

Para o Marquês de Condorcet (1743-1794), segundo Cuin & Gresle (1994, p. 26) o “saber” era concebido para o “agir”, para “repensar o político” e a sociedade, a partir do “conhecimento” e com métodos rigorosos, tendo como objetivo manter um ceticismo crítico diante das ideias. Com Condorcet, as Ciências Humanas ganharam um enorme relevo na França, já que ele situava o sujeito e a humanidade no centro de suas preocupações científicas e não (focava) em problemas abstratos.

Henri Sant-Simon (1760-1825), segundo Cuin & Gresle (1994, p. 27-28), dizia que era preciso ter experiências com o mundo, mas não com o “grande mundo” e sim com o “pequeno mundo” das experiências. Para isso, as necessidades materiais e espirituais dos indivíduos deveriam ser analisadas, a partir de uma “ciência do homem”, apoiada em fatos “observáveis e discutidos” que o levassem a uma visão diferente de si mesmo, observando o sujeito de cada época e lugar, mediante as suas transformações morais, políticas, sociais.

Com Augusto Comte (1798-1857) as ideias desses autores foram tomando a forma de um método científico próprio, chamado posteriormente de “Positivismo”, que consistia na análise das condições da “evolução” do conhecimento humano para entender a sociedade e o comportamento humano.

Para Comte, segundo Cuin & Gresle (1994, p. 33-34), os indivíduos passam por três fases para compreender e explicar o mundo: A 1ª fase: Teológico ou fictício: a explicação se faz pelas mãos do sobrenatural/religião; A 2ª fase: Metafísico ou abstrato: a explicação vem pela natureza das coisas e a 3ª fase: Científico ou positivo: os indivíduos se interpretam por meio da razão e dos fatos ou, na visão do autor, pela ciência. No caso das sociedades, pela Sociologia.

Posteriormente, construindo uma Sociologia mais “científica” e “objetiva”, Émile Durkheim (1858-1917), segundo Sell (2001, p. 27) surge como um dos fundadores da sociologia. Ele possuía um olhar sociológico calcado na relação entre a sociedade e o indivíduo. Ele criou o conceito de “fato social”, definiu uma linguagem própria para a

análise sociológica e trouxe uma visão “reguladora”, “normalizadora” e “patológica” de cunho funcional sobre a cultura, evidenciando ao mesmo tempo as leis que regem o comportamento social em cada sociedade como afirma Sell (2001, p. 29).

Max Weber (1864-1920) direcionou a sua análise sobre a expansão transformadora do capitalismo acerca das relações entre o indivíduo e a sociedade, através dos conceitos de “racionalização e burocratização da vida”. Seu olhar sobre a sociedade parte da “ação social” dos indivíduos em interação com outros indivíduos. A sua sociologia colocou o indivíduo em destaque, sendo que suas “ações” se vinculam aos tipos ideais, que, segundo Weber, advêm da tradição, da razão, dos valores e dos afetos, como diz Sell (2001, p. 47-48).

Karl Marx (1818-1883), numa vertente “materialista” das relações entre os indivíduos, analisava os diferentes “modos de produção” pelos quais a humanidade passou e como esses modos de produção posicionam os sujeitos em diferentes “classes sociais” antagônicas. Seu método reside no “materialismo-histórico”, de inspiração dialética, cujo interesse é evidenciar os diferentes níveis de exploração por meio da apropriação do que é produzido, sem que os indivíduos percebam essa expropriação alienante das suas condições de existência, segundo Sell (2001, p. 72-73).

Nessa Sociologia clássica percebe-se que a análise da humanidade universalizada e abstrata vai ganhando contornos cada vez mais concretos e locais, mostrando o desenvolvimento do conhecimento no qual cada autor, com a sua teoria, foi incorporando e melhorando o que se entendia cientificamente em cada época, até chegar na Sociologia de nossos dias.

Dessa origem da Sociologia, observa-se o desenvolvimento da sociologia da arte, sendo que Nisbet (2000, p.112) afirma que as relações entre a ciência e a arte se cruzam nas reflexões sobre a realidade social. Ele afirma que “a sociologia faz seus avanços intelectuais mais significativos sob o impulso de estímulos” partilhados com a arte, isso porque, tanto nas formas de arte quanto nas práticas do fazer sociológico, há mais similaridades do que distinções, pois o “interesse do artista na forma é o interesse do cientista na estrutura” para comunicar algo a sua comunidade.

Com a Revolução Francesa e com a divisão social do trabalho, passou-se a identificar “o cientista” como aquele que através de técnicas científicas realizava-se pelo ofício de um “trabalho” dignificante, enquanto “o artista” era separado do prestígio social, visto como um sujeito de “talento natural”, “excêntrico” ou “louco”, que pouco se

importava com a realidade social, quando se embrenhava em “fugas solitárias” como faziam os românticos afirma Nisbet (2000, p.114).

Essa divisão designava para a arte um lugar de excitação dos sentidos rumo ao que era agradável, cuja totalidade das experiências tentava expressar algo sobre o universo, sobre a natureza, sobre o sujeito ou sobre o próprio artista em sua relação com a arte, enquanto as heranças do Iluminismo interpretavam o mundo através de disciplinas como a “economia clássica”, a “psicologia individual” ou a “ciência política utilitarista” que separam ainda mais esses modos de ver e conceber a sociedade, como afirma Nisbet (2000, p.115-116).

O estranhamento de vários sujeitos nessa sociedade, cada vez mais desorganizada e impessoal, possibilitou o afloramento de reflexões contra esse clima desconfortável através de uma “profunda inteligência imaginativa”. Nisbet (2000, p.125) cita como exemplo, além de Marx, Weber e Durkheim, o próprio Georg Simmel (1858- 1918), que analisou as transformações de sua época a partir do olhar sobre a metrópole, sobre o amor, sobre a amizade, sobre as práticas convencionais e sobre o poder.

Nesse sentido, cabe ressaltar que a Sociologia e a Arte, como afirma Nisbet (2000, p. 125), não são similares e nem devem ser iguais (há diferenças reais entre elas), mas ambas operam “o mesmo tipo de imaginação criativa” para pensar as relações sociais, já que os artistas e os sociólogos se utilizam dos mesmos processos de “intuição, impressionismo, imaginação icônica e objetivação” para construir seu ponto de vista sobre a realidade social, a partir da sua própria existência, com o objetivo de expressar um ponto de vista, através da Arte ou da Ciência.

Daí a dependência dos sociólogos e dos artistas para os seus respectivos clássicos, os quais se voltam para os totens de suas respectivas áreas, a fim de ganharem algo a mais com as teorias, com as leituras e com as experiências anteriores, pois esses objetos (re)criam, informam e ampliam “um senso de desenvolvimento e forma” de cada área que serve de base para os seus sucessores, como diz Nisbet (2000, p.125).

Nessa linha de pensamento Heinich (2008, p. 12) argumenta que esses temas relacionados ao campo da Arte (teatro, pintura, literatura, artes plásticas, música, fotografia e cinema) entraram no discurso sociológico sim, porém, ela sublinha que “não há provavelmente nenhum outro campo da sociologia onde coexistam gerações intelectuais, e, critérios de existência tão heterogêneos” quanto os da sociologia da arte, pois, assim como a Sociologia clássica, ela é uma área “jovem” e “plural nas definições”, tendo em suas pesquisas uma contínua construção de metodologia.

Se pensarmos na sociologia clássica apenas com Durkheim, Weber e Marx¹, por exemplo, vemos que a arte possuía um lugar menor e quase “marginal” dentro do pensamento sociológico.

Émile Durkheim a tomava para entender as mudanças na religião. Max Weber incorporava a arte para compreender o processo de racionalização da vida analisando a música, enquanto Karl Marx observava como a “arte grega” ainda exercia influência sobre as pessoas. Foi Georg Simmel, ao contrário, o autor que desenvolveu um pouco mais a arte em seus escritos sobre Rembrandt e Michelangelo, através da história cultural, porém foi alojado na “periferia da sociologia acadêmica”, pois segundo Heinich (2008, p. 21) “quanto mais um autor se aproxima da arte, mais se distancia da sociologia”.

Além disso, Heinich (2008, p. 26) afirma que a sociologia da arte surgiu de “especialistas de estética e de historiadores da arte” que romperam com uma visão tradicional da arte que analisava somente o artista e a obra de arte sem levar em consideração o meio social no qual essa arte era produzida. Eles incorporaram a categoria “sociedade” como mediadora das relações entre a obra de arte, o artista, a produção e o consumo da obra de arte, o que abriu possibilidades interpretativas sobre a sociologia da arte que, segundo a autora, possui três gerações².

A primeira geração chamada de estética sociológica (a partir dos anos de 1920) compara a arte e a sociedade com pesquisas que levaram em consideração as “causas exteriores” que produziam a arte, evidenciando a “ordem social, material, econômica, cultural, visões de mundo ou formas simbólicas” daquilo que formava a visão artística de uma época, saindo de uma visão de arte e de artista que excluía seu entorno (a arte em si). A meta dessa primeira geração, diz a autora, era compreender a arte como fazia Norbert Elias, que levava em consideração o “processo criador, o contexto e a recepção da obra” da arte na sociedade, Heinich (2008, p. 29).

A segunda geração, chamada de história social (a partir dos anos de 1940), relacionava a arte à sociedade, concebendo-a como parte do contexto econômico, social e cultural com o objetivo de compreender as diversas formas que possibilitavam a expressão artística, como fizeram os autores Timothy J. Clark e Roger Chartier, por exemplo. Essa forma de analisar a arte desloca a concepção do “status de autor, da obra artística e da

¹ Heinich (2008, 20-21) considera os três clássicos da sociologia como sendo Marx, Weber e Durkheim, pois há outros clássicos como o próprio Georg Simmel, que também é observado por ela, mas como um autor que foi relegado da sociologia clássica.

² As três gerações citadas pela autora possuem inúmeros autores. No entanto, serão citados de um a dois autores mais conhecidos para ilustrar cada geração.

recepção do público” para compreender “as mutações históricas que organizam essas atividades” por meio de pesquisas que levaram em consideração as “análises em série” e “documentadas com precisão” (análise do passado através das obras de arte), Heinich (2008, p. 43).

A terceira geração, chamada sociologia da arte de pesquisa (a partir dos anos de 1960), concebia a arte como sociedade, isto é, ela põe em questão o momento presente e não mais a arte em si (sem levar o contexto em consideração) ou os documentos do passado (olha somente para o que já aconteceu e não para o que está acontecendo), umavez que ela se interessa pelo “funcionamento do meio em que se dá a arte”, a “sua estrutura interna” e a interação entre as obras de arte, os consumidores e os processos de sua prática existencial no momento presente, sendo Roger Bastide um dos exemplos dessa terceira geração como afirma Heinich (2008, p. 61).

A partir do que foi exposto evidencia-se como o processo de formação da Sociologia clássica também modelou a formação e o desenvolvimento da sociologia da arte, pois a sociologia da arte, como aponta a autora, não foi concebida ao lado dos grandestemas da sociologia como o tema do “trabalho”, da “ordem social” ou da “racionalização da vida”, se pensarmos somente em Marx, Durkheim e Weber como os principais representantes da Sociologia, já que a sociologia da arte foi concebida como um subtema para explicar as camadas secundárias da análise sociológica. Em seu percurso do desenvolvimento da Sociologia houve várias fases que contribuíram para que a sociologia da arte chegasse no nível de desenvolvimento atual dentro da Sociologia.

Nesse sentido, pode-se observar como o mundo das artes, aqui da Sociologia para a sociologia da arte, também tem suas regras de funcionamento. Becker (1977, p. 09) esclarece para essa pesquisa, que um “mundo” (como o da Sociologia) é feito de uma totalidade de pessoas que organizam e produzem seus tipos de objetos e de acontecimentos regulares, sendo que as pessoas, em cada mundo artístico, coordenam as suas ações por meio das “concepções convencionais” incorporadas a partir do mundo artístico (regras de funcionamento) do qual elas pertencem, daí pensarmos nos motivos, que são inúmeros e não cabem nessa pesquisa, para pensar como certos temas de pesquisa social são valorizados enquanto outros são concebidos como secundários dentro da Sociologia em relação à sociologia da arte, por exemplo.

Dessa relação da Sociologia com a sociologia da arte, verifica-se agora como a Sociologia se relacionou com a sociologia do corpo, já que este foi pensado na produção sociológica como algo produzido na cultura ou pela cultura, sendo essa categoria um

desafio para a própria Ciência Social, porque rompe com uma visão naturalista que se tem do corporal.

Segundo Goellner (2010, p. 30), “o corpo é histórico, uma construção sobre a qual são proferidas diferentes marcas de distinção social”. No decorrer do desenvolvimento da humanidade, várias mudanças foram ocorrendo sobre o corpo do ser humano.

Goellner (2010, p. 31) afirma que “a linguagem é um meio que produz as coisas ao pronunciá-las como normais, anormais, desejáveis, belas ou repulsivas”. A pressão externa é tão imperceptível e sutil que, em geral, não se percebe que os “filmes, músicas, revistas e livros, imagens e propagandas” são locais que formam o que se pensa sobre o corpo do outro e por extensão sobre o nosso corpo.

Goellner (2010, p. 33) afirma que o banho na Idade Média não estava ligado à limpeza, mas às atividades festivas, aos prazeres corporais e ao erotismo. Que, entre os séculos XIV ao XVII, as roupas brancas eram usadas como símbolos de limpeza, já que a pele era concebida como porosa e frágil demais para a entrada de vírus e doenças. E ainda, que banhar o corpo todo e não apenas o rosto e as mãos, assim como o desenvolvimento da ginástica na vida social, traduzia a relação do individual com as normas sociais sobre o corpo de cada época, sendo que essas mudanças sobre o corpo no decorrer dos tempos ajudaram na sua desnaturalização, um vez que é remodelado de tempos em tempos.

A ciência, no século XIX, é aquela que também ajudou a legitimar, através de aspectos biológicos, o que seria um corpo rentável à nação, justificando diferentes lugares para diferentes corpos como, por exemplo, os sujeitos que teriam um cérebro menor como as mulheres e os negros, que eram sujeitos considerados como “inferiores, incompletos, díspares” continua Goellner (2010, p. 33).

Um corpo retilíneo e elegante, nessa perspectiva, “traduzia a burguesia e um corpo indócil e volumoso era representado como inferior e indesejável”, pois um corpo não é só um corpo, é um conjunto de signos que compõe a sua produção afirma Goellner (2010, p. 33-34).

Na sociologia, Turner (2014, p. 61-62) diz que “existe um puritanismo teórico relativo à corporalidade humana”, pois ela teria como objeto metodológico a “interação humana” e os “sentidos dos atos” que os sujeitos realizam, enquanto a categoria do corpo aparece como menos importante que a “realidade coletiva” para muitos cientistas.

A sociologia como ciência interpretativa tem como categorias o “self”, o “ator social” e o “agente social”, cujos corpos são interpretados como “comportamentos” enquanto as suas interações surgem como “significados” e “escolhas”, o que, numa

tradição macrosociológica, evidenciaria a estrutura social pura que não pode ser reduzida ao relacionamento dos indivíduos, mas às categorias da “família”, das “classes sociais” e dos “partidos políticos”, por exemplo, como afirma Turner (2014, p. 65).

A tradição Ocidental se inspirou no cristianismo helenizado para o qual o corpo é a “sede da falta de razão, da paixão, do desejo, sendo sua carne a fonte de corrupção do mundo”, por isso o corpo deveria ser disciplinado e subjugado, através de abstinências.

É nessa conjuntura que a “divisão entre paixão feminina e razão masculina” são estruturadas como fonte cultural do patriarcado, o que estrutura igualmente as divisões com o ambiente público representado pelo homem que representaria a razão, o masculino, o neutro, o universal, a especificidade, o ascetismo e a produção, enquanto o ambiente privado é representado pela mulher, que simbolizaria o desejo, o feminino, o informal, a afetividade, a particularidade, a difusão, o hedonismo e o consumo, como salienta Turner (2014, p. 68-69).

A sociologia do corpo é, segundo Turner (2014, p. 70), “uma análise de como certas polaridades culturais são politicamente impostas por meio das instituições de sexo, da família e do patriarcado”, pois, se o corpo está sujeito a processos de nascimento, decadência (envelhecimento) e morte, localizado em um mundo natural, por outro lado, esses mesmos eventos são fatos “significativos” desse corpo humano, já que ele está situado em um mundo de crenças, de símbolos e de práticas culturais que as ciências sociais tentam compreender e explicar.

Le Breton (2012, p. 7-8), em seguida, afirma que “antes de qualquer coisa, a existência é corporal”, já que é através do corpo que o ser humano se insere na relação com o mundo como se observa no processo de “ouvir, saborear, sentir, tocar” que temos desde a infância. Ele enfatiza que em qualquer época e lugar o nascimento de uma criança está predisposto a interiorizar os traços de seu ethos cultural na sua “sensibilidade, gestualidade, atividades perceptivas”, o que lhe proporciona uma lente para ver e sentir o mundo de determinada maneira e, a partir desse ethos, conferir significado às coisas.

Nesse sentido, no interior de uma mesma sociedade as manifestações corporais só adquirem sentido “quando relacionadas ao conjunto de dados da simbologia própria de cada grupo social”, que, a partir de 1960, ampliaram-se com o “feminismo, a revolução sexual, a expressão corporal, o body-art, a crítica do esporte e da emergência de novas terapias” como afirma Le Breton (2012, p. 9).

Por tudo isso, a Sociologia, a arte e o corpo, mostram que a origem da Sociologia trouxe consigo a valorização de certos temas de pesquisa em detrimento de

outros (se levarmos em conta somente Max, Weber e Durkheim), pois a sociologia da arte, como se viu, foi concebida como um elemento secundário para compreender a explicação sociológica, o que talvez tenha dificultado o seu desenvolvimento ao lado dos temas centrais da Sociologia.

Explicitamos como a sociologia da arte foi modificando o seu modo de analisar a realidade em relação à produção da arte, assim como a sua relação com o artista e com o meio social que produz a arte, evidenciando também como cada grupo artístico cria e reproduz os seus próprios valores nos grupos em que estão inseridos, reproduzindo igualmente as regras do seu funcionamento e dos seus temas a serem desenvolvidos.

Em seguida, vimos como a questão do corpo vem sendo tratada na Sociologia, já que o corpo surgiu na observação sociológica como um elemento complicado de análise. Isso porque a sua explicação viria da carne (biologia), enquanto a sociologia colocaria a sua análise em categorias que não reduziam a explicação sociológica aos corpos dos indivíduos. O corpo então passou a ser compreendido na Sociologia através dos símbolos sociais, que são modificados socialmente, sendo hoje, felizmente, um tema mais aceito e pesquisado na Sociologia.

Essa relação entre Sociologia, sociologia da arte e sociologia do corpo nos ajuda a compreender como pesquisar um tema dentro de uma área de conhecimento como a Sociologia pode ser complexo do ponto de vista dos temas escolhidos para a análise, uma vez que esta dissertação explora os dois temas aqui vistos dentro do pensamento sociológico, a arte (quando falamos em sociologia da arte dentro da Sociologia e posteriormente no desenvolvimento do cinema), assim como o corpo (quando falamos na sociologia do corpo dentro da Sociologia e na observação posterior da regulação da sexualidade no cinema) e como isso reverbera nas imagens de filmes atuais.

Assim, assinalamos como foi difícil encontrar um meio termo para utilizar certos autores, pois sabemos que a escolha de cada pesquisa é individual, sendo que é isso que caracteriza a pluralidade de olhares sobre a existência humana na Sociologia, sem apontar ou culpar os motivos que fazem a sociologia da arte ou a sociologia do corpo serem concebidas dessa maneira na Sociologia.

Aqui todos que foram citados e o modo como foram citados serve somente para elucidar como cada momento de desenvolvimento da Sociologia trouxe consigo certos temas de pesquisa como centrais, enquanto outros foram crescendo junto com a Sociologia, até chegarmos nos dias de hoje, quando as pesquisas sobre esses temas estão mais desenvolvidas.

Por fim, essas relações nos ajudam a entender como cada área da expressão humana (da Sociologia, das artes ou do corpo) dialoga com as estruturas de sua época e lugar, o que nos ajudará na compreensão de como outra área específica, o cinema (que é outra área da expressão humana), vem reproduzindo os seus elementos cênicos (relativos às representações cinematográficas), que estruturam a sociedade de sua época, e como isso influencia no modo de pensar e produzir certas histórias com certos personagens nos filmes, como observaremos nos capítulos a seguir.

Capítulo 2

Cinema: origem, linguagem cinematográfica e sexualidade no cinema

Depois de vermos como a sociologia surgiu, como ela vem se relacionando com a sociologia da arte e com a sociologia do corpo, a pesquisa segue nesse capítulo 2, mostrando o surgimento do cinema e como a separação do cinema das outras formas de artes junto com o advento da linguagem cinematográfica codificou um modo de pensar e de fazer filmes, baseados, também, no código Hays, que regulou as representações da sexualidade no cinema.

O cinema surgiu em 1895, porém, ele ainda não possuía um código próprio que o distinguisse como uma arte separada das outras formas de arte, pois estava misturado a outras expressões artísticas, como os “espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões postais” como afirma Costa (2006, p. 17), sendo que a sua invenção inaugurou uma nova era de predominância das imagens.

Seu surgimento está ligado às diversas modificações do final do século XIX, que possibilitaram o surgimento de vários aparelhos que projetavam pequenos filmes como verdadeiras novidades tecnológicas. Essas tecnologias eram exibidas em vários lugares, como em “circuitos acadêmicos, palestras ilustradas e exposições”, assim como “circos, parques de diversões, gabinetes de curiosidades e espetáculos de variedades” segundo Costa (2006, p. 17).

No final do século XIX, vários inventores começaram a expor suas descobertas como, por exemplo, a invenção do “aperfeiçoamento nas técnicas fotográficas”, a “invenção do celuloide (o primeiro suporte fotográfico flexível que permitia a passagem por câmeras e projetores)” e a “aplicação de técnicas de maior precisão na construção dos aparatos de projeção”. Por isso, Costa (2006, p. 18) afirma que não existe um único descobridor ou inventor do cinema, já que ele não resultou de um único experimento ou surgiu em um único lugar. Ele advém de várias invenções, até chegar no cinema propriamente como o conhecemos.

Costa (2006, p. 18-19) também afirma que a invenção do cinema está ligada ao americano Thomas Edison, que, depois de ter visto a câmera do cientista Étienne-Jules Marey em Paris, enviou uma equipe para a França para que construíssem uma máquina que mostrasse as “fotografias em movimento”, o que deu origem ao seu “quinetoscópio” de

1891, fazendo as suas primeiras exibições em 1893 nos Estados Unidos -EUA. Enquanto isso, os irmãos Louis Lumière e Augusto Lumière exibiam as primeiras imagens em 1895 na França, com o seu cinematógrafo.

Nesse período, os irmãos Lumière ficaram mundialmente famosos como “os primeiros a exibir um filme”, pois eles eram “negociantes experientes”, o que tornou a sua invenção lucrativa e conhecida em todo o globo, o que lhes rendeu o título de pais ou inventores do cinema, Costa (2006, p. 19).

Na cidade de Paris do final de século XIX o Grand Café era o local em que os irmãos Lumière exibiam os seus filmes, local onde se podia “beber, encontrar amigos, ler jornais e assistir apresentações de cantores e artistas” enquanto a versão norte-americana se dava nos “vaudevilles”. Era um espaço que constituía boa parte da diversão da classe trabalhadora, com atrações variadas e baratas de dez a vinte minutos que incluíam “performances de acrobacias, declamações de poesia, encenações dramáticas, exibições de animais amestrados e sessões de lanterna mágica” como afirma Costa (2006, 19-20).

O primeiro cinema tinha como característica principal ser uma atração autônoma inserida nos teatros de variedades. Os Lumière, como bons marqueteiros, ofereciam esquemas de marketing bem interessantes para a expansão do cinema. Eles “forneciam os projetores, o suprimento de filmes e os operadores das máquinas, e se encaixavam nas programações locais”, já que seu projetor pesava menos, não precisava de energia elétrica e era acionado por manivela, um diferencial positivo em relação ao “vitascópio” de Thomas Edison que pesava mais de quinhentos quilos em 1896 como afirma Flávia Costa (2006, p. 20).

Internamente, Edison tinha como concorrentes nos EUA as companhias “America Mutoscope and Biograph Company” em 1895, cujo projetor Mutoscópio folheava imagens em papel num visor individual, enquanto o projetor da empresa Biograph mostrava os filmes de setenta milímetros com uma melhor qualidade de imagens que o Vitascópio de Thomas Edison, diz Costa (2006, p. 21).

Na França os irmãos Lumière tinham como concorrentes a Star Film, que produziu centenas de filmes até 1912, e a companhia Pathé, que se estabeleceu como uma produtora e distribuidora de filmes, comprando as patentes dos irmãos Lumière e da Star Film. O sucesso da companhia Pathé também adveio da sua expansão para mercados que eram ignorados por outras produtoras de filmes, que não distribuía para a Ásia e a América Latina, por exemplo, como afirma Costa (2006, p. 21).

Além disso, esse cinema dos primeiros anos era considerado pouco relevante, já que os “pioneiros” do cinema eram vistos como “primitivos”, por causa da mistura do cinema com as outras artes, como se viu no início, pois a marcação teatral era forte nos filmes, o que teria sido superada posteriormente, através de uma linguagem própria que teria elevado o cinema a uma categoria de arte “verdadeira” e “evoluída” como afirma Costa (2006, p. 22).

Os historiadores da sétima arte contestam essa premissa. Eles entendem o cinema em seu contexto específico e não na visão linear dos primeiros historiadores, pois esses “primeiros filmes têm como assunto a sua própria habilidade de mostrar coisas em movimento”, que não são baseadas em ficção, o que especifica esse tipo de cinema como um cinema de época ou clássico como diz Costa (2006, p. 23).

Esse primeiro cinema ou “cinema de atrações” tinha como objetivo interpelar o espectador, usando os elementos de outras mídias com uma visão panorâmica (uma vista ampla da paisagem filmada), além das locações naturais e de outros cenários artificiais. Teria havido, assim, duas fases, afirma Costa (2006, p. 24).

A primeira fase vai de 1894 a 1903, com filmes de caráter documental e atualidades feitos em plano único. A segunda fase vai de 1903 a 1907, com filmes de ficção que ganharam espaço no cinema, pois esses filmes já apresentavam relações de causa e efeito entre os planos que compunham o enredo do filme.

Nesse primeiro cinema, a criação, a produção e a distribuição desse cinema de atrações tinham como objetivo promover as “variedades surpreendentes” que podiam ser reproduzidas na tela do cinema para “espantar” e “maravilhar” o espectador com as suas imagens, sejam elas de “terras distantes, encenações de guerra ou catástrofes naturais” ou ainda com “peças encenadas de fadas” como reforça Costa (2006, p. 25).

É essa atração pela “ilusão” ou “ver como se fosse verdadeiro” que é a magia do cinema, segundo afirma Bernadet (2012, p. 14). O autor afirma que o cinema “parece tão verdadeiro - embora a gente saiba que é mentira – que dá pra fazer de conta, enquanto dura o filme, que é de verdade”. Em um filme, temos a impressão de que a vida, as brigas e os amores são verdadeiros, pois “fantasia ou não, a realidade se impõe com toda sua força” quando assistimos um filme.

“A imagem cinematográfica não reproduz realmente a visão humana”, pois nosso campo de visão é maior. Ele não reproduz igualmente os movimentos da vida. O cinema os manipula. Isso porque ele recria na tela as diferenças compostas pelos indivíduos, reproduzindo para aqueles que assistem um filme “um universo cultural à sua

imagem” reproduzida através de uma “dominação cultural, ideológica e estética” do cinema pelo mundo, como argumenta Bernadet (2012, 16-17).

Porém, mesmo com essa expansão do cinema pelo planeta e com os filmes levando a “dominação cultural, ideológica e estética” para outros países, “em todo filme, há uma região de sombra ou uma reserva do não visto” que pode ter sido colocada na tela “intencionalmente” e “deliberadamente” pelos autores do filme, ou ainda, essa “região” pode ser revelada inesperadamente durante uma exibição para um “espectador em particular” que pode ou não quer ver o que está sendo exibido devido aos seus hábitos e tabus sociais, segundo Carrière (2015, p. 15).

Nos primeiros anos do cinema, diz Carrière (2015, p.15), um filme era uma sequência de tomadas estáticas, fruto direto da visão teatral, cujos acontecimentos vinham um após o outro acompanhados com facilidade pelo espectador. Nesse momento as pessoas tinham muita curiosidade sobre essa “nova realidade” do cinema. Elas “buscavam ilusão” e o “o truque” no cinema e depois de se habituarem e compreenderem que as imagens do trem não as mataria, internalizavam a sequência de acontecimentos da tela, não estranhando os filmes posteriores que assistiam.

Com essa evolução do cinema, a linguagem cinematográfica acabou nascendo quando se começou a “cortar o filme em cenas”, a montá-lo e a editá-lo de forma diferente (sai da visão teatral) para contar uma história, uma relação invisível que criou uma gramática própria que separou o cinema das outras artes, como afirma Carrière (2015, p. 16).

A partir de então, as cenas eram editadas em justaposição, a segunda cena anulando a primeira cena, retirando o modelo de palco estático e claramente demarcado do teatro do qual o cinema se utilizava até então.

Essa linguagem cinematográfica se reproduz também nos enredos dos filmes. Em um filme, por exemplo, quando aparece um homem em um quarto fechado olhando para a rua pela janela e na imagem seguinte aparece a esposa e seu amante, o espectador intui que o marido já viu a esposa, como explica Carrière (2015, p. 16).

Em outra cena, se esse marido for filmado do ponto de vista da esposa, de baixo para cima, ele aparecerá na tela para a esposa e para o espectador como alguém “ameaçador e todo poderoso”, mas se virmos a esposa sendo filmada sob o ponto de vista do marido, de cima para baixo, “ela aparecerá amedrontada, vulnerável, culpada” continua Carrière (2015, p. 17).

Foi através dessa instituição de uma linguagem cinematográfica, que se passou a seguir modelos para se fazer cinema de forma diferente das outras artes, pois, a partir disso, se convencionou construir inúmeros códigos internacionais para que os filmes fossem realizados, moldando as histórias gerais e as condutas específicas dos personagens, assim como o modo de filmar cenários e os personagens Carrière (2015, p. 20).

Isso porque, segundo este autor: “o que está em ação aqui é uma relação circular e oculta entre aqueles que fazem filmes”, eles próprios consumidores de outros filmes, com suas narrativas específicas e os modos de realizá-lo e “aqueles que assistem filmes, uma região que nunca é vista por ninguém”, mas que é controlada por inúmeros olhos, segundo Carrière (2015, p. 21).

Por essa razão “a linguagem cinematográfica se expandiu constantemente” segundo Carrière (2015, p. 21-22), modificando-se aos mais variados gostos na sua adaptação social. A linguagem cinematográfica é complexa e “se dirige a cada espectador individualmente e à plateia como um todo”, o que varia de um filme para outro filme, já que, depois que uma sessão de cinema termina os espectadores interpretam o que viram a partir da sua maneira de ver o mundo, enfocando pontos específicos do filme que lhes fizeram sentido, dialogando com a proposta da obra.

A partir desse entendimento sobre o cinema e a sua linguagem cinematográfica, pode-se entender, como afirma Rose (2010, p. 348), que, “se a linguagem é, porém, um sistema, então os signos pertencentes a um contexto, quando presentes em outro contexto completamente diferente, ainda irão carregar consigo algum peso do sentido original”.

Nesse sentido, essa pesquisa observa os filmes aqui selecionados não como simples justaposições de imagens, mas, obras que possuem, nas suas entrelinhas, inúmeros significados sociais que por vezes passam despercebidos pelo espectador e que traduzem, em maior ou menor grau, como e porque tal filme ou tal personagem foi pensado e produzido daquela maneira, uma vez que as normas da linguagem cinematográfica são reproduzidas a partir do meio social em que cada sistema cinematográfico é produzido.

A partir desse panorama, Mulvey (1996, p.124), afirma que as imagens e histórias no cinema, principalmente com o cinema hollywoodiano, “são continuamente recicladas na televisão e no vídeo”, cuja cultura popular (ou cultura pop) “através da citação e repetição de padrões narrativos” retira delas um “livro de recordações reconhecível na iconografia e nos gêneros” cinematográficos.

Desde os primórdios de Hollywood, continua Mulvey (1996, p.124-125), o “sistema star system” (sistema no qual as imagens das mulheres tornam-se emblemas da sexualidade feminina no cinema) foi um motor para o fortalecimento comercial do cinema junto com as revistas, que passavam a ganhar mais fama, quando enviavam “belas mulheres à imprensa” para atrair a audiência, mostrando como, a partir de 1910, as empresas ligadas ao cinema passaram a ligar a imagem do ator ao sucesso da bilheteria, seja entre os atores de comédia (muito famosos na época), seja entre as atrizes, com as suas inúmeras rivalidades exibidas semanalmente.

Os espectadores eram atraídos para as salas do cinema, através dos nomes das estrelas e dos pôsteres em exibição, mostrando “uma nítida imbricação entre o glamour da estrela feminina e o desenvolvimento do cinema como indústria”, como afirma Mulvey (1996, p.125).

No decorrer dos anos 20 do pós-guerra surgiu um novo modelo de mulher. Ela cortava o cabelo, encurtava a saia, foi trabalhar, economizou dinheiro, assumiu a sua sexualidade e passou a ser notada como uma espectadora que consumia e gerava bilheteria para o cinema, porém, os discursos sobre essa nova mulher eram contraditórios, uma vez que de um lado era percebida sobre o prisma do “novo discurso sobre a sexualidade” e, por outro, era vista como um corpo feminino e por isso um “objeto do olhar erotizado” masculino no cinema, seguindo a análise de Mulvey (1996, p.126).

Com isso, os discursos sobre a feminilidade no cinema eram liberatórios de um lado e repressivos de outro, pois negociavam-se as “novas” possibilidades do desejo sexual com o “velho padrão de controle” sobre as mulheres. Isso não impediu que Hollywood continuasse se firmando como uma indústria com características modernas, passando a imagem de uma sociedade progressista e liberal nas salas de cinema Mulvey (1996, p. 128).

Em seguida, mesmo com essa liberdade sexual não sendo defendida positivamente no cinema, em 1934 ela foi fortemente atacada pelo que conhecemos hoje como os “valores familiares”. Esses “valores familiares” afirmavam que havia certos tipos de filmes que poderiam levar a sociedade para a queda da moralidade social. Por isso, instituíram internamente o Código Hays (código de censura)³, que foi feito pela própria

³ Segundo Rocha (2019, p. 22) A era de ouro de hollywood (1920-1940) se assentou em três pilares. O primeiro é o sistema de estúdio, o qual representava um controle total sobre o produto (produzir um filme), pois entendia-se que cada etapa do processo deveria ser supervisionada de maneira próxima pela direção do estúdio. O segundo, Rocha (2019, p. 23) era o sistema de mitificação de atores e atrizes (o star system), onde as estrelas dos filmes inspiravam o público a consumirem os seus filmes, porém, os estúdios lucravam sobre isso e não

indústria cinematográfica para regular as histórias e cenas dos filmes, segundo Mulvey (1996, p. 128-129).

Para Will Hays (a figura emblemática do código Hays e que lhe deu o nome), os filmes deveriam ser feitos com o amor mais puro, “dando ao público todo o sexo que ele quer, com valores compensatórios”, para os diferentes grupos de mulheres e para as pessoas ligadas à igreja. Essas medidas afetaram profundamente as imagens das mulheres no cinema, pois deslocaram de vez a sexualidade feminina para fora da representação moderna, segundo Mulvey (1996, p. 130)

O código Hays não afetou somente as representações femininas no cinema, como também afetou diversos gêneros cinematográficos, por exemplo, os filmes de gangsteres, no qual não era mais possível se identificar com o lado errado da lei. Da mesma forma, atingiu a sexualidade geral dos personagens, pois os filmes enfatizavam as negociações entre homens e mulheres com diálogos leves e espirituosos que acabavam, em sua grande maioria, em casamento no final, como afirma Mulvey (1996, p. 130-131).

Essa censura e essa repressão sobre a sexualidade no cinema mostravam um retorno ao passado, o que tornava mais difícil representar os desejos autônomos das mulheres em contraste “à ação e autoridade masculina” no cinema, fato assinalado por Mulvey (1996, p. 131).

Por esse ângulo de análise, vemos que “os significados que se atribuem às identidades, jogos e parcerias sexuais são situadas e disputadas historicamente e, ao longo dos tempos”, segundo Louro (2008, p. 82), as “posições de sujeitos e práticas sexuais e de gênero vêm sendo representadas como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais etc.”.

Nesse sentido, o cinema hollywoodiano foi eficaz na construção de inúmeras representações cinematográficas de “mocinhas ingênuas e mulheres fatais”, assim como de “heróis corajosos e vilões corruptos e devassos”. Todos foram realizados com sucesso, a partir da escolha certa de diretores, de cenários, de atores e da adequada linguagem,

repassavam uma porcentagem do ganho aos artistas, o que gerava atritos. E o terceiro pilar, segundo Rocha (2019, p. 24), é o código de autocensura de hollywood, que posteriormente ficou conhecido como Código Hays. Em 1922 nasce a “Motion Pictures Association of America”, que foi usada pelos estúdios de cinema para negociar contratos, assim como padronizar diversas produções cinematográficas que deveriam ser seguidas em toda hollywood. Esse código padronizava cenas polêmicas como as cenas de “drogas, divórcio, planejamento familiar, casamento interracial”. Esse “código de produção”, segundo Rocha (2019, p. 25) foi negociado pelos estúdios em nome de William Hays (ex-diretor geral dos correios), que foi encarregado de negociar com autoridades civis, religiosas e governamentais como uma forma de controlar e zelar pelos princípios morais que o cinema deveria seguir. Nessa pesquisa, explicita-se o código Hays para entender como essa autocensura modelou um modo de produzir os filmes que ainda hoje reverbera no cinema, especificamente nessa pesquisa, que evidencia as relações de gênero e sexualidade no cinema.

conseguindo mobilizar a simpatia ou repúdio dos espectadores em todo o planeta Louro (2008, p. 83).

Na década de 1950 o sexo e a sexualidade eram mais “sugeridos” do que “exibidos” nos filmes. A virgindade era um requisito para as moças, enquanto a iniciativa amorosa ficava a cargo dos rapazes. As mulheres negras e as latinas eram representadas como “sensuais”, as mulheres orientais eram representadas como “dóceis e submissas” e as mulheres brancas eram concebidas como “castas e recatadas” Louro (2008, p. 83), mostrando como as relações raciais e étnicas impregnavam o modo como as personagens eram construídas e representadas no cinema.

Entre as representações das masculinidades no cinema, foi nos filmes de faroeste que o “sistema western” (filmes ambientados entre cowboys e pistoleiros, que codificaram inúmeras representações dos homens e das masculinidades no cinema), encontrou o tipo de filme específico para aumentar as representações masculinas, as quais ainda hoje servem de referência, implicitamente ou não, já que “os mocinhos eram fortes e corajosos, por vezes solitários e silenciosos”, como afirma Louro (2008, p. 83).

Eram homens brancos em sua maioria e lutavam contra os “índios, mexicanos e degenerados de todo tipo”. Nesses filmes nem sempre os heróis terminavam com o seu par romântico, pois, geralmente, o seu destino consistia em ir embora, depois que alcançavam o que pretendiam, indo encarar novas aventuras rumo ao desconhecido, como salienta Louro (2008, p. 83-84).

Por outro lado, em filmes “noir” (suspense com temática criminal, acompanhada com traição e morte) a sexualidade feminina aparecia como central na figura da “femme fatale”, que era o centro da trama, enquanto o personagem masculino se debatia entre possuí-la ou destruí-la. Havia, assim, um grande contraste com o cinema regulado pela censura de Hays, que evitava colocar um casal na mesma cena, quando a cena acontecia no quarto ou escondia as cenas de paixões grosseiras ou de adultério, colocando as camas separadas para o casal, “daí a presença de mesinhas de cabeceira nos quartos” para purificar as representações do matrimônio e do lar no cinema Louro (2008, p. 84).

Além disso, na década de 1960, segundo Menezes (1998, p. 58-59) o cinema passa a elucidar uma infinita sucessão de imagens que antes estavam “restritas à imaginação pornográfica” e que, a partir de então, passaram a ser vistas na tela do cinema, já que essas imagens passaram a mostrar “diretamente, sem preconceitos e sem mediações, atos sexuais e suas variações, individuais e grupais”, que, ao serem exibidas para o grande

público, colocavam em questão uma profunda “reavaliação dos nossos próprios valores”, enquanto espectadores dessa sociedade.

Menezes (1998, p. 55) afirma, ainda, que esses questionamentos se alastraram para o cinema veiculados a vários movimentos sociais da década de 1960, os quais ampliaram o seu olhar para além da “miséria de classe”, indo para um olhar mais direto sobre a “miséria moral e miséria sexual” da sociedade, como aparece na “cena da manteiga” com penetração anal de um casal heterossexual do filme *Último tango em Paris* (1979) ou nos closes explícitos de relações sexuais que levaram um dos amantes à morte eo outro à abstinência no filme *Império dos sentidos* (1976), pois, a partir de então, o cinema passa a questionar o próprio fazer cinematográfico e a forma de mostrar os corpos, as sexualidades, as feminilidades e as masculinidades no cinema.

Por tudo isso, vimos neste capítulo o surgimento do cinema como uma invenção que não possuía uma particularidade em relação às outras formas de arte, como também, um único inventor. Vimos como o cinema foi criando uma linguagem própria queo distinguiu das outras formas de arte, a linguagem cinematográfica. Observamos também como essa linguagem cinematográfica é encharcada de relações sociais e morais e como isso molda a forma como as histórias e os personagens são pensados, encenados ou questionados no cinema, para o espectador de cada época e lugar.

Como exemplo vimos as contradições entre um modelo social antigo versusum moderno, a figura emblemática da mulher na vida social versus a mulher no cinema, o olhar masculino sobre a representação feminina versus a censura sobre sexualidade no cinema, as mulheres sensuais versus as mulheres racializadas versus as mulheres castas, o sistema star system versus o sistema western e as mães donas do lar versus os heróis solitários, demonstrando como essas relações sociais são organizadas e reproduzidas no cinema sem que o espectador perceba de imediato essas conexões de imediato ou nem perceba, devido a uma certa “naturalização do olhar” sobre certos temas.

A partir desse panorama do capítulo 2, no qual o cinema, a sua linguagem cinematográfica e a sexualidade estão em pauta, precisamos ressaltar como ele, de modo geral, constrói as suas histórias a partir de parâmetros morais que incidem sobre a forma de os filmes serem pensados e realizados atualmente. Eles aparecem não somente na representação de uma cena de sexo ou sexualidade, mas como um modelo a partir do qual se decodifica todo um padrão de representações, que afeta, positivamente ou não, o cinemaem seus variados estilos cinematográficos.

Para isso, seguindo esta trajetória analítica, abordaremos diretamente os filmes *Magic Mike* (2012) e *Showgirls* (1996)⁴. Eles foram pensados e produzidos em um determinado momento histórico, com todas as normas da linguagem cinematográfica e da sexualidade no cinema ainda em vigor, apesar da redução dos códigos morais e da censura que vimos anteriormente. Em especial, evidenciaremos como o amor é construído e exibido no filme *Magic Mike* no capítulo 3, enquanto a nudez e a sua encenação serão revelados, a partir dos filmes *Showgirls* e *Magic Mike* no capítulo 4.

⁴ Fonte: Site Adoro cinema, 2021.

Capítulo 3

O amor no filme Magic Mike

Depois de vermos como o cinema surgiu, como ele criou a sua linguagem cinematográfica e como ele regulou as representações das sexualidades nos filmes, agora observaremos como o tema do amor é construído e exibido no filme Magic Mike (2012), mostrando o resumo desse filme, a representação do amor no cinema, os primeiros encontros dos personagens, em seguida o que esses personagens esperam um do outro em relação ao amor e, por último, como a recompensa do amor aparece nessa trama.

O resumo do filme Magic Mike é: Mike (Channing Tatum) é um experiente stripper, que está ensinando a um jovem a arte de seduzir as mulheres em um palco, de forma a conseguir delas o máximo possível de benefícios. Ao mesmo tempo que em passa os seus conhecimentos para Adam (Alex Pettyfer), ele começa a se interessar pela irmã dele, Brooke (Cody Horn). Com o tempo, Adam vai se mostrando cada vez mais confiante e deixa o dinheiro fácil subir à cabeça. Começa a lidar com drogas e a ignorar as pessoas próximas, mas ainda assim contará com o apoio de Mike e Brooke.⁵

Nesse filme, o diretor Steven Soderbergh (Traffic: ninguém sai limpo, 2001 e Contágio, 2011), conta a história de um clube de strip-tease masculino (Magic Mike) só para mulheres. Nesse clube os strippers vestem fantasias de marinheiros, soldados de guerra, tarzans, bonecos, médicos, cowboys, entre outros, que mexem com o imaginário erótico feminino do público quando sensualizam os ideais masculinos no palco em troca de “dinheiro, mulheres e diversão” como afirma o protagonista Mike (Shanning Tatum). Os strippers tiram a roupa nos shows para uma plateia de mulheres que está ali para se divertir e consumir essas performances, desejando a sua nudez total em cada show.

O tema central do filme é sobre a vida do stripper Mike e sobre o seu desejo de sair do mundo do strip-tease, porém, o filme mostra que há coisas que fazem parte desse mundo que o protagonista não abre mão, o que cria um dilema: se ele realmente conseguirá mudar de vida. Para tanto, a história traz um novo aprendiz de strip-tease que Mike e os outros do clube ensinam a ser um stripper, assim como, traz novas possibilidades de relacionamentos amorosos e sexuais para o protagonista, fazendo-o questionar a sua vida.

O filme tem como principais personagens masculinos Mike (Shanning Tatum),

⁵ Fonte: Site Adoro cinema. 2021.

Adam (Alex Pettyfer), Dallas (Matthew McConaughey), Big Dick Riche (Joe Manganiello), Ken ou Boneco Ken (Matt Bomer), Tito (Adam Rodrigues), Tarzan (Kevin Nash) e o DJ (Gabriel Iglesias), que trabalham clube de strip-tease com Magic Mike.

Como principais personagens femininos o filme apresenta Brooke (Cody Horn), Joanna (Olivia Munn), Zora (Riley Keough), Ken's Girlfriend (Mircea Monroe), Tara (Wendi McLendon-Covey), Girl in Line (Avery Camp) e Birthday Girl (Camryn Grimes), entre outras, que fazem parte da vida de desses strippers como parentes, namoradas ou consumidoras desses corpos no clube de strip-tease.

O filme Magic Mike (2012) evidencia o tema do amor de uma maneira bem interessante, pois conjuga a dualidade de escolha do protagonista sobre as suas relações com as mulheres, havendo uma que deseja o prazer sexual fugidio e outra, que espera um relação para além de uma noite apenas.

Segundo Alcântara (2013, p.15) “o amor romântico foi largamente utilizado nos filmes de narrativa e estética clássica. A busca e o encontro do verdadeiro amor ilustram a maioria das histórias desses heróis e heroínas”. Contudo, a partir da década de 1960 verificou-se uma maior internalização de problemas na personalidade desses heróis, cujos amantes passaram a adquirir o dom da vivência e passaram a expor que “a relação conjugal abalada é o tema de uma geração descrente nas promessas amorosas”.

Esse modelo romântico antigo, ainda segundo Alcântara (2013, p. 18) “foi um modelo que ruiu, pois a liberdade de autorrealização que propunha teve sua potência reduzida e limitada pela associação compulsória ao casamento, à maternidade e à eternidade” das relações.

Isso porque “a sociedade contemporânea, composta de uma massa de separados, divorciados e rejeitados” evidenciou “um momento social mais maduro, em que os amantes compreendem as relações como negociações de bem-estar, em que a monogamia, a heterossexualidade e a possessividade não entram como elementos obrigatórios” como afirma Alcântara (2013, p. 21), o que modificou a forma de representação dessas relações no cinema.

No filme Magic Mike (2012), por exemplo, esses questionamentos relacionados ao amor aparecem na figura do protagonista Mike (Channing Tatum) que, apesar de se relacionar com várias mulheres em noitadas cheias de bebidas e sexo, começa a nutrir alguns sentimentos por duas personagens específicas do filme.

A primeira é a personagem Joanna (Olivia Munn), que Mike conhece em uma noite de sexo a três, e a segunda personagem é Brooke (Cody Horn), que Mike conhece através do seu irmão Adam (Alex Pettyfer), jovem que começa a trabalhar como stripper junto com Mike.

No filme *Magic Mike* (2012), a primeira cena em que aparece os personagens Mike (Channing Tatum) e Joanna (Olivia Munn) é logo no começo do filme, na primeira cena do personagem central da trama, Mike, imagem abaixo, onde os dois começam a se arrumar, depois de passarem a noite juntos. Os dois conversam sobre a noite passada e sobre a terceira pessoa que ainda está na cama dormindo.



Imagem 01: Mike e Joanna se arrumando. Fonte: Print do computador do pesquisador, 2021.

Joanna: Sabe, terei de sair sem calcinha porque rasgaram a minha calcinha favorita ontem à noite. (Mike ri do comentário).

Joanna: Não é engraçado.

Mike: Sinto muito!

Joanna: Era da minha avó.

Mike: Não era nada.

Joanna: Poderia ser.

Mike: Pode me passar aquela camisa? (Joanna joga a camisa para Mike).

Joanna: O que faremos com ela? (Moça nua dormindo na cama).

Mike: Não sei, como era mesmo o nome dela? Molly? Não me...Desculpa. Como era o nome dela? Você também não lembra.

Joanna: Você que a convidou, tem que se lembrar. Eu sei o nome dela.

Mike: E qual é?

Joanna: Penélope? (Grita Joanna e a moça continua dormindo).

Essa primeira cena do personagem Mike (Channing Tatum) no filme, depois de uma noite regada a bebidas e a mulheres, mostra como o personagem se relaciona com o

mundo das relações amorosas, isto é, essas relações são regidas por sexo casual, o que traz uma intensa rotatividade na vida de Mike, assim como um não apego sentimental pelas pessoas que passam pela sua cama.

Ainda nessa cena, Joanna (Olivia Munn) comenta sobre os móveis de Mike e este afirma que é ele mesmo que fabrica os móveis e que ele pretende abrir a sua loja de móveis fabricados, assim que o banco lhe conceder um empréstimo, mostrando dois segmentos de vida opostos do personagem.

Um, sobre as suas relações sentimentais e outro, sobre a vida atual de Mike como stripper, que ele deseja mudar, pois deseja sair do strip-tease para se tornar algo diferente do que é nesse momento, o que vai nortear o enredo do filme e o que também influencia na construção desse personagem em relação ao amor.

Em outra cena, depois que Mike conhece Adam trabalhando juntos em consertos de telhados, Adam se torna um stripper na boate em que Mike trabalha. Quando Adam começa a ganhar dinheiro nesse segmento, as festas, bebidas e mulheres se tornam abundantes em sua vida, o que aproxima ainda mais os dois.

Depois de uma dessas noitadas, Mike leva o personagem Adam para casa ao amanhecer e nessa cena conhece Brooke, a irmã de Adam, imagem abaixo. Mike e Brooke seguem em uma conversa inicial, que demonstra para o espectador que os dois, possivelmente terão alguma coisa ao longo do filme, como vemos na conversa a seguir.

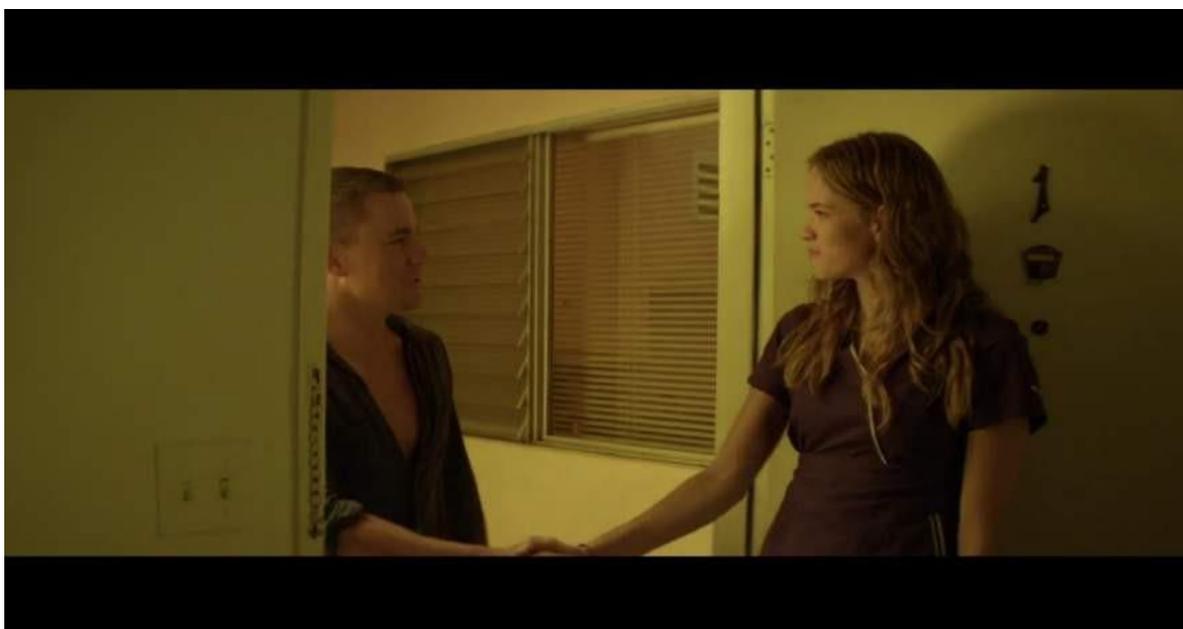


Imagem 02: Mike e Brooke se conhecendo. Fonte: Print do computador do pesquisador, 2021.

Brooke: Bom dia!

Adam: Oi, irmãzinha!

Brooke: Oi!

Adam: Este é o Mike.
Mike: Prazer, Mike.
Brooke: Brooke!
Mike: Encantado. Você é enfermeira?
Brooke: Assistente médica. Faço triagem nos pacientes internados.
Mike: Muito mais legal.
Brooke: Claro, claro.
Mike: Legal, este é um daqueles...Meio retrô... (Sobre o jogo de mesa da Brooke). Wayfiel ou é uma Russel ray? É falsificado, mas é legal. Onde conseguiu?
Brooke: Aparentemente em um lugar de móveis falsificados.
Brooke: Como conheceu o meu irmão?
Mike: Ele está na minha equipe. Mas sou administrador. Gerencio alguns negócios.
Brooke: Claro. Claro, que legal.
Mike: Então, ele disse algo sobre café da manhã.
Brooke: Ele deve estar muito bêbado porque eu não faço café da manhã.
Mike: Não estava dizendo para você fazer. Ele só disse que você gosta de café da manhã. E nós...nós... (Brooke segura o pulso para mostrar a Mike que é hora de ir e ele levanta).
Mike: Certo, foi boa a conversa. Melhor eu ir me encontrar com os outros amantes de café da manhã do mundo.

Se, na primeira cena entre Mike e Joanna, a questão estava relacionada ao sexo casual, como esse personagem se relacionava com o amor e com o seu sonho de sair do mundo do strip-tease, nessa segunda cena o filme estabelece uma outra ponta de relação possível para que esse personagem encontre o amor, pois apresenta a irmã de Adam, Brooke, como uma possível conquista. Porém, essa conquista é apresentada como a mais difícil no filme, uma vez que Brooke não faz parte do universo de Mike, o que faz com que ele não tenha alguma possibilidade de sexo casual ou de amor, futuramente, com Brooke.

Isso porque há uma distância de estilos e perspectivas de vida bem diferentes entre Mike e Brooke, o que tornará a conquista mais trabalhosa no decorrer do filme. Ela é enfermeira, não gosta muito de se divertir, vive para o trabalho e tem um namorado. Enquanto isso, Mike é stripper, gosta de sexo casual e não sabe em qual direção vai a sua vida (apesar de sonhar em sair do strip-tease). Este é um contraste entre esses personagens, que articulará o enredo do filme.

Rossi (2013, p. 297) afirma que esse contraste funciona em vários tipos de filmes para que o amor funcione como parte importante da construção do personagem e, as vezes, de toda a história do filme. O heroísmo entra como parte importante da personalidade do protagonista da história, pois “o heroísmo é parte constitutiva do caráter distintivo do personagem central, como prova de merecimento da graça amorosa,

constituída não como universal, mas como restrita a poucos”, como se observa no personagem Mike, já que ele ajudará outro personagem no decorrer do filme.

Rossi (2013, p. 299) acrescenta que “a construção do heroísmo funciona nos filmes para o estabelecimento de méritos especiais dos protagonistas e de sua capacidade de superação de obstáculos e adversidades”, uma vez que esses filmes sugerem que seus personagens, antes de conquistar o amor, estavam em terrível ameaça, o que já está sendo construído ao longo do filme *Magic Mike*, implicitamente.

Em seguida, depois que Brooke descobre que seu irmão Adam trabalha como stripper, pois o próprio lhe disse, depois de um interrogatório feito por ela, Brooke vai até o clube no qual eles trabalham como strippers para ver se a história do irmão era verdadeira. Ao chegar no clube, Adam está fazendo um show e Mike se aproxima dela, imagem abaixo. Ela questiona “os negócios” de Mike sobre ser stripper, como vemos na conversa abaixo.



Imagem 03: Mike e Brooke na boate. Fonte: Print do computador do pesquisador, 2021.

Mike: Com licença, tem que descer daí, é uma área restrita.

Brooke: Mike! Você é um stripper que gerencia ou o contrário?

Mike: Tanto faz. Não faz diferença. Só veio mesmo até aqui para ver o seu irmão mais novo?

Brooke: Não, esperava que fosse uma piada.

Mike: Mas é bem engraçado.

Brooke: É melhor cuidar dele, Mike.

Mike: Certo, mãe. Eu cuidarei dele, mas fique por aqui.

No segundo encontro entre Mike e Brooke, as diferenças se reforçam como símbolos de distanciamento e mais impossibilidades de terem alguma coisa amorosamente. Ela é encenada como muito séria, como vimos nas respostas dela para Mike quando se conheceram. E agora, a partir da confirmação de que Mike e Adam são strippers, vemos em seu rosto e nos seus gestos para ele, ela se colocando de maneira indiferente, como aquilo (boate, strippers, shows) parece ainda mais distante da sua vida.

Ela manda Mike cuidar do irmão, o que a caracteriza como “mãe”, maneira como ele a chama e, simbolicamente, como a responsável por fazer as coisas funcionarem “corretamente” com o irmão Adam, pois ela sabe do que o irmão é capaz, mesmo sendo ele um jovem adulto.

No filme *Magic Mike* (2012) a vida de stripper aparece como o oposto da vida de Brooke, pois Mike, Adam, Joanna e outros são apresentados como aqueles sujeitos que estão consumindo os prazeres que Brooke não consome como eles, evidenciando essas formas diferentes e opostas para o espectador.

O show de strip-tease que Adam estava fazendo termina quando Brooke vai na boate. Em seguida, Mike sobe ao palco com uma performance bem ousada, com direito a uma sunga no estilo fio dental. Brooke, ainda no clube, pois Mike pediu para que ela ficasse, observa o stripper fazendo acrobacias bem sexualizadas em outras mulheres, simulando sexo oral nelas e as clientes nele. Ela observa tudo aquilo com estranheza, mas com um certo desejo no olhar, mostrando que ela também ficou interessada em Mike, mas, por ele ser tão distante do seu mundo, não admitiria esse interesse por ele. Logo depois, elasai do clube.

Em outra cena, Mike se encontra novamente com Joanna, imagem abaixo, e a conversa que eles travam revela muito de como ambos se veem nessa relação casual e o que esperam um do outro fora da cama.



Imagem 04: Mike e Joanna deitados no sofá. Fonte: Print do computador do pesquisador, 2021.

Mike: Então... Como vai a faculdade?

Joanna: Está boa! Boa...

Mike: Me desculpe, não entendi. Pode repetir? Estudos sociais... Sociabilidades...

Joanna: Você disse “estudos sociais”?

Mike: Desculpe.

Joanna: Qual é? Estou na primeira série ou algo assim? Não, não... (diz ela).

Mike: Não?

Joanna: Psicologia.

Mike: Então, quanto tempo falta para terminar a psicologia?

Joanna: Tenho mais 6 semanas...

Mike: Sério? 6 semanas?

Joanna: Sim. E aí me torno uma psicóloga certificada. Estou bem animada, sabe?

Mike: Isso é importante!

Joanna: É.

Mike: Não vou pagar por essas suas visitas.

Joanna: Eu me sentiria mal em pedir dinheiro seu.

Mike: Vê o quanto eu sou ferrado, então...

Joanna: Não é tão mal.

Mike: Então, você vai...

Joanna: É, e você faz muitas perguntas, não é? Está papeador essa noite.

Mike: Papeador.

Joanna: Papeador.

Mike: As perguntas são pelo interesse eu acho.

Joanna: Sempre são por interesse.

Mike: Mesmo?

Joanna: Não precisa conversar, só ser bonito.

Mike: Sério? Pode falar de novo, como é?

Joanna: Olha, vou sair agora, tudo bem? Você me liga? (Mike concorda). Até mais.

Mike: Vai indo. (Os dois começam a se vestir).

Essa cena entre Mike e Joanna ilustra bem a relação que cada personagem tem um com o outro em relação ao amor. Mike no começo dessa cena está sozinho em casa,

arrumando o dinheiro que ganhou nos shows, logo depois olha a sua lista de contatos no celular e chama Joanna. A cena rapidamente evidencia que a vida de Mike não é tão divertida quando ele está sozinho, já que ele não tem alguém que possa dividir a sua companhia, nos momentos em que ele não está fantasiado ou de sunga fio dental sob diversos olhares, na condição de stripper em cima de um palco. Por isso as festas constantes, as bebidas e o sexo casual sem se apegar a ninguém feitos por Mike, que agiriam como um antídoto para sanar um pouco a sua solidão, quando não é um stripper no palco.

Sobre isso, Rossi (2013, p. 299) acrescenta que, na construção desses vários personagens, no cinema “a vida sem a presença da conquista amorosa é apresentada na chave da insegurança de algum perigo que, ainda que não percebido imediatamente, é sentido como angústia, inquietação, não necessariamente associada à ausência de um amado, mas à própria existência”, como se percebe no personagem Mike. Ele está numa situação que deseja mudar (não ser mais stripper), precisa de algo para isso (o empréstimo do banco), gosta de aproveitar a vida (mulheres, bebidas e sexo), mas procura alguém para ter uma relação (Joanna ou Brooke), mostrando a complexidade das escolhas desse personagem em relação à própria vida.

Mike, ainda nessa cena com Joanna, tenta falar com ela sobre algo mais íntimo, lhe perguntando sobre o seu curso de Psicologia. No decorrer da conversa, ele diz que não pagará por “essas visitas”, enquanto Joanna lhe responde que se sentiria mal em pegar o dinheiro do stripper. No final da conversa diz para Mike, em relação às várias perguntas que ele fez nessa noite, que Mike “não precisa conversar, só ser bonito”. Essa conversa ilustra também a posição de Joanna em relação a Mike, pois evidencia como ela o vê e para que ele serviria nessas ocasiões.

Joanna parece ver nessa relação somente momentos de prazer, não desejando algo a mais com Mike, para além dessas ocasiões. Primeiro, por sua posição social, pois daqui a seis semanas ela terá o seu certificado de Psicologia. Segundo, pela forma como ambos ganham dinheiro, uma como profissional certificada e outro como stripper, o que não permite que Joanna pegue o dinheiro de Mike, pela forma como que ele o ganha na noite. E terceiro, por ela não querer saber dele ou das perguntas dele, pois afirma que ele só precisa ser bonito, ilustrando o seu desejo carnal sobre Mike e somente isso, pois é isso que ele representa para Joanna.

Marques (2013, p.35), entrevistando consumidoras de strip-tease masculino, diz que a maioria disse que não teria envolvimento com um stripper, pois “teriam uma

incapacidade para lidarem com o ciúme, ligada com a ideia que esta atividade envolve interações com alto teor de intimidade com diversas mulheres”. Por outro lado, outras justificaram-se com visões estigmatizadas como achar os “strippers pouco inteligentes” ou que se “dedicam muito ao corpo”, achando-os igualmente “um pouco ocos, digamosassim”.

Segundo Marques (2013, p. 36), para essas clientes haveria dois tipos de homens: “os que são para namorar ou casar e os que são para curtir, tal como acontece com as mulheres trabalhadoras do sexo, sejam strippers ou prostitutas. Assim, pensamos ser possível concluir que também as mulheres fazem em relação aos trabalhadores do sexo o mesmo julgamento que os homens, e a sociedade em geral, fazem em relação às mulheres que vendem sexo”, julgando-os a partir do seu trabalho.

Isso é o que parece ilustrar Joanna na sua fala para Mike, o que já dá um tom diferente ao enredo do filme, pois mostra uma mulher fazendo com um homem o que este, cinematograficamente falando, faria com ela em termos gerais. Isto mostra um outro perfil de mulher em relação às suas atitudes amorosas. Ela não estaria ali só para servir ao prazer do outro, mas também para ter prazer sem se apegar.

Tanto Joanna quanto Brooke, seguindo Giddens (1993, p. 67), mostram como as transformações sociais do século XX proporcionaram uma imensa diferença entre homens e mulheres e seus relacionamentos na atualidade. Nas últimas décadas, as mulheres saíram maciçamente da casa dos pais, sem que para isso tivessem que casar, traçando “alterações na auto identidade à medida que se confrontam e são confrontadas com mudanças na natureza do casamento, da família e do trabalho”. Vemos isso em ambas, já que as histórias de suas personagens não se centram em satisfazer somente o parceiro, casar ou constituir uma família, afinal essas possibilidades existem no filme, mas não como obrigatórias.

Segundo Giddens (1993, p. 68), se a separação entre o casamento e suas raízes tradicionais nos “fatores externos” impôs-se mais intensamente sobre as mulheres que se retiraram de certas obrigações, para os homens esse movimento se deu em “colonizar o futuro em termos de uma carreira econômica prevista que significava deixar de avaliar a forma paralela, mas substancialmente muito diferente de colonizar o tempo, proporcionado pelo amor”.

Vemos isso pela dualidade do personagem Mike no filme, que pensa primeiramente e de forma mais concreta no seu trabalho (como stripper ou futuro fabricante de móveis), deixando a sua vida amorosa a cargo de prazeres fugidios. Ele deixa

efetivamente de pensar em algo sério com alguém de forma precisa e antes das outras coisas em sua vida. Isso porque, Giddens (1993, p 71), “os homens querem status perante outros homens, conferido por recompensas materiais e associados a rituais de solidariedade masculina”, o que assistimos em Mike, Adam e os outros strippers.

Enquanto isso, Mike e Joanna representam as relações amorosas da modernidade no filme *Magic Mike* (2012), pois apresentam formas não convencionais sobre o amor e o que se esperar do outro nessa relação, o que Giddens (1993, p. 69) chamaria de “relacionamento puro, uma situação em que se entra em uma relação social apenas pela própria relação, pelo que pode ser derivado por cada pessoa na manutenção de uma associação com outra”, já que ambas as partes extraem satisfações suficientes para cada um dos envolvidos.

Essa visão de relacionamento puro entra em contraste com duas formas para se conceber o amor, segundo Giddens (1993, p. 72), uma sendo o “amor romântico” com sua “exclusividade sexual”, o “para sempre” e o “único”, que é representada no filme pelo interesse mútuo entre Mike e Brooke, mesmo que ela não expresse isso. Por outro lado, haveria a visão de um “amor confluyente”, onde se presume “a igualdade na adoção e recebimento emocional” entre os envolvidos, até o momento em que os parceiros o considerem “desejável ou essencial”, representada no filme por Mike e Joanna, pois ambos se satisfazem sexualmente, mesmo ele tendo um interesse a mais por ela, enquanto ela deixa claro que não passará daquilo.

Como exemplo desta relação no filme, em outra cena, Mike encontra com Joanna em um restaurante e ele vai até ela para cumprimentar, já que ela terminaria a faculdade e iria embora. Ela está com um homem e Mike chega todo sorridente para ela. Joanna, um pouco desconfortável com a situação o cumprimenta e apresenta o homem que está com ela como o seu noivo.

O noivo percebe o que estava havendo e vai para o banheiro afirmando que os dois (Mike e Joanna) tinham “algo para resolver”. Quando Mike e Joanna ficam a sós ele diz: “certo, aparentemente ninguém gosta de você?”, “Certo, tudo bem.” e Joanna responde: “foi bom te ver”, mostrando que assim como Mike usava as mulheres para se satisfazer sexualmente sem se apegar a elas, Joanna também fazia o mesmo. Na cabeça de Mike, isto era um pouco estranho vindo dela, seja por ela ser mulher, ou seja, por nenhuma outra ter feito isto antes com ele.

Em seguida, em outra parte do filme, depois que o personagem Mike não tem seu empréstimo liberado pelo banco, ele discute com o dono da boate em que trabalha e

que Joanna termina com ele, o stripper se enfurece com a sua vida e parte para uma noitada com muita, mas muita bebida, drogas e sexo, acompanhado por Adam.

Na manhã seguinte, Brooke chega na casa de Mike perguntando pelo seu irmão, que teria ligado à noite para ela e dito que estava passando mal. Brooke anda pela casa e encontra Adam desmaiado no quarto, com sintomas de overdose. Ela se desespera e vê-lo assim e o leva da casa de Mike.

Mike aparece na cena seguinte sentado na praia, pensando no que havia feito na noite anterior, com Adam e, conseqüentemente, com Brooke, diminuindo ainda mais alguma chance de ter uma relação amorosa com ela.

Ao voltar para casa, Mike percebe que há pessoas lá dentro e encontra três homens quebrando todos os seus móveis, procurando Adam e o dinheiro que este deve para eles. Mike luta com eles, mas leva a pior, como vemos na imagem e na conversa abaixo.



Imagem 05: Mike lutando em sua casa. Fonte: Print do computador do pesquisador, 2021.

Mike: Mais que porra. Sai fora daí.

Tobias: Ei, ei. (Para os dois sujeitos que batiam em Mike).

Mike: Vai se ferrar.

Tobias: Sinto muito, me desculpe.

Mike: Vai se ferrar, o que estão fazendo aqui, Tobias?

Tobias: Tentei ligar no seu celular.

Mike: Foda-se o meu celular! O que estão fazendo, cara?

Tobias: Por favor. Falei para não quebrarem nada, mas não trabalham para mim!

Mike: Bom trabalho!

Tobias: Desculpa, eles querem o garoto (Adam). Estamos atrás dele.

Mike: Então quebram tudo aqui? Por que o querem?

Tobias: Ele atrasou no pagamento, certo? E pelo visto, o prazo era hoje.

Mike: Foram 100 comprimidos! US\$ 1000, acho que ele paga.
Tobias: Foi isso o que ele disse? 100? Foi um pacote inteiro. Um pacote!
Mike: Filho da... Quanto é?
Tobias: US\$ 10 mil.

Anteriormente, no filme, Tobias (Gabriel Iglesias), que é o Dj da boate no qual Mike trabalha, fornece drogas (comprimidos) para alguns strippers. Adam pega uma grande quantidade de comprimidos. Porém, quando foi fazer um show com Mike em uma despedida de solteiro, os dois brigam com o noivo e os amigos dele e acabam deixando as drogas no local, sendo que Adam fala não ser nada, pois seriam poucos comprimidos.

Tobias diz para Mike, que eles (os traficantes para quem Adam deve dinheiro) irão cobrar de um jeito ou de outro, ou seja, Adam está em perigo. Como ele não tem dinheiro, Mike se vê obrigado a pagar a dívida de Adam de 10 mil, levando quase toda a sua economia que estava juntando, para que, junto com o empréstimo bancário, abrisse a sua loja de móveis fabricados e com isso saísse da vida de stripper, como almejava desde o início do filme.

Nessa cena, percebemos que o modelo do herói no filme *Magic Mike* (2012) funciona como uma parte integrante da recompensa do amor pelo protagonista da história, uma vez que ele vem passando por vários dilemas em relação ao amor no decorrer do filme. Uma dessas questões é o perigo que Adam representa ao seu sonho. Tanto para Mike quanto para o espectador isso fica explícito no filme ao chegarmos nessa cena de pancadaria e destruição na casa de Mike, o que expressa no filme o desmoronamento dos sonhos do personagem para mudar de vida.

Mike, depois de pagar os 10 mil procura por Adam, encontra Brooke, que lhe informa que o irmão não mora mais com ela e que também não sabe do seu paradeiro. Mike tenta conversar com ela sobre o que os dois sentem um pelo outro e Brooke, mais uma vez, evidencia que o mundo dos dois é bastante diferente e possivelmente isso não daria certo, já que Mike continuará a ser stripper, apesar de ele afirmar que deseja sair esse mundo, confessa que está pensando em continuar com esse trabalho em uma cidade maior. Brooke só diz boa sorte, tanto para Mike quanto para Adam, mas que não deseja fazer parte disso.

Depois desse encontro com Brooke, o filme começa a caminhar para o seu desfecho, que também será entre ela e Mike. Depois de fazer um show bem agitado, Mike começa a questionar se o seu trabalho como stripper lhe levará há algum lugar, já que ele não tem mais o dinheiro que estava juntando (Adam disse que pagaria, mas desaparece), não teve o empréstimo liberado pelo banco, não tem mais o caso com Joanna e Brooke lhe

deu um fora por ele continuar na vida de stripper. Este questionamento se evidencia no seu rosto, enquanto sai da boate e dirige até a casa de Brooke.

Ele chega na dela e ela estranha sua presença ali. Ele pede para conversar. No decorrer da conversa, Brooke sinaliza que não sabia o que Mike havia feito pelo irmão (Adam, livrando-o da conta pelas drogas) e que é muito grata pelo que ele fez por seu irmão. Ele diz que não quer mais ser stripper.

Ela oferece algo para ele comer e Mike diz “tipo um jantar” (um encontro?). Os dois riem. Ele diz que o Paul (namorado da Brooke), ficaria sentido com isso e ela diz que os dois terminaram o namoro. Então ele a convida para um café da manhã (aquele do começo do filme). Ela responde que só toma café em um local e que ele só irá abrir às 6:00 h. Ele diz o “que podemos fazer nessas sete horas até esse local abrir”? Os dois sorriem cnicamente e o filme termina, imagem abaixo.



Imagem 06: O final feliz entre Mike e Brooke. Fonte: Print do computador do pesquisador, 2021.

O que vemos nesse final do filme Magic Mike é a recompensa do amor dado ao protagonista da história, uma vez que Mike passou por muita coisa: ter um empréstimo pelo banco, ser fabricante de móveis, deixar de ser stripper, levar um fora, buscar um amor sem conseguir, além ter que pagar a dívida de Adam. Todos esses empecilhos foram recompensados no final do filme, que segue a estrutura do cinema da jornada do herói⁶ (os

⁶ Segundo Cordeiro & Stancki (2017, p. 585), o conceito de “jornada do herói” foi cunhado pelo mitólogo Joseph Campbell no livro “O herói de mil faces” publicado em 1948. Nele, segundo esses autores, Joseph Campbell estabelece 12 etapas nas quais o personagem precisa trilhar para se transformar em um herói e que esse herói, homem ou mulher, deve vencer as suas limitações pessoais, locais ou profissionais para se considerar a experiência válida. Para isso, Cordeiro & Stancki (2017, p. 586) dizem que Campbell dividiu a jornada do herói em três partes: na primeira “a partida” o herói inicia a sua aventura, que possui cinco etapas (o chamado à

sofrimentos da vida de Mike), para que o protagonista seja recompensado no final do filme em relação ao amor.

Isso porque, como afirma Rossi (2013, p. 300), “o encontro de amor é idealizado como salvação porque é significado como expressão máxima de uma individualidade reconhecida, aceita, e valorizada”, sendo que o seu significado nos filmes representa para o protagonista “estar-salvo” por encontrar finalmente o amor. Quando isso não ocorre, o seu significado sugere “uma constante ameaça de não ser ninguém”.

Mike sente essa ameaça, quando fica sem dinheiro, e, conseqüentemente, sem o sonho de sair do strip-tease, sem a possibilidade de uma relação com Joanna ou Brooke e sem a perspectiva de continuar trabalhando como stripper, o que fica claro na cena em que ele sai da boate e vai dirigir “sem rumo” até chegar na casa de Brooke. Esta personagem, junto com Joanna, representa a salvação para ele no filme, não somente pelo viés do amor, mas também por serem construídas com profissões da saúde (Brooke sendo enfermeira e Joanna, psicóloga).

Por fim, o que o filme *Magic Mike* (2012) nos mostrou é uma das formas como o amor no cinema é representando, explicitando os encontros e desencontros dos personagens (Mike, Joanna e Brooke), assim como cada personagem percebe o outro em relação aos sentimentos (Joanna e Mike) e como a recompensa pelo amor verdadeiro e puro pode aparecer ao final de uma jornada de sacrifícios (Brooke e Mike). Com isso, vemos, por um lado como a norma cinematográfica (linguagem cinematográfica) acerca da jornada do herói (a vida de Mike) foi usada para desenvolver a história do personagem Mike, que ao ter certos sonhos (sair do strip-tease, etc.), não consegue realizá-los por diversos motivos, mas, no final do filme, é recompensado.

O filme termina nessa cena entre Mike e Brooke e o espectador não sabe efetivamente se ficaram juntos para sempre, o que se justifica pelo modo como o amor foi retratado ao longo do filme, isto é, relações que não necessariamente dependam de um

aventura, a recusa do chamado, o auxílio sobrenatural, a passagem pelo primeiro limiar e o ventre da baleia). A segunda “a iniciação” o herói começa a sofrer as transformações, dando a impressão que morreu para renascer em um novo mundo, que possui seis etapas (o caminho das provas, o encontro com a deusa, a mulher como tentação, a sintonia com o pai, a apoteose e a benção última). A terceira e última parte da jornada “o retorno” o personagem já passou pelas provações da sua aventura e como no início ele pode se recusar a voltar a sua vida cotidiana, que possui seis (a recusa do retorno, a fuga mágica, o resgate com auxílio externo, a passagem pelo limiar do retorno, senhor dos dois mundos e liberdade para viver), ou seja, o início da aventura com o chamado e mais 12 provações. Cordeiro & Stancki (2017, p. 587) afirmam que essa estrutura estabelecida por Campbell é maleável, uma vez que as histórias podem isolar ou ampliar os elementos do ciclo e que diferentes episódios e personagens podem se fundir e reaparecer de maneiras diferentes. Nesse sentido, essa pesquisa usa essa ideia de “jornada do herói” para elucidar como ela está presente através do personagem Mike e como isso ajuda na construção e desenvolvimento do personagem ao mostrar os empecilhos que ele tem para resolver e decidir ao longo do filme para que no final ele seja recompensado com um amor ao mudar de vida (não ser mais stripper).

cenário pronto e acabado de sentimentos no qual seja obrigatória a constituição de um amor eterno. Se Mike e Brooke ficaram juntos ou não cabe à imaginação do espectador.

Além disso, o filme também mostra as mudanças de percepção acerca do consumo do outro (sexual, na maioria do filme). Este tema faz parte dos encontros no qual cada personagem vai tendo na história, não somente por parte de Mike (stripper, bonito e desejado), mas também por parte da personagem Joanna, que o usa, assim como ele a usa, ou seja, apenas como diversão pelo sexo casual. Isto nos mostra uma mudança de concepção sobre as representações de homens e mulheres em Magic Mike, que o afasta daqueles modelos evidenciados no capítulo 1. Segundo eles, os homens deveriam agir de um jeito e as mulheres de outro. Em Magic Mike, os papéis de gênero desses personagens se embaralham para aumentar as possibilidades de comportamentos e de motivações de se complexificar o entendimento do espectador sobre o filme.

Cada personagem surge em suas relações amorosas imerso em um triângulo amoroso ao longo do filme. Dessa forma, cada personagem vai pensando o que cada relação pode lhe oferecer (sexual ou afetivamente). Mike se envolve com várias mulheres, mas tem um certo interesse por uma delas (Joanna), assim como por Brooke. Joanna se envolve sexualmente com Mike, assim como tem um noivo. Brooke sente uma forte atração por Mike, mas possui um namorado também, ou seja, o filme mostra que o ideal do amor romântico se modificou, mas não foi excluído totalmente desses personagens. Da mesma maneira, mostra que os padrões de consumo do outro (sexo casual) não são exclusivos de homens ou mulheres, mas de ambos os sexos, pois, no fim das contas, o amor, e talvez o casamento, prevalece como um desejo desses personagens.

Capítulo 4

A nudez nos filmes *Showgirls* e *Magic Mike*

Após esta pesquisa evidenciar como o amor é construído no filme *Magic Mike* (2012), mostrando uma visão sobre o amor no cinema, os encontros e os desencontros múltiplos da existência de seus personagens, o que um personagem esperava do outro em uma relação amorosa e como o protagonista é recompensado no final, agora passamos para o terceiro e último capítulo. Neste se revelará como a nudez é encenada nos filmes *Showgirls* (1996) e *Magic Mike* (2012), para isso, veremos um pequeno resumo do filme, a representação da nudez no cinema, depois como o nu feminino aparece no filme *Showgirls* e, por último, como a nudez masculina é exibida no filme *Magic Mike*.

O resumo do filme *Showgirls* é: uma jovem mulher, decidida a fugir de seu tumultuado passado, vai para Las Vegas com o objetivo de tornar-se dançarina, mas logo tem toda a sua bagagem roubada. No entanto, ela faz amizade com uma costureira, que trabalha no showbiz, e as duas passam a dividir um modesto local. Para sobreviver, começa a trabalhar como stripper em uma casa noturna de reputação duvidosa e, em virtude do seu belo rosto e de um corpo escultural, também atrai clientes, que desejam fazer com ela a "dança do colo", na qual ela pode fazer tudo com um homem mas ele não pode tocá-la. Com o tempo, ela passa a ser corista no show de um grande cassino, mas surge uma rivalidade indisfarçável entre ela e a estrela do show. Até que, quando ela começa a se envolver com o responsável pelos espetáculos, fica claro que o cassino é pequeno demais para ela e sua rival.⁷

Nesse filme o diretor Paul Verhoeven (*Robocop: o policial do futuro*, 1987 e *Instinto selvagem*, 1992) conta a história da protagonista Nomi Malone (Elizabeth Berkley), que deseja ser uma dançarina de sucesso a qualquer preço na cidade de Las Vegas, trabalhando como stripper em uma casa de espetáculos. Lá, suas performances excitam e seduzem os clientes com excesso de seios e danças com muita nudez.

O tema central do filme é a disputa por um lugar ao sol através dos shows de strip-tease para obter reconhecimento, sucesso e fama. Para tanto, o filme traz uma micro dimensão de disputas quando a protagonista rivaliza com a dançarina mais famosa do

⁷ Fonte: Site Adoro cinema, 2021.

momento e mostra outras rivalidades entre as outras strippers, assim como traz uma macro dimensão de disputas para a protagonista quando ela se relaciona com os homens que a cercam (seja na escolha de quem, quando, onde e como dançará ou seja pelo sexo, por vontade própria ou não), levando Nomi a fazer escolhas sobre o que ela aceita ou não desse mundo para conseguir o que deseja.

Como personagens femininos do filme *Showgirls* temos Nomi (Elizabeth Berkley), Cristal Connors (Gina Gershon), Molly Abrams (Gina Rivera), Penny/Hoppe (Rena Riffel), Cheetah Dancer (Anne Gaybis), Goddess Dancer (Carrie Ann Inaba), Henrietta ‘Mama’ Bazoon (Lin Tucci), Sonny (Lisa Boyle), Jazz Combo (Pamela Anderson), entre outras, que representam as várias as strippers que Nomi vai encontrando nesse segmento, assim como sua melhor amiga, a costureira e sua maior inimiga, Cristal.⁸

Entre os personagens masculinos o filme apresenta Zack Carey (Kyle MacLachlan), Mr. Karlman (Al Ruscio), Tony Moss (Alan Rachins), Jeff (Dewey Weber), James Smith (Glenn Plummer), Al Torres (Robert Davi), Marty Jacobsen (Patrick Bristow), Casino Lecher (Michael Cooke), Mr. Okida (Jim Ishida), Cheetah Costumer/Clube Dancer (Anthony Backman), entre outros, que representam aqueles que consomem os shows de strip-tease, assim como aqueles que organizam e gerenciam as casas de shows e treinam as strippers.

O filme *Showgirls* (1996) torna-se um bom exemplo de como o cinema exhibe as diferentes imagens das mulheres e dos homens nos filmes, nesse caso específico, sobre a nudez desses corpos em cena, pois segundo Keeseey & Ducan (2005, 39), a nudez no cinema caminha junto com própria criação do cinema, que, mesmo no seu início, “censurava” alguns filmes e personagens que “ultrapassavam” o senso moral cinematográfico de cada época como vimos com o código Hays do capítulo 2.

Keeseey & Ducan (2005, p. 41) citam a atriz Jane Russel, que fez o filme *A terra dos homens perdidos* (1943), no qual mostrava os seios, o que logo chamou a atenção do censor Joseph Breen, que não gostou das imagens. O filme teve a sua estreia atrasada, sendo lançado três anos depois da sua produção, sem o aval do código Hays e, por isso, foi proibido em alguns estados dos Estados Unidos.

Um outro exemplo recente que Keeseey & Ducan (2005, p. 41) citam se encontra no filme *Má sorte* (2003), no qual o ator Willian H. Macy faz um sexo oral na

⁸ Fonte: Site Filmow: a sua rede social de filmes e séries, 2021.

atriz Maria Bello, que mostrou sem pudor os seus pelos pubianos e teve um orgasmo verdadeiro na grande tela. No entanto, a cena foi cortada do filme, pois mostrava os pelos pubianos. A atriz, contudo, afirmou à imprensa americana que o verdadeiro motivo pela qual a cena foi deletada foi a sua cara no grande plano, que mostrava uma mulher tendo um orgasmo verdadeiro.

Em seguida, Keeseey & Ducan (2005, p. 41) falam de personagens que são construídos para seduzir o espectador no cinema há tempos, como a personagem da “mulher-fatal”, que promete oferecer ao homem um bom momento, mas que pode ser o último”, como se viu com a personagem da atriz Theda Bara no filme Cleópatra (1917). Ela vestia uma túnica similar a uma teia de aranha, realçando seu corpo. Outro exemplo é o da atriz Ursula Andress no filme Agente 007 (1962), que sai do mar como uma Vênus de Botticelli, para hipnotizar o espectador.

Keeseey & Ducan (2005, p. 49) mostram também como os “homens-fatais” são construídos para seduzir as espectadoras no cinema, como vimos com o ator Clark Gable no filme Uma noite aconteceu (1934), “no qual possui um jeito mais rude, abre a sua camisa e mostra o seu peito peludo, insinuando dar orgasmos às mulheres”. O ator Marlon Brando foi outro homem-fatal do cinema no século XX, por exemplo, no exemplo do filme Um bonde chamado desejo (1969), onde “o ator transmitia uma sexualidade afluída na tela, no qual aparecia de camiseta rasgada e molhada e uivava por sua esposa”.

Seguindo essa linha de análise, Keeseey & Ducan (2005, p. 49) salientam que “a nudez masculina abaixo da cintura é menos comum do que a contraparte feminina”, sendo que o primeiro filme a mostrar um nu frontal masculino foi do ator Oliver Read no filme Mulheres apaixonadas (1969). Um exemplo mais igualitário de nudez no cinema se deu no filme Betty Blue, 37° (1986), no qual ambos os atores aparecem nus de forma igual e com o mesmo tempo na tela, ela beijando o pênis dele e ele o corpo inteiro dela.

Essa pequena introdução da nudez no cinema quer mostrar como o corpo nu e a sua exibição são regulados na grande tela e como as mulheres-fatais e os homens-fatais vêm sendo reproduzidos no cinema para seduzir os espectadores. Isso mostra igualmente como as diferenças de gênero pesam para representar um ator ou uma atriz sem roupa na tela do cinema e como isso aparece de forma assimétrica nos filmes.

Nos filmes Showgirls (1996) e Magic Mike (2012), por exemplo, que possuem histórias similares sobre a vida de strippers no mundo do strip-tease⁹, a nudez aparece

⁹ A palavra strip-tease vem do inglês e significa separadamente strip: “despojada, desnuda, sem roupa” e tease: “burlar, provocar”. Como uma única palavra striptease significa “provocar despindo-se” e juntas e ao

nesses filmes com inúmeras cenas em que se tem personagens seminus e outros exibindo a nudez frontal.

No filme *Showgirls*, vemos a história da personagem Nomi Malone (interpretada pela atriz Elizabeth Berkley), que aparece no início do filme pedindo carona na estrada. Um homem lhe dá carona até a cidade de Las Vegas- Estados Unidos (EUA), mas acaba lhe roubando as malas com todos os seus pertences.

Sem dinheiro e sem ter aonde ir, ela acaba descontando a sua raiva no carro da costureira Molly Abrams (interpretada por Gina Ravera), que depois de discutirem acabam conversando. Molly a leva para comer e depois a convida para morar com ela, já que Nomi não tinha para onde ir.

Nomi tem o sonho de ser uma grande dançarina em Las Vegas, mas acaba trabalhando em uma casa de strip-tease de baixo orçamento. Molly trabalha como costureira em uma casa de shows de strip-tease de alta performance, casa esta que detém os shows e os dançarinos mais famosos da cidade. Um dia, ela leva Nomi para ver um desses shows e é quando Nomi conhece a estrela principal desse espetáculo, a dançarina/strip-ter Cristal Connors (interpretada pela atriz Gina Gershon), imagem abaixo.



Imagem 07: O primeiro show de *Showgirls*: o vulcão. Fonte: Print do computador do pesquisador, 2021.

Nesta cena, no show do vulcão, depois que os dançarinos se movimentam no palco e se deitam no chão ocorre uma explosão no vulcão do qual sai a personagem Cristal

mesmo tempo separadas strip-tease significa: “seduzir e provocar enquanto se tira a roupa”, ou seja, é a arte de dançar e ao mesmo tempo de se despir mostrando e escondendo, provocativamente, o espectador de maneira sensual como afirma Kirei (2014, p.19).

Connors (Gina Gershon), como se ela fosse a própria lava do vulcão para seduzir a plateia, enquanto os dançarinos tiram as roupas para dançar novamente, mas agora com a estrela principal em chamas.

Essa primeira cena de um espetáculo/show de strip-tease¹⁰ no filme *Showgirls* é interessante para apresentar o que ele mostrará como tema geral ao longo do filme, isto é, um filme recheado de cenas quentes com altas doses de exibição do corpo nu feminino, seja em um espetáculo valorizado como esse com Cristal Connors, sejam os shows de strip-tease que Nomi protagoniza, os quais exibem o corpo efetivamente nu das personagens. Isto acentua o objeto/tema do filme, que é retratar as mulheres no mundo do strip-tease.

Sobre essa cena ainda, pode-se pensar, segundo Oliveira (2007, p. 104) como “o nu feminino, pela história associada da figura da mulher com a beleza estética e a natureza, tem presença constante e socialmente legitimada como objeto de desejo na comunicação”. Nessa cena vemos a figura da mulher vinculada como parte da natureza, afinal Cristal surge como a lava do vulcão, sendo descrita visualmente como o próprio fogo em forma de mulher, para seduzir a plateia, temática que é desenvolvida ao longo do filme em outros shows e com outras personagens.

Em seguida, Cristal Connors (Gina Gershon), após uma coletiva de imprensa com a estrela, conhece Nomi por intermédio da Molly no seu camarim. A costureira apresenta Nomi como dançarina também. Porém, quando Cristal descobre o local em que Nomi trabalha, diz que se ela trabalha ali, aquilo não é dança e, por isso, talvez ela não seja boa o quanto pensa. Nomi sai e diz que Cristal não sabe de nada.

Em outra cena, Cristal aparece entrando na boate em que Nomi trabalha e leva o seu namorado Zack Carey (interpretado pelo ator Kyle McLachlan), que é também o diretor dos espetáculos que Cristal faz.

Nomi faz um show de strip-tease no qual é apresentada ao público como “a garota que vibra sua masculinidade”. Ela entra no palco dançando com uma lingerie vermelha e por baixo um sutiã com calcinha preta. Quando ela vê Cristal e Zack sentados na plateia, gesticula ainda mais o corpo e insinua mais “tesão” na dança. Nomi vai tirando a lingerie, depois tira o sutiã, aperta os mamilos com os dedos e por último lambe os dedos

¹⁰ No filme *Showgirls* há essa diferença em relação ao tipo de show/espetáculo que está sendo exibido. Os shows no qual Cristal Connors é protagonista são vistos pelo público em geral como algo mais aceitável, famoso e admirado, enquanto os shows que Nomi Malone protagoniza na boate menor, antes de entrar para a casa de espetáculos de Cristal, são vistos como um show de strip-tease vulgar, uma vez que os shows são explícitos (observa-se até a vagina das strippers). Ao mesmo tempo em que aparece, na casa de shows de Cristal, somente os seios das dançarinas.

para enfiá-los na calcinha, imagem abaixo, ao mesmo tempo em que olha e provoca Cristal, enquanto faz seu show no palco.



Imagem 08: A garota que vibra a sua masculinidade. Fonte: Print do computador do pesquisador, 2021.

Em seguida, Cristal e Zack pedem uma dança privada com Nomi, na qual ela dançará para o diretor sem que ele possa tocar nela, enquanto a namorada os observa. Nomi recusa inicialmente, mas Cristal dobra o valor e o dono da boate afirma que Nomi irá fazer o show particular para os dois, mesmo contra a sua vontade.

Zack e Cristal se dirigem ao local para o show particular. Nomi chega com uma lingerie preta e começa a dançar para Zack, enquanto tira a roupa, imagem abaixo.



Imagem 09: A vagina na tela. Fonte: Print do computador do pesquisador, 2021.

Nessa cena, Nomi começa acariciando o corpo e em seguida vai tirando a lingerie preta, pouco a pouco. Depois, ela se senta no chão e abre as pernas para ele, subindo pela perna dele e acariciando seu pênis ao mesmo tempo que olha para Cristal, a qual sorri cinicamente. Posteriormente, Nomi coloca o pé no ombro de Zack e começa a esticar a sua calcinha na cintura, enquanto rebola para ele.

Em seguida, Nomi tira a calcinha e olha para Zack, cena em que sua nádega fica enquadrada na grande tela, como vemos na imagem acima. Logo depois, ela beija o mamilo, enquanto olha para a Cristal, mostrando frontalmente a sua vagina na tela. Depois, se senta no colo de Zack, simulando que ela está sendo penetrada por ele, que não pode lhetocar. Ela cavalga nele e os dois encenam um rápido orgasmo, no qual ele parece gozar na calça. No fim, ela vai até Cristal, a fim de pegar os quinhentos dólares do show, aparecendo novamente em nu frontal para o espectador.

Diferentemente dos shows que Cristal faz na outra casa noturna, a boate na qual Nomi trabalha como stripper tem como base os shows de nudez explícita das strippers para a plateia e para alguns clientes que pagam pela dança particular. Não há uma história por trás dos shows, como vimos com o tema do vulcão, mas sim a nudez exibida para ganhar dinheiro. O objeto central dos shows do local em que Nomi trabalha é a própria nudez, que atua como chamariz para atrair o público.

Sobre esse corpo nu, salienta Kronka (2005, p. 191) que “não é qualquer corpo nu que se deseja mostrar, mas partes dele”, pois no nu masculino espera-se ver a genitália e, no feminino, os seios e as nádegas. No filme *Showgirls* não somente os seios e nádegas são mostrados e valorizados como parte da trama das strippers, mas também o corpo nu que exhibe as suas vaginas. Ressaltando-se que não só a vagina de Nomi, mas a de outras strippers também.

Kronka (2005, p. 191) segue dizendo que “nem é simplesmente a nudez que interessa, mas o desnudar-se que revela pouco a pouco a genitália e outras partes do corpo normalmente escondidas pelas vestimentas”, assim como vimos no show de Nomi para Zack, no qual ela vai pouco a pouco tirando a lingerie até chegar na nudez total, explícita e frontal.

O filme *Showgirls* (1996), obedece àquilo que Oliveira (2007, p. 105) enfatiza sobre as imagens da mulher na comunicação, que elas “emergem como vinculadas à natureza ou são diabólicas, e nesse sentido, fortalecem-se, por exemplo, as figuras da prostituta (figura transgressora do imaginário social), das mulheres-fatais ou das mulheres-objeto (que apelam para a exibição do corpo seminu feminino)”.

No filme *Showgirls*, as mulheres aparecem nessas três vertentes. Algumas strippers se prostituem também, algo comum no meio, o que o filme passa ao espectador, embora Nomi se recuse a se prostituir. As strippers são vistas também como as mulheres fatais, com a diferença que não matam os seus amantes no final da cena, a não ser do prazer proporcionado pelo strip-tease para os seus clientes.

O filme mostra, abundantemente, o corpo nu das strippers, principalmente na boate na qual Nomi trabalha, operando as referências em relação à exibição do corpo da mulher no cinema, através de normas que regulam quem deve ou quem não deve aparecer nu em um filme e como essa nudez é transmitida ao espectador.

Além dos nus frontais na tela em *Showgirls*, temos, no decorrer do filme, a exibição contínua de muitos seios e muitas nádegas das strippers, desde o primeiro show do filme, como vemos na imagem abaixo.



Imagem 10: Os peitos e as nádegas do filme showgirls. Fonte: Print do computador do pesquisador, 2021.

O filme *Showgirls* apresenta inúmeras cenas em que essas strippers exibem partes dos seus corpos, seja em um show, seja no treino para trabalhar como strippers, seja em um momento pessoal delas fora da boate. Além disso, há vários closes nas nádegas dessas strippers, que como vimos utilizam da seminudez e nudez frontal para seduzir a clientela. O filme *Showgirls* se centra no excesso de vaginas, seios e nádegas como atração para o espectador.

Em contrapartida, no filme *Showgirls* a nudez masculina não aparece como pano de fundo da trama, ao contrário dos nus das strippers. Os homens aparecem vestidos ou seminus, como vimos na primeira imagem desse capítulo no show do vulcão e somente isso. O único homem que aparece nu (com a nádega de fora) é o personagem Zack (Kyle MacLachlan), o namorado da Cristal, que se envolve sexualmente com Nomi (Elizabeth Berkley) na sua casa. Ele aparece pelado em cena, por trás, indo para a piscina em direção a Nomi sem roupa, como vimos na imagem abaixo.



Imagem 11: A nudez masculina em Showgirls. Fonte: Print do computador do pesquisador, 2021.

Ne cena seguinte, logo pela manhã, Nomi levanta e começa a se arrumar para ir embora. Zack acorda e pede para que ela não vá. Na cena, a nádega do Zack é exibida novamente no filme.

Paley (2001, p. 75), a esse respeito, diz que “qualquer um que assista aos filmes hollywoodianos sabe que eles raramente permitem que um pênis seja visto. Dificilmente se vê uma cena de sexo verdadeira num filme de hollywood, e homens inteiramente nus, de frente, nem pensar”, o que exemplificamos com esse filme.

Paley (2001, p. 75) ainda argumenta que “quando há nus frontais de um homem, ele geralmente não é um grande astro e a tomada é muito rápida. Não se espera que ele atue com o pênis à mostra”.

E mais, ela afirma que “os atores estão sempre prontos para fazer amor com uma atriz na tela, passando a ocupar o lugar do pênis na tela”, Paley (2001, p. 75-76), já que mostrar o pênis real deles seria um anticlímax em um filme. O corpo deles já ocupa o lugar de um pênis na tela do cinema, como vemos com Zack, que faz amor com Nomi, aparece seminudo, mas não com um nu frontal, da forma como a própria Nomi fez para ele e Cristal, quando fez a dança particular.

Paley (2001, p. 75) diz ainda que “levará tempo até vermos mais pênis à mostra no cinema”, pois os atores se vendem como “deuses mágicos e viris prontos para salvar o mundo, não vendo razão para mostrar o pênis”, o que acontece também no filme Magic Mike (2012). Apesar desse filme possuir como temática o strip-tease masculino para as mulheres e falar sobre a vida dos homens no mundo do strip-tease, ele não mostra o corpo

desses strippers com nus frontais, como vimos em Showgirls, mas apenas muitas nádegas, como na imagem abaixo.



Imagem 12: As nádegas dos strippers de Magic Mike. Fonte: Print do computador do pesquisador, 2021.

Os strippers do filme Magic Mike usam inúmeras fantasias que mexem com o imaginário sexual das clientes da boate. Aparecem vestidos de bad boys a marinheiros, sendo que, no decorrer dos shows, eles retiram essas fantasias sem exibirem os seus corpos inteiramente nus, no máximo, exibem as suas bundas para a plateia.

O pênis, por outro lado, em Magic Mike até aparece, porém, diferentemente do filme Showgirls, no qual o espectador sabe de quem são as vaginas. Ali as personagens aparecem em nus frontais, sem esconder nada. Em Magic Mike, o pênis que o espectador vê não tem dono. Por isso, o espectador não sabe, efetivamente, de quem é aquele pênis ou se ele é verdadeiro, podendo ser um simulacro apenas, como na imagem abaixo.



Imagem 13: O pênis na tela. Fonte: Print do computador do pesquisador, 2021.

Nesta cena, Adam (Alex Pettyffer), pouco depois de descobrir sobre o trabalho de Mike como stripper, vai para o camarim da boate com ele, antes das performances começarem. Ele observa o stripper Big Dick Richie (Interpretado pelo ator Joe Manganiello) com uma bomba peniana que aumenta a espessura e o tamanho do pênis. No filme, aparece um pênis envolto pela bomba peniana e, na cena seguinte, o rosto do stripper dando a entender para o espectador que o pênis é dele, o que é impossível definir de fato.

No palco, Big Dick Richie dança para uma cliente e, depois, tira toda a roupa, atrás de uma tela branca na qual a sua sombra aparece para o público, mostrando o seu grande pênis, porém, somente uma cliente vê realmente o membro. Enquanto isso, Mike simula um pênis com um taco de beisebol. O filme aparenta mostrar o pênis dos atores, mas nunca de forma clara e simples.

Essa falta efetiva e clara de nu frontal em *Magic Mike* se vincula também ao que Oliveira (2007, p. 107) explica, pois “o corpo masculino nu explícito, frontal e com ereção não se configura hoje em uma linguagem convencionalmente utilizada explícita na mídia”, afinal o “masculino é agente, controla a natureza, e a mulher a natureza. Homem como objeto não é convencional no Ocidente. Este papel de objeto, fora do eixo de comando e poder, comumente cabe à figura feminina. Reflexos de uma sociedade falocêntrica”, enfatiza o autor.

Isso porque “não se trata de portar (e mostrar) qualquer pênis nu, mas sim um pênis que é excitado, portanto, rígido e ereto, e de preferência de dimensões generosas”, pois “valorizar o pênis (grande e ereto) significa valorizar a parte do corpo na qual se concentraria toda a virilidade (que se espera do homem)” como afirma Kronka (2005, p. 145), o que vimos com Big Dick em cena, mas sem sabermos se o pênis é realmente do ator que está na tela.

Esta “virilidade” está presente no filme Magic Mike, porém, comparativamente ao filme Showgirls, os strippers do filme simulam mais a nudez e não se mostram efetivamente nus na tela para o espectador. Seus corpos geralmente estão cobertos por fantasias de pedreiros, bombeiros, policiais ou usando um fio dental. No máximo, estão com a nádega à mostra, sem mostrar o pênis frontalmente. Este membro é apenas sugerido, o que é visto, através da sombra de um dos strippers para a plateia.

No último show de Magic Mike, vemos o personagem Dallas (interpretado pelo ator Matthew McConaughey), que, resumidamente, traduz como a nudez é construída no filme, pois Dallas começa com uma fantasia de cowboy e, pouco a pouco, a vai tirando, como se faz em um show de strip-tease para uma plateia cheia de clientes, imagem abaixo.

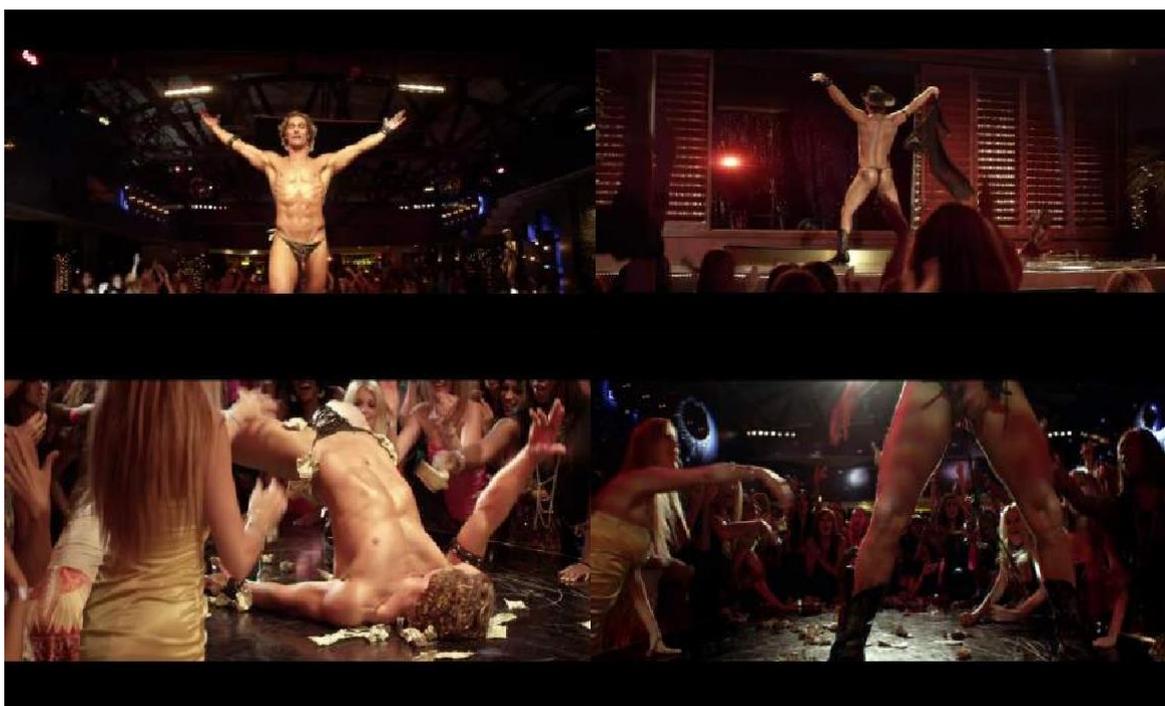


Imagem 14: O último show de Magic Mike: o cowboy. Fonte: Print do computador do pesquisador, 2021.

Ele vai tirando o cinto, depois a calça e o chapéu. Logo após, ele fica somente de fio dental. Depois, ele se deita no chão, enquanto as mulheres da plateia colocam dinheiro na sua cintura. Em seguida, tira o fio dental e rola no palco segurando o fio dental

para não aparecer o pênis. Por último, ele fica de pé com o traseiro à mostra para a plateia e segurando o fio dental, de modo que o pênis não apareça para os espectadores do filme.

A nudez e o pênis são encenados, nesta cena, para mostrar algumas partes do corpo e esconder outros. A plateia termina vendo a nádega de Dallas, o espectador que veria o seu pênis termina vendo apenas ele segurando o fio dental. Tudo é feito para que o pênis não apareça para o espectador, coisa bem diferente do show de Nomi para Cristal e Zack, que não somente dança, seduz e simula sexo, como também se mostra nua completamente na tela, evidenciando os contraentes sobre a nudez nesses dois filmes.

Oliveira (2007, p. 107), nos ajuda a compreender essa nudez nos filmes *Showgirls* e *Magic Mike*, afirmando que “em um contexto que refaz a moral-cristã, patriarcal e conservadora, o divino é o poder maior, e é masculino (Deus-pai). Seu nome não deve ser pronunciado em vão. Sua figura não é visível, portanto, não representável imageticamente”, pois o “pênis sustenta a masculinidade, é o símbolo do poder, é o símbolo do pai e reflexo do divino” e conseqüentemente “o pênis é divinamente símbolo do pai-poder e não deve ser vulgarmente representado, exibido, publicado em vão”.

Ou seja, a forma pela qual a nudez é apresentada ao espectador nesses filmes está atrelada à forma pela qual a sociedade organiza quais corpos nus devem ser exibidos no cinema, e como serão exibidos, explicitamente ou não. Daí, acaba havendo uma grande diferença entre exibir a nudez feminina versus exibir a nudez masculina frontalmente. Essas normas se encontram organizadas em diversos níveis sociais e regulam a sexualidade no cinema, assim com a questão da nudez, total ou não.

Isso porque, segundo Lyra & Penha (2018, p. 03), “ao assumir um tipo de hierarquia ou desierarquia, através das representações dos corpos nus, na construção e exibição de filmes, o cinema tem sua cota usual de modos de ver a nudez ampliada para a responsabilidade nos modos de ver o mundo”, isto é, o cinema só reitera o modelo no qual a sociedade está alicerçada e amplia essas estruturas através dos filmes para o espectador atual e para o espectador futuro, já que os filmes servem como modelos de recordações para as gerações futuras, como vimos no capítulo 2, sedimentando nos dias atuais um modelo da ordem social que é antigo, não somente com a invenção do cinema, mas para além dele na História da organização humana.

Nesse sentido, os filmes *Showgirls* e *Magic Mike* exibem assimetricamente os corpos nus femininos em comparação com os corpos nus masculinos, pois, como diz Kronka (2005, p.189) “o corpo efetivamente nu é aquele que exhibe a genitália desnudada”, ou seja, nos limites deste estudo, o corpo verdadeiramente nu foi aquele apresentado ao

espectador no filme *Showgirls* (1996), pois é lá, sem rodeios e sem pudores, que a genitália aparece na tela e não é simulada atrás de uma cortina como vimos no filme *Magic Mike* (2012). Neste filme, apesar de vermos um pênis, não sabemos de quem é realmente ou se é verdadeiro, ainda que sua sombra apareça para a plateia ou seja simulado com um bastão de baseball.

Por fim, este último capítulo demonstrou como a nudez foi construída e exibida nos filmes *Showgirls* e *Magic Mike*, mostrando como esses dois filmes com temáticas semelhantes, reproduzem as regulações da sexualidade no cinema. Contudo, apesar de trabalharem com a sedução e a nudez, exibem os corpos das strippers em *Showgirls* e dos strippers em *Magic Mike* de forma assimétrica, expondo seios, nádegas e vaginas com facilidade em *Showgirls*, enquanto no filme *Magic Mike* há exibição de músculos, fantasias e nádegas com fios dentais, mas não uma nudez frontal de algum stripper, para que efetivamente o espectador saiba que o pênis é dele.

Conclusão

A partir do que foi proposto nesta pesquisa, vimos, de modo geral, o início da Sociologia, a Sociologia da Arte e a Sociologia do Corpo, assim como o início do cinema, a linguagem cinematográfica e a sexualidade no cinema, os quais serviram de base para analisar como as normas sociais (morais, de gênero e sexualidade) são transmitidas nas entrelinhas das imagens de dois filmes relativamente atuais, como *Magic Mike* (2012) e *Showgirls* (1996). Estes exibem o tema do amor e o da nudez alinhados às normas cinematográficas, as quais geralmente passam despercebidas ao olhar do espectador. Porém, elas estão intimamente ligadas à história do cinema, à criação da linguagem cinematográfica e a organização social e moral de uma sociedade estruturada desigualmente entre homens e mulheres, ressaltando que tais códigos e representações sociais são revisitados e reencenados no cinema, com todas as suas mediações, explicitudes e implicitudes. Em termos teóricos, é relevante ressaltar como as representações coletivas, morais e cognitivas, possuem um fundo social, expressando, de forma mediatizada, as concepções de cada tempo e sociedade (Durkheim, 1989, p. 513). Essa relação entre as representações coletivas e a sociedade foi uma das coisas que buscamos expressar, através da análise desses filmes e de como eles apresentam o corpo, a nudez e a moralidade.

Em a Sociologia, a arte e o corpo, vimos como a origem da Sociologia, que estava criando o seu método próprio para pensar sobre a realidade social e criar uma Ciência se distinguindo das outras áreas humanas, foi produzindo ao mesmo tempo uma forma de analisar a sociedade que se consagrou como “clássica”. Foi observado, então, como esse desenvolvimento estabeleceu no seu interior uma estratificação para áreas que representavam mais a Sociologia enquanto conhecimento científico. Isso reverberou no interior do próprio fazer sociológico, pois, a partir disso, a sociologia da arte e a sociologia do corpo foram se desenvolvendo dentro do pensamento sociológico como assuntos secundários e de menor valor, porém, felizmente isso vem mudando.

Ainda falando sobre Sociologia, a arte e o corpo, procuramos mostrar como cada área da expressão humana observa a realidade social, ao mesmo tempo em que cada grupo cria, constrói e produz os seus objetos de interesse e estudo, os quais são valorizados e tornados verdadeiros “paradigmas” dominantes por seus membros em um determinado momento histórico (seja dentro da Sociologia, da sociologia da arte ou da sociologia do corpo, por exemplo). Isso possibilitou a esta pesquisa pensar nas diferentes expressões

humanas (acadêmicas e artísticas) como áreas que englobam na sua formação as imagens do seu tempo (implicitamente ou não) e expõem essas imagens como verdades nos objetos que produzem, seja na relação da Sociologia com a arte ou com o corpo ou seja na relação do cinema com as imagens de homens e mulheres, que ele transmite para o espectador.

No capítulo 2, vimos como a origem do cinema estava misturada às outras formas de artes e pouco a pouco ele foi criando uma linguagem própria, a qual o diferenciou como um campo artístico próprio, o cinema. Para isso, houve a instituição da linguagem cinematográfica dentro do fazer cinematográfico, que passou a distinguir o que era do cinema e o que não era do cinema e com isso criou normas cinematográficas que serviram e ainda servem de base para produzir um filme, ao mesmo tempo em que trouxe consigo representações sociais da moral e sexualidade, que servem para difundir o que é permitido e incentivado, ou não, nas imagens do cinema. Em uma abordagem compreensiva (Weber, 2003, p. 123), que busque “interpretar o comportamento humano”, visamos exprimir como essa linguagem foi se constituindo e criando uma lógica própria, criando um campo (Bourdieu, 2005), atravessado por relações simbólicas estruturantes.

O capítulo 2 demonstra ainda como o próprio cinema passou a regular as representações das imagens sobre aquilo que seria viável mostrar nos filmes, entre elas a sexualidade, que não somente organizou a exibição da prática sexual no cinema e o que pode ser exposto, como também, quem pode e quem deve praticar e exibir. Isso inclui desde a forma como as mulheres são referenciadas pelo sistema star system (e os vários lugares das representações femininas), a exemplo das mulheres sensuais versus as mulheres racializadas versus as mulheres castas, que ainda hoje são reificadas, assim como as imagens dos homens pelo sistema western (e os vários lugares das representações masculinas) como os heróis fortes, corajosos e solitários, onde meninos não choram, o que vem mudando lentamente, mas que ainda demonstram como essa estrutura é um forte elemento para se construir, produzir e exibir um filme.

No capítulo 3, aprofundamos ainda mais este trabalho, evidenciando como o amor foi exibido no filme *Magic Mike* (2012) e vimos como as convenções cinematográficas do herói de outrora ainda se encontram nesse filme. Isso porque temos um personagem central com dilemas existenciais entre continuar fazendo strip-tease ou mudar de carreira para se tornar um empresário de móveis planejados. Ele também tem de escolher entre viver de relacionamentos fugidios ou se amarrar a alguém definitivamente, através de laços familiares pelo romance e talvez pelo casamento. Isto leva Mike a questionar o que ele deseja realmente para a sua vida mudar, não somente esperando por

algo externo como o empréstimo bancário ou um romance, mas decidindo se ainda quer ir para outro lugar como um stripper. É essa construção de impasses do personagem que cria a possibilidade de um possível final feliz, o que remonta à jornada do herói no cinema, já que ele deixa algo para trás (ser stripper) para obter uma mudança efetiva na sua vida, que é recompensada no final com um possível romance “sério” com uma personagem.

Além disso, o capítulo 3 evidencia como as relações amorosas são encaradas entre alguns dos personagens do filme, que se usam sexualmente e não esperam algo mais do outro, no futuro, já que eles usam o momento, os seus corpos e os seus prazeres em benefício próprio, sem esperar um casamento por isso. Contudo, apesar de implicitamente o filme construir essa alternativa, pois elabora esses personagens como sujeitos que estão em busca de prazer hedonista, há sempre a possibilidade do final feliz, o que aponta para as várias camadas interpretativas do filme.

Isso contrasta com o teor mais libertário e moderno dessas relações amorosas, que, no final, acabam reproduzindo o ideal da família no cinema com um possível romance, quiçá casamento, dois filhos, um cão e um quintal para cortar a grama no feriado, porém, isso fica somente na imaginação do espectador. Daí, pode-se observar novamente como o cinema, mesmo em um filme atual como o *Magic Mike*, é montado para exibir, nas suas entrelinhas, alguns parâmetros cinematográficos antigos que regularam e, como vemos, ainda regulam, em maior ou menor grau, o próprio cinema.

No capítulo 4, o último desta pesquisa, vimos como a nudez é produzida nos filmes *Showgirls* (1996) e *Magic Mike* (2012), pois, apesar de possuírem o mesmo tema, o strip-tease, eles mudam na forma de exibir a nudez feminina e a masculina dos strippers na trama, mostrando como na contemporaneidade a indústria de Hollywood ainda obedece às normas sociais que o cinema construiu e incorporou como uma de suas regras, transformando-as em uma linguagem para a elaboração de filmes. Esse campo foi estruturado a partir de certas concepções morais, sendo que o poder simbólico de tais representações, em toda sua força de “construção da realidade” (Bourdieu, 2005, p. 9), ainda é um importante elemento estruturador das narrativas em vigor, apesar de certas resistências.

Tanto em *Showgirls* (1996) como em *Magic Mike* (2012), há um treinamento para se tornar um stripper e para fazer os shows de strip-tease, seja como aprender a dançar, a se fantasiar, a gesticular, a seduzir, a excitar e saber a hora de encerrar o show. Porém, a diferença entre os filmes, na visão deste estudo, está no modo como a exibição da nudez, que é parte essencial desse aprendizado para os shows, é diferente.

Em *Showgirls*, a nudez feminina é usada para seduzir a plateia de forma explícita com muitos seios, nádegas e vaginas escancaradas na tela para o espectador, com muita nudez frontal, no intuito delas ganharem fama. Enquanto isso, o filme *Magic Mike* simula mais do que mostra a nudez masculina com muitos músculos e nádegas, porém poucos pênis, já que o espectador até vê um pênis explícito na tela, mas não sabe efetivamente de quem é ou se um pênis verdadeiro. Isso contrasta com a proporção da nudez frontal das strippers de *Showgirls*, ressaltando como a exibição da nudez nesses filmes ainda está atrelada às regulações de gênero que normatizaram e ainda servem de regra para construir e exibir os corpos nus de mulheres e homens no cinema. Destacamos que elas remontam aos sistemas star system e ao sistema western do cinema.

Por fim, o que este estudo mostrou é como as convenções sociais, morais, de gênero e sexualidade foram sedimentadas no interior do cinema e da linguagem cinematográfica como representações da sociedade e das suas camadas sociais, as quais criaram e recriaram no cinema certas formas de pensar a sua autoimagem. Aqui, acentuo a relevância de referenciais como os já mencionados de Max Weber (2003), Emile Durkheim (1989) e Pierre Bourdieu (2005), para a análise dessa relação entre cinema, corpo e sociedade. Se nos trabalhos anteriores “Encenando masculinidades, 2015” e “*Showgirls*, 2017” o objetivo era começar a codificar como as relações de gênero se davam nesses filmes, separadamente, nesta pesquisa, “Nas entrelinhas da imagem, 2021” o propósito desse conhecimento era se desdobrar para identificar como essas relações sociais foram incorporadas pelo cinema e onde elas se sedimentaram como uma linguagem que faz parte do cinema, as quais ainda servem como regra para se criar, produzir e exibir as histórias e os personagens em filmes atuais, das mais variadas maneiras.

Esses dois filmes evidenciam como as normas de gênero (principalmente, a partir do código Hays no cinema), através da linguagem cinematográfica são atualizadas para o espectador atual como uma verdade histórica através das imagens. Elas reproduzem as normas da caixinha de recordações do cinema, que ora servem para criticar essas normas no cinema, mostrando possibilidades diferentes para a história e os personagens dos filmes, e ora servem como parte da história desses filmes, sem uma efetiva mudança no modo de produzi-los, para o público atual.

Com isso, a pesquisa termina respondendo o que se propôs a analisar, a partir do filme *Magic Mike* (2012) e *Showgirls* (1996), mostrando como as Artes no geral e o cinema, em particular, nos servem, em maior ou menor grau, para compreender como a nossa sociedade está organizada, pois é lá, nas formas mais sutis da fantasia dessas

imagens, que aparecem as camadas mais profundas do que nos organiza enquanto cultura. Apesar dessas relações de gênero ainda serem desiguais, tanto nas artes quanto na vida, e o cinema reproduzir isso como qualquer outra expressão humana, podemos pensar em fazer o que sugere Tom Ford em *Animais noturnos*, 2016: “aprecie o absurdo do nosso mundo, é menos doloroso”.

Referências

- ALCÂNTARA, Patrícia Colmenero Moreira de. **O amor no cinema contemporâneo: o construtor de sereias**. 2013. 104f. Mestrado (Dissertação em Comunicação). Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília-DF, Brasília, 2013.
- BEKHER, Howard S. *Mundos artísticos e Tipos sociais*. In VELHO, Gilberto (Org.). **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1977.
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo, Editora Brasiliense, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. São Paulo, Difel, 2005.
- CARRIÈRE, Jean Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2015.
- CORDEIRO, Cristieli de Oliveira & STANCKI, Rodolfo. **A utilização da jornada do herói para a análise de filmes**. Anais do EVINCI-UniBrasil, Curitiba, v.3, n. 2, p. 584- 596, out, 2017.
- COSTA, Flávia Cesarino. *Primeiro cinema*. In MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. São Paulo, Editora Papirus, 2006.
- CUIN, Charles-Henry & GRESLE, François. **História da sociologia**. São Paulo, Editora Ensaio, 1994.
- DURKHEIM, Emile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo, Paulinas, 1989.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- GOELLNER, Silvana Vilodre. *A produção cultural do corpo*. In LOURO, Guacira Lopes, NECKEL, Jane Felipe, GOELNNER, Silvana Vilodre (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2010.
- HEINICH, Nathalie. **Sociologia da arte**. Bauru. São Paulo, Editora Edusc, 2008.
- KEESEY, Douglas & DUCAN, Paul. **Cinema erótico**. Editora Taschen, 2005.

KRONKA, Graziela Zanin. **A encenação do corpo:** o discurso de uma impressa (homo) erótica pornográfica como prática interssemiótica. 2005. 192f. Doutorado (Tese em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2005.

LE BRETON, David. **Sociologia do corpo.** Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. **Cinema e sexualidade.** Revista Educação e Realidade. RioGrande do Sul. 33(1): 81-98. jan-jun, 2008.

LYRA, Maria Bernadette Cunha de. & PENHA, Gelson Santana. **Modos de ver a nudez no cinema:** hierarquizações e desierarquizações. Encontro Anual da Campós, Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, 2018.

MARQUES, Carolina Casaca. **As mulheres clientes de sexo comercial:** um estudo exploratório sobre as clientes de strip-tease masculino. 2013. 63f. Mestrado (Dissertação em Psicologia), Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Universidade do Porto, Portugal, 2013.

MENEZES, Paulo. **Heranças de 68:** cinema e sexualidade. Revista Tempo social. Dossiê Maio de 68, Sociologia, USP, 10(2): 51-62, 1998.

MULVEY, Laura. *Cinema e sexualidade* In XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século.** Rio de Janeiro, Editora Imago, 1996.

NISBET, Robert A. **A sociologia como forma de arte.** Revista Plural, Sociologia, São Paulo, 111-130, 1º sem., 2000.

OLIVEIRA, Gabriel de. **Corpos em evidência:** uma perspectiva sobre os ensaios fotográficos de “G Magazine”. 2007. 178f. Mestrado (Dissertação em Comunicação), Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PALEY, Maggie. **O livro do pênis.** São Paulo, Editora Conrad do Brasil, 2001.

ROSE, Diana. *Análise de imagens em movimento* In BAUER, Martin W. & GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som:** um manual prático. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2010.

ROCHA, Anderson Alves da. **A era de ouro de hollywood:** história e modo de produção da indústria cinematográfica dos Estados Unidos (1910-1950). *Comunicologia, Revista de Comunicação da Universidade de Brasília-DF*, v. 12, n. 1, p.19-34, jan-jun, 2019.

ROSSI, Túlio Cunha. **Projetando a subjetividade:** a construção social do amor a partir do cinema. 2013. 326f. Doutorado (Tese em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SELL, Carlos Eduardo. **Sociologia clássica:** Durkheim, Weber e Marx. Itajaí, Editora Vozes, 2001.

TURNER, Bryan S. *Sociologia e corpo* In_____. **Corpo e Sociedade:** estudos em teoria cultural. São Paulo, Editora Ideias & Letras, 2014.

WEBER, Max. **Ensaio sobre a teoria das Ciências Sociais.** São Paulo, Centauro, 2003.

Filmes

SODERBERGH, Steven. **Magic Mike.** EUA, 2012.

VERHOEVEN, Paul. **Showgirls.** EUA/França, 1996.

Sobre as imagens

Todas as imagens utilizadas nessa pesquisa foram adquiridas através do auxílio do print da tela do computador do pesquisador a partir dos filmes Magic Mike (2012) e do filme Showgirls (1996), sendo que todas as imagens estão enumeradas e com suas respectivas fontes, assim como organizadas na lista de imagens no começo dessa pesquisa. Os filmes e as imagens foram usadas, exclusivamente, para fins de pesquisa acadêmica.



UFAM

Nas entrelinhas da imagem.

A Sociologia, o cinema, o amor e a nudez nos filmes Magic Mike e Showgirls.

Manaus-AM

2021