



**Individualismo,
objetificação e
ascensão social em
*Nos embalos de Ipanema***
*Individualism,
objectification and
social ascension in
*Nos embalos de Ipanema**



Guilherme Fumeo Almeida¹

Miriam de Souza Rossini²

¹ Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). Realiza pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense (PPGMC/UFF). Integra o Laboratório de Comunicação Comunitária e Publicidade Social (LACCOPS) e o Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais (Artis). Bolsista Faperj. E-mail: almeidaguif@gmail.com.

² Doutora pelo em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora titular da UFRGS, junto ao Programa de Pós-Graduação de Comunicação (PPGCOM) e ao Departamento de Comunicação (Decom). Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais (Artis). E-mail: miriam.rossini@ufrgs.br.

Resumo: Este trabalho visa discutir como a pornochanchada *Nos embalos de Ipanema* (1978), de Antonio Calmon, dialoga com as problematizações a respeito do individualismo, do narcisismo e da objetificação nos contextos histórico e sociopolítico, sendo dividido em quatro partes. Na primeira, são apresentadas as considerações de Holanda acerca da formação sociopolítica brasileira e da importância do individualismo nessa formação, além das de Sennett a respeito da erosão da esfera pública. As três sessões seguintes articulam uma proposta metodológica de interlocução entre teoria e objeto, unindo as discussões expostas na parte anterior à análise das dinâmicas interpessoais apresentadas no filme.

Palavras-chave: pornochanchada; *Nos embalos de Ipanema*; objetificação; individualismo.

Abstract: The text discusses how the pornochanchada *Nos embalos de Ipanema* (1978) by Antonio Calmon dialogues with the problematizations about individualism, narcissism, and objectification in historical and sociopolitical contexts, being divided into four parts. In the first one, this study describes the considerations by Holanda on the Brazilian sociopolitical formation and the importance of individualism in it — along with those of Sennett on the erosion of the public sphere. The next three parts articulate a methodological proposal of interlocution between theory and object, uniting the discussions of the previous part to the analysis of the interpersonal dynamics in the film.

Keywords: pornochanchada; *Nos embalos de Ipanema*; objectification; individualism.

Introdução

Durante boa parte da ditadura civil-militar, a pornochanchada foi o gênero cinematográfico brasileiro de maior sucesso, com mais de uma centena de filmes vistos por um grande público, dentro de uma relação exitosa de diálogo entre erotismo, deboche e registro ambíguo dos costumes de sua época (Simões, 2007). A mescla entre erotismo e humor, marcante nas pornochanchadas do início da década de 1970, foi gradualmente substituída por um enfoque em tramas dramáticas, acentuado nos filmes do gênero produzidos nos anos 1980. Marcas dessa transição entre humor e drama na pornochanchada estão presentes em *Nos embalos de Ipanema* (1978), de Antonio Calmon. Enfocando a busca por ascensão social – por meio da prostituição – do surfista suburbano Toquinho (André de Biase), o filme fortalece um tom de exame da procura por autonomia individual e de crítica social, retratando um movimento de preocupação com interesses imediatos em detrimento de uma mobilização coletiva.

A partir da análise de *Nos embalos de Ipanema*, este artigo, que desenvolve uma discussão a partir de um recorte de uma tese de doutorado (Almeida, 2021), pretende compreender de que forma o filme – enquanto pornochanchada, com a ênfase nos comportamentos dos indivíduos e suas relações interpessoais cotidianas no Rio de Janeiro do final da década de 1970 – dialoga com as problematizações sobre individualismo, narcisismo e objetificação nos contextos histórico e sociopolítico nacional e mundial. Para tanto, o texto é dividido em quatro partes, além desta introdução e das considerações finais.

Na primeira parte são discutidas as considerações de Holanda (1995) a respeito da formação sociopolítica brasileira e da importância do individualismo nessa formação, com destaque para as especificidades da figura do homem cordial, bem como o estudo de Sennett (2014) acerca do processo de erosão da esfera pública em direção a uma busca crescente pela valorização dos desejos individuais. As três sessões seguintes articulam uma proposta metodológica de interlocução entre teoria e objeto, utilizando uma matriz estética de análise fílmica voltada para as potencialidades do exercício do olhar (Xavier, 2003), unindo as discussões expostas na parte anterior à análise das dinâmicas interpessoais apresentadas em *Nos embalos de Ipanema*. Essa matriz estética de análise fílmica propõe pensar na imagem em movimento enquanto uma composição de um mundo filtrado por um olhar anterior ao do espectador, olhar este que, formando o que se vê na tela, impõe-se simultaneamente enquanto ponte e mediação entre o espectador e o mundo.

A segunda parte contém a análise da primeira metade do filme, destacando o começo da incursão de Toquinho pelo universo praiano de Ipanema e a descoberta de suas possibilidades e das exigências presentes nesse ambiente. A terceira e a quarta partes analisam o último trecho do longa-metragem, que, por sua vez, demonstra as consequências das escolhas do surfista, dentro da consolidação de um *individualismo intimista mercantilizado*.

Formação sociopolítica brasileira, individualismo e declínio da esfera pública

Um dos livros mais influentes, quando se pensa na formação sociopolítica brasileira, é *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1995). Segundo Pedro Meira Monteiro e Lilia Moritz Schwarcz (2016), ao resgatarem os oitenta anos de trajetória da obra, é visível o quanto o texto se transformou ao longo das décadas. Publicado pela primeira vez no início dos anos 1930, o livro foi sendo reescrito pelo autor nas décadas seguintes, a fim de responder às questões e críticas que surgiam e aos contextos sócio-históricos de sua apropriação, algo que Holanda deu por encerrado em 1968, com a versão definitiva de *Raízes*. Desde sua incorporação ao catálogo da editora Companhia das Letras, em 1995, até 2016, o volume foi reimpresso 43 vezes, em duas edições. Desse modo, é possível concluir que se há um texto que atravessou a história do Brasil, influenciando a percepção de nação, é o texto de Holanda, em especial a sua ideia de homem cordial, que passou a fazer parte de um imaginário sobre o Brasil e o brasileiro, independentemente das intenções do autor ao cunhar essa ideia.

Em sua problematização da consolidação sociopolítica da formação de uma mentalidade nacional no Brasil Colônia, Holanda (1995) centraliza um individualismo marcado pela repulsa ao culto ao trabalho e o fascínio pelo ideal de uma vida senhorial, com muito poder e conforto e poucas atribuições. Segundo Holanda, essa repulsa à moral do trabalho se relaciona a uma baixa capacidade de organização social e racional, que gerou a falta de um espírito de coesão e de busca por interesses comuns.

Como resultado dessa formação de uma mentalidade colonial, que uniu individualismo exacerbado e manutenção de vínculos entre pequenos núcleos, ganhou força o que o autor denomina de “espírito de facção”, formado dentro de grupos constituídos à semelhança das famílias patriarcais. Nesses grupos, os vínculos biológicos e afetivos preponderam aos demais, e seus membros estão ligados não por interesses ou ideais, mas sim por sentimentos e deveres. Na origem desse “espírito”, que é transplantado para as áreas urbanas, está a mesma mentalidade aristocrática

das famílias dos grandes proprietários rurais, chefes dos principais núcleos de poder, riqueza e distinção cultural no Brasil Colônia – como a agricultura, a política, o comércio e as artes.

Holanda define esse processo enquanto uma “mentalidade de casa grande”, transportada do campo para a cidade e para o exercício profissional dos indivíduos. Nesse imaginário do trabalho e da vida social como um todo, o talento e o exercício do intelecto têm valor supremo e são infinitamente superiores ao trabalho braçal. É esse sujeito pouco afeito às exigências de um trabalho árduo e que aposta mais em seu talento e carisma que Holanda denominará de “homem cordial” brasileiro. Ao problematizar essa formação, o autor contesta sua imagem de generosidade e hospitalidade, separando-a da ideia clássica das noções de boas maneiras e civilidade. As especificidades desse “homem cordial”, portanto, fazem com que ele se afaste da rigidez das expressões coercitivas de civilidade, em razão de um caráter eminentemente emotivo, oposto a uma polidez ritualista.

Fundindo em sua figura disfarces e movimentos sinceros, o “homem cordial” se volta à vida social como um mecanismo de libertação: fugindo do medo extremo de viver consigo mesmo, apoia-se no coletivo, em um movimento definido por Holanda como “viver nos outros”. Desse modo, o indivíduo se distancia de um esforço de mergulho em seus próprios sentimentos, voltando-se para o coletivo, expandindo-se e vivendo em função de suas relações interpessoais, a fim de buscar a sua própria diminuição enquanto figura autônoma.

Dentro do contínuo anseio por interação social, esse indivíduo também tem dificuldade em aceitar formas prolongadas de reverência a superiores, preferindo somá-las à possibilidade de um convívio menos formal. Ritual e tradição, nos códigos interpessoais brasileiros, convivem bem com intimidade. Holanda também destaca os exemplos linguísticos que demonstram a busca por acentuar o clima informal nas dinâmicas sociais, como a tendência ao uso de diminutivos – a exemplo da terminação *inho*, para referência a pessoas e objetos –, além da omissão do nome familiar no tratamento social. Este último hábito, que dá prevalência ao uso do nome individual, nasceu de uma antiga tradição europeia que, durante séculos, demorou a utilizar os nomes de família, e foi popularizada no cotidiano brasileiro³.

Em sua análise do processo histórico de esvaziamento da esfera pública em prol de uma valorização maior da intimidade e dos anseios do indivíduo,

³ Esses exemplos linguísticos estão muito presentes em *Nos embalos de Ipanema*: nenhuma personagem é identificada por seu sobrenome, apenas pelo nome inicial, como André e Patrícia, ou pelo apelido ou nome com diminutivo, como Toquinho, Verinha e Peixinho.

Richard Sennett (2014), por sua vez, o relaciona a um contexto de grande ansiedade dos indivíduos acerca do funcionamento do mundo e da sociedade, cuja fonte está nas rápidas e profundas mudanças ligadas ao desenvolvimento do sistema capitalista e à crença religiosa. Um problema público, dessa forma, ocasiona conflitos no interior da vida privada, com a perda das fronteiras do universo dos sentimentos íntimos em razão da erosão de uma vida pública robusta, que debilita as relações íntimas nas quais as pessoas fortalecem o interesse sincero umas pelas outras.

Originalmente, ressalta Sennett, a articulação entre as esferas pública e privada era marcada pelo equilíbrio, com uma servindo de instrumento de contenção das falhas da outra: a injustiça da cultura, na primeira, e a rudeza da natureza, na segunda. Assim, enquanto a privada testava a capacidade dos códigos de expressão da pública, que serviam para controlar a percepção da realidade dos indivíduos, a pública tinha um papel de correção da incivilidade natural, que marcava o homem como animal em seu estágio primitivo.

O declínio do equilíbrio e da complementariedade entre público e privado, com suas demandas específicas, é contextualizado em termos históricos em tempos de transição. Entre o final do século XVIII e o início do XIX, a ascensão do capitalismo industrial gera uma ordem econômica marcada por choques desconcertantes para pobres e ricos, com os ricos tendo condições de se proteger dos efeitos causados por esses choques, enquanto os pobres ficam à mercê de todo o trauma das mudanças sociais e econômicas.

Assim, o domínio público passa a ser visto de forma acentuada como algo contra o qual os indivíduos devem se proteger (em especial os membros das elites), e a família burguesa ganha uma força cada vez maior, ao longo do século XIX, tendo um valor moral superior ao da esfera pública. Dentro desse imaginário burguês e familiar, portanto, o espaço público passa a ser visto como o ambiente em que as infrações morais eram permitidas, enquanto o espaço privado ganha peso como contraponto e refúgio respeitável e idealizado a esse perigoso ambiente de infrações⁴. Como consequência da consolidação desse declínio entre público e privado, houve a confusão em relação aos limites entre as duas esferas, dentro de uma descrença na vida pública ligada ao imaginário burguês de valorização familiar. O indivíduo se vê sempre envolto, então, em um paradoxo narcisista, não conseguindo encontrar

⁴ A imoralidade da esfera pública, contudo, tinha sentidos diversos para mulheres e homens. Como destaca Sennett, enquanto as primeiras corriam o risco de perder a respeitabilidade ao serem envolvidas no imprevisível redemoinho do público, os últimos, ao serem expostos a tal imprevisibilidade, eram capazes “de se retirar dessas mesmas características repressivas e autoritárias da respeitabilidade que se supunha estarem encarnadas na sua pessoa, enquanto marido e pai, no lar” (2014, p. 22).

a autenticidade em seus próprios sentimentos, ao mesmo tempo que não se vê conectado com uma vida pública, no âmbito coletivo.

Ao contrário das famílias burguesas, que encontram no espaço privado a proteção da degradação do espaço público, as famílias empobrecidas, que mal têm um lar próprio ou que o dividem com várias outras pessoas, vivem praticamente na esfera pública ou em uma versão precarizada da privada, vendendo sua força de trabalho ou o que estiver disponível para sua sobrevivência. Essas diferenças nas formas de vida, entretanto, não impedem que também as camadas empobrecidas sejam afetadas pelos desejos e modos de vida das famílias burguesas, almejando uma ascensão social – geralmente inatingível por meio do trabalho, mas possível de ser obtida mediante um casamento ou um relacionamento economicamente vantajoso. É esse impasse que observamos em *Nos embalos de Ipanema*.

Sonho, hedonismo e objetificação: o início da aventura ipanemense de Toquinho

No filme, a busca de Toquinho (André de Biase) para tornar-se um surfista de renome dialoga com a problematização de Holanda (1995) da formação sociopolítica brasileira e sua relação direta com o individualismo, a falta de laços sociais profundos e a divisão clara entre as esferas pública e privada. O jovem pobre, morador do bairro carioca de Marechal Hermes, namora a vizinha Verinha (Angelina Muniz), com quem se encontra em uma casa abandonada depois de ser cobrado pela mãe (Yara Amaral) a procurar um emprego. Os dois fazem sexo e vão para a estação de trem, com destino a Ipanema: Verinha, para trabalhar em uma imobiliária; Toquinho, para surfar com o amigo Peixinho (Ronaldo Santos), que também está na estação.

Assim como a mãe de Toquinho, Verinha contesta a rotina de muitas ondas e nenhum trabalho do namorado. Inabalável, ele só pensa em ir ao Havaí e viver do surfe, tornando-se uma celebridade do esporte, personificando o processo de repulsa à moral do trabalho e defesa da virtude pessoal detectado por Holanda. Para Toquinho, importa apenas ir atrás do seu sonho: desde o começo do filme, ele deixa claro que sua trajetória é individualista, oscilando entre o sonhador e o egoísta.

Do trem da central, a imagem corta para os dois amigos descendo de um ônibus em Ipanema (sem mostrar o momento em que as personagens trocam de transporte público); esse corte marca o contraste entre o trem lotado e a praia ensolarada da Zona Sul. Essa comparação também é estabelecida pela mudança de sons: sai o barulho do trem andando sobre os trilhos, entra a música de Tim Maia, *Sossego*, que acompanha especialmente Toquinho em diferentes momentos do filme.

Com a chegada à praia, o filme acentua sua construção estético-narrativa enquanto pornochanchada, entremeando as relações entre o cenário tropical, a exibição dos corpos e as potencialidades sociopolíticas e afetivas das relações interpessoais. Nesse sentido, o enfoque parte da trajetória de Toquinho enquanto protagonista que trilha um caminho que exalta o individualismo na busca pela realização dos seus sonhos e desejos. Primeiro por meio do surfe, com Toquinho e Peixinho indo em busca das ondas. Em seguida, com o flerte, que passa a dividir espaço com o surfe nessa busca de ascensão social, ou pelo menos de inclusão em um círculo social mais abastado.

Toquinho troca olhares com Patrícia (Zaira Zambelli), jovem moradora de Ipanema, e eles combinam de se encontrar em seguida nas pedras do Arpoador, onde o surfista começa a ser inserido nas dinâmicas do universo praiano da Zona Sul. A praia surge como espaço público democrático em que, aparentemente, todos são iguais, embora alguns cheguem de transporte público e outros morem em frente ao mar. E é nesse processo de estabelecer uma proximidade que Toquinho e Patrícia se beijam e marcam um encontro para a noite, apesar de o surfista não ter dinheiro para bancá-lo – Toquinho e Peixinho só haviam almoçado cachorros-quentes graças à ajuda de um banhista. Nas pedras do Arpoador, Toquinho conhece Das Bocas (Roberto Bomfim), que se apresenta como uma figura importante no núcleo de poder daquele universo praiano, misto de salva-vidas, cafetão e mediador das relações entre os *de dentro* e os *de fora*, a fim de garantir um prazer descompromissado para as tradicionais famílias da Zona Sul carioca. O surfista também é notado pelo *bon vivant* André (Paulo Villaça), de quem se torna objeto de desejo.

Ao mar e à areia, igualmente acompanham sexo, dinheiro, desejo e poder. Das Bocas, vendo Toquinho coletar garrafas na praia, pergunta para que ele estava fazendo isso, e o surfista explica que precisava de dinheiro para sair com Patrícia. Com a ambiguidade que irá caracterizá-lo ao longo do filme, o cafetão se impõe e apresenta as regras ipanemenses ao jovem suburbano. Simultaneamente debochado e levemente ameaçador, Das Bocas pega as garrafas e joga-as na água, anunciando – ante a indignação do surfista e ao som do barulho do mar – que ele era a felicidade que batera à porta de Toquinho. Depois de garantir que iria organizar uma *festinha* que permitisse ao surfista conseguir o dinheiro para surfar no Havaí, Das Bocas tem uma saída tão abrupta quanto sua chegada.

Na cena seguinte, à noite, Patrícia e Toquinho são mostrados em paralelo: enquanto ela espera por ele em um bar ao lado de amigos, olhando seguidamente para o relógio, Toquinho chega ao apartamento de André, que lhe recebe com

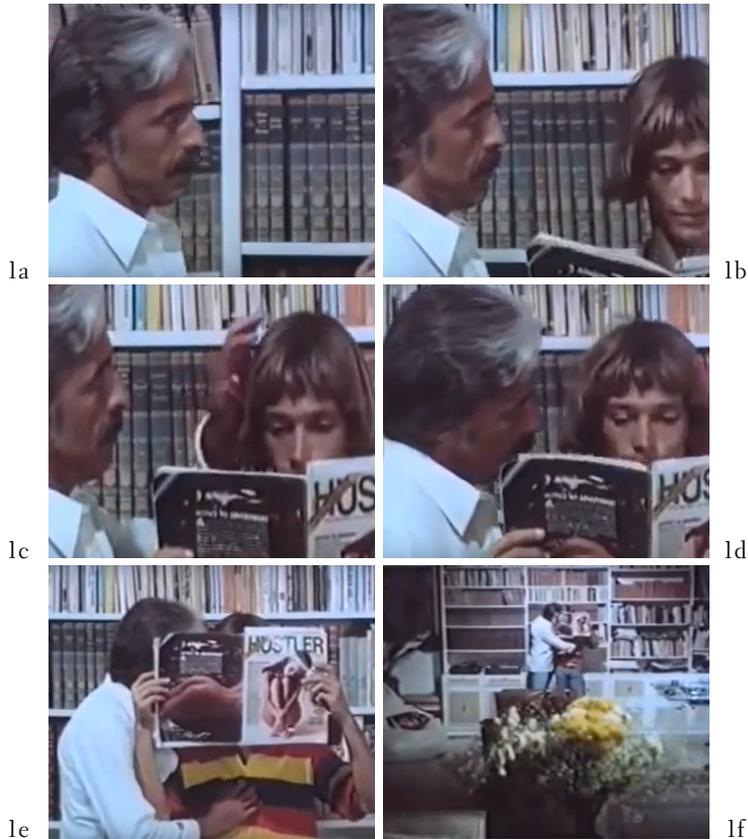
queijos, vinhos e música clássica. Os planos de Toquinho – pensando no encontro com uma Patricia cada vez mais impaciente – eram de fazer uma visita rápida, mas o rumo da conversa faz com que o jovem mude de ideia.

Já sentados à mesa, comendo uma *paella* valenciana preparada por André, Toquinho é seduzido por seu anfitrião com a possibilidade de viajar ao Havaí e tornar-se um surfista conhecido. Imediatamente o rapaz deixa o encontro com Patrícia em segundo plano, como já estava também a namorada Verinha. “Falou em Havaí, não tem mais encontro, não”, o jovem diz animado (NOS EMBALOS, 26min15s) e continua comendo com entusiasmo a *paella*. André serve mais vinho branco e os dois brindam ao Havaí.

Movido pela vontade de tornar-se um surfista de renome, Toquinho logo entende o que o convite da viagem de André implica e aceita as condições sem hesitar. Pelo seu sonho e pela possibilidade de ascensão social, o surfista comercializa o que tem: o próprio corpo. Ao mesmo tempo, em sua construção estético-narrativa, *Nos embalos de Ipanema* destaca o caráter individualista da busca de Toquinho por concretizar seu sonho, em uma lógica que irá mesclar cada vez mais desejo, dinheiro, sexo e ambição, dialogando com a mentalidade particularista e de desprezo da lógica do trabalho detectada por Holanda (1995). Objetificar-se e objetificar o outro é parte dessa mesma lógica egoísta de defesa dos próprios interesses.

Assim, com o bolero *Ouçá*, de Maysa, ressoando na sala de estar, André se aproxima de Toquinho, os dois de pé, enquanto o surfista folheia uma revista masculina e o anfitrião coloca a mão no seu cabelo (Figuras 1a a 1c). Com a relação entre André e Toquinho sendo inserida na linguagem da pornochanchada, o beijo e as carícias entre os dois são escondidos pela revista masculina com uma mulher nua na capa, com a câmera rapidamente enquadrando o momento erótico no centro da sala de estar do apartamento, entre vasos de flores e estantes repletas de livros (Figuras 1d a 1f).

Dentro dos limites e das ambiguidades da representação das questões sexuais na pornochanchada, um beijo entre dois homens precisa ser encoberto, pois está no interdito – não pode ser assumido plenamente. Por isso, a figura de uma mulher nua, com as mãos segurando os joelhos, na capa da revista masculina, bem como a imagem de nádegas em primeiro plano, no verso da mesma revista, recoloca em seu devido lugar o erótico na cena: o do sexo heteronormativo. Por outro lado, nos enquadramentos, os dois homens aparecem na mesma altura, mas em diferentes posições de poder: o mais velho seduz, o mais jovem se deixa seduzir. Cada um movido pelos próprios desejos e ciente das aspirações do outro.



Figuras 1a a 1f: André, Toquinho e o beijo escondido.
Fonte: NOS EMBALOS (1978), 27min14s-27min46s.

Nuno César Pereira de Abreu (2002) liga o papel do erotismo na pornochanchada à representação dos costumes de sua época, ressaltando a simbiose entre erotismo e mercado, partindo de uma comercialização de versões sobre questões sociais e sexuais dos anos 1970 e início dos 1980. Para Abreu, por meio dessa lógica comercial, a construção narrativa dos filmes do gênero continha a apresentação e a resolução de algum conflito sexual, com o seu desfecho resultando em elementos eróticos como sedução e *voyeurismo*, em um clima de leveza e ironia que consagrava a união entre humor e erotismo das pornochanchadas da primeira fase. O sucesso de bilheteria de boa parte dessas produções residia justamente em conseguir explorar a ambiguidade envolvendo temáticas sexuais, como vemos na cena acima.

Em seguida, Toquinho e André são mostrados sem camisa, no escuro do quarto. Eles saem do apartamento e entram no conversível branco de André,

com Toquinho usando uma camisa florida emprestada pelo outro homem⁵. É a marca da ascensão possível do surfista. Antes de ligar o carro, André deixa claro que é ele quem decidirá o tom e os limites da relação entre ambos: não vai dar dinheiro a Toquinho, apenas presentes – a camisa e o relógio que estava em seu pulso. “Continua desse jeito, tá legal” – ele diz, entregando o relógio a Toquinho –, “que você acaba no Havaí” (NOS EMBALOS, 31min01s).

Neste novo passo da sua trajetória individualista e hedonista na busca pela concretização do sonho havaiano, Toquinho faz escolhas que, cada vez mais, vão implicando perdas e ganhos. Incapaz de se manter fiel ao acordo feito com André, Toquinho quer aproveitar todas as relações e prazeres que a Zona Sul carioca oferece, deixando momentaneamente em segundo plano o sonho de tornar-se um surfista famoso. Pela possibilidade de se envolver com uma jovem de família rica, Toquinho logo vende o relógio que André lhe deu e volta à praia de Ipanema para procurar Patrícia. Os dois se reencontram, andam de mãos dadas pela praia e enfim têm seu encontro noturno: boate e motel. Cada vez mais, Toquinho embarca nessa trajetória hedonista, gastando mais do que ganha, seduzido pelas possibilidades de uma vida burguesa com pouco trabalho braçal. O filme constrói esse processo dentro de uma nuance dramática: aproveitar a vida tem uma consequência financeira, e a conta é alta; mas, para quem vem de uma família pobre, sem correr esse risco, ele não experimentará a vida que tanto almeja.

Após deixar muito mais dinheiro do que esperava na boate⁶, Toquinho, já no carro com Patrícia, tosse enquanto fuma seu primeiro baseado e tenta convencê-la a pular o motel, mas sem sucesso. Eles, então, vão ao Motel Summertime e começam a realizar a fantasia de Patrícia, com banho de champanhe, em dois atos. Ela pega a garrafa e derrama espumante pelo próprio corpo, enquanto Toquinho a lambe (figuras 2a a 2d). O banho, porém, é interrompido pela campainha. Em um momento que alterna drama e humor, Toquinho é surpreendido pelo caricato gerente do hotel, que, após causar-lhe pavor ao perguntar se eles iriam pagar por dois períodos, apresenta uma conta astronômica.

Enquanto o surfista pensa em como resolver uma situação que fugiu do seu controle, com pedidos de garrafas de champanhe e pratos sofisticados, o gerente o tranquiliza – como ele era o hóspede número 10.000 do motel, a estadia não seria

⁵ O simbolismo da troca de roupa de Toquinho após passar a noite com André, em termos de transformação da personagem, de experimentar um novo lugar e um modo de vida diferente, é similar ao analisado por Rossini (2005) sobre as mudanças de roupas de Dora e Josué em *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998).

⁶ Apenas duas cenas do filme apresentam som diegético: aquela em que Toquinho e Patrícia dançam na boate ao som de *Sossego*, que acompanha o surfista em diversos momentos como sua trilha pessoal, e a cena que mostra o jantar de Toquinho e André, enquanto Maysa canta *Ouçá*.

cobrada. Um Toquinho surpreso e aliviado acompanha o gerente rasgar a conta enquanto solta um grito agudo e manda três funcionários entregarem brindes ao casal (uma edição especial de *O Pequeno Príncipe*, dois chaveiros, um balde de gelo, uma garrafa de champanhe e um buquê de rosas). Novamente, o humor e o erotismo se aproximam na cena, enfatizando a maré de sorte do jovem suburbano junto aos moradores ricos da Zona Sul carioca.

O surfista volta para o quarto e retoma o banho de champanhe, dessa vez derramando espumante no próprio corpo, enquanto Patrícia o lambe (figuras 2e a 2h). Nos dois atos do banho, os primeiros planos centralizam a expressão de prazer no rosto e a nudez de ambos, enquanto jogam champanhe sobre o próprio corpo e são lambidos um pelo outro, ilustrando a consolidação de um movimento hedonista na aventura ipanemense de Toquinho.

Essa cena exemplifica a consolidação de um olhar objetificador a partir do enquadramento da câmera, dispositivo de olhar inerente à abordagem do erotismo na pornochanchada. Segundo afirma Flávia Seligman (2000), nos filmes do gênero, o olhar dominante era o masculino, em uma postura de objetificação do corpo feminino. Seligman (2003) também destaca que essa exploração da figura feminina muitas vezes envolvia atrizes já conhecidas por seus trabalhos na televisão, sendo estruturada pelo esquema do olhar apontado pela classificação de Laura Mulvey (1983): a mulher como o objeto, o centro do olhar; o homem como o condutor desse olhar, direcionando o que seria visto pelo espectador e de que forma. Esse olhar masculino, a partir dos movimentos e enquadramentos da câmera, conduzia a ode ao corpo feminino em personagens marcadas pelo excesso de sensualidade, que encantavam os homens e faziam-nos passar do desejo à conquista em poucos minutos.

Embora esse dispositivo fosse majoritariamente utilizado em relação às personagens femininas – a partir do que observa Mulvey (1983) em sua análise sobre a condução do olhar do espectador aos melhores ângulos do corpo da mulher –, nas pornochanchadas era possível observar essa construção sendo aplicada também às personagens masculinas, mesmo que em menor escala, consolidando-se como característica central da pornochanchada em sua abordagem do erotismo. Prazer e objetificação estavam diretamente relacionados aos filmes do gênero também no caso de personagens masculinas que, mesmo de forma minoritária no conjunto das obras, eram protagonistas em produções nas quais um homem era objeto de desejo de um grande número de mulheres (e homens) –,entrevendo uma grande mudança

social na apreensão dos gêneros. Além de *Nos embalos de Ipanema*, é exemplo dessa abordagem outro filme de 1978, *O Bem dotado – o homem de Itu* (José Miziara), que transforma um jovem inocente do interior em um homem desejado pelas mulheres da cidade grande.



Figuras 2a a 2h: Patrícia e Toquinho no motel – banho de champanhe em dois tempos.

Fonte: NOS EMBALOS (1978), 44min15s- 44min20s e 46min21s-46min26s.

Assim, em *Nos embalos de Ipanema*, a associação entre prazer, objetificação e mercantilização dos indivíduos é uma constante, impactando o destaque à imagem dos corpos, especialmente o de Toquinho, que basicamente tem o próprio corpo bronzeado como moeda de troca. Seja na praia, seja no motel, o olhar objetificador preponderante é sobre essa figura masculina, com a câmera sempre enfatizando as formas do corpo de Toquinho, em um contexto em que o próprio surfista vai vender essa imagem e o seu corpo. E, assim como ocorreu nas cenas com André, com Patrícia também se observa uma igualdade no enquadramento, deixando implícita uma possibilidade de ascensão social e econômica do rapaz suburbano, que momentaneamente parece ter caído nas graças dos abonados moradores de Ipanema.

Dissenso social, perdas e ganhos

Nesse aumento do caráter individualista na construção da sua trajetória, Toquinho dialoga cada vez mais com o movimento de *viver nos outros*, que Holanda (1995) aponta no desempenho social do *homem cordial*. No caso do surfista de Marechal Hermes, esse movimento também apresenta um caráter eminentemente econômico: seja em Verinha, a namorada que esnobou e que, por isso, terminou com ele, seja em André, Toquinho vê aqueles com quem se relaciona como fontes de financiamento. Verinha não lhe empresta dinheiro; André, também não, mas lhe dá presentes e promete uma viagem ao Havaí; Patrícia pode ser, então, a possibilidade de ascensão mediante um casamento rico.

Ambíguo em sua vontade – ou tornar-se um surfista conhecido, ou aproveitar os prazeres que Ipanema lhe oferece –, Toquinho torna-se cada vez mais egoísta e dependente dos outros, em termos tanto financeiros quanto emocionais. Na voracidade de aproveitar a vida *vivendo nos outros*, Toquinho trata André como uma mina de ouro inesgotável, roubando dinheiro de uma gaveta do seu apartamento e se recusando a dar uma porcentagem a Das Bocas do valor dos presentes que ganhou de André. Esse egoísmo, que subestima o poder do cafetão, tem rápidas consequências: já sabendo que havia sido roubado pelo surfista, André recebe de Das Bocas a notícia do caso de Toquinho com Patrícia e um papel com o endereço dela.

Traído e de coração partido, André segue Toquinho e Patrícia até o edifício em que ela vive com os pais, na mesma avenida que ele mora, a Vieira Souto – que nos anos 1970 representava o luxo na ex-capital do país, imaginário fomentado pelas telenovelas da Rede Globo. André surpreende os dois aos beijos no *hall* de entrada da cobertura e, em sua fúria, ataca Toquinho, Patrícia e os pais dela (Mauro Mendonça

e Jacqueline Laurence), em uma cena que condensa intimidade, informalidade, frustrações e divisões sociais. Ao expor aos pais da jovem seu relacionamento amoroso-financeiro com Toquinho e o caso deste com a filha do casal, André os deixa desnorteados. Ele chama Toquinho de “putinho de aluguel” (1h03min35s), enquanto o pai de Patrícia, Pedro Henrique, culpa a esposa pela filha ter se transformado em uma vadia de praia. Ou seja, o espaço público corrompeu aquela que deveria ser uma “moça de família”.

Dentro da informalidade, também tem lugar o cinismo de Patrícia, que beija Toquinho no meio da sala de estar e o leva para seu quarto, deixando os pais e André atônitos. O lado ambíguo do homem cordial aparece com Pedro Henrique oferecendo whisky para André, enquanto a esposa culpa o marido pela falta de valores morais ensinados à filha e este queixa-se dos esforços que faz em seu trabalho para trazer conforto material à família. André e os pais de Patrícia, sentados no sofá da cobertura da Vieira Souto, com os copos de whisky na mão, estão em uma posição de decepção, cada um por seus motivos, que os torna vulneráveis a ponto de desabafarem entre si – situações de vazio e angústia, já apontadas por Sennett (2014), no desequilíbrio entre espaço público e privado.

No quarto, Patrícia surpreende um Toquinho feliz pelo apoio que recebera dela em meio ao incidente, dizendo que ele havia entendido tudo errado: a praia estava cheia de aproveitadores como ele, querendo ter uma família ipanemense como a dela. Em sua torrente de desprezo e sinceridade, destacando a diferença social intransponível entre os dois, Patrícia, contudo, mostra muito mais cinismo do que rancor: depois de chamá-lo de babaquinha e aproveitador, ela beija um desorientado Toquinho. A surpresa do jovem pelos rumos tomados pela situação é exposta em primeiro plano e a ele somente resta aproveitar aquele último momento com sua amante ipanemense, ao mesmo tempo que ela também o trata como objeto sexual. Isso define o lugar de Toquinho naquele lado da cidade, ao qual não pertence.

A situação deixa entrever as características do homem cordial, enfatizada por Monteiro e Schwarcz (2016), em que bondade e inimizade são entrelaçadas nas relações interpessoais entre os diferentes. Ao mesmo tempo, essa situação gera a ansiedade apontada por Sennett (2014), devido ao fim da divisão entre público e privado e às mudanças do desenvolvimento capitalista, um problema público que gera conflitos na vida privada, com supressão de um sentido coletivo em prol de uma mobilização narcisista, na qual o que mais importa são os sentimentos e as vontades do “eu” e não do “nós”. Narcisistas e pouco preocupados com o autoconhecimento, Patrícia e Toquinho mantêm um caso amoroso que exemplifica o destaque do autor

à eclosão de relações interpessoais em uma sociedade intimista, nas quais as pessoas buscam muito mais amor físico do que compromissos pessoais duradouros. Nesse contexto, Patrícia pouco se surpreende com a descoberta da ligação de Toquinho com André e não tem dificuldade em dispensar o primeiro. Para ela, o amante suburbano não é insubstituível: existem vários Toquinhos em Ipanema.

A consolidação do individualismo intimista mercantilizado e o retorno às margens de Toquinho

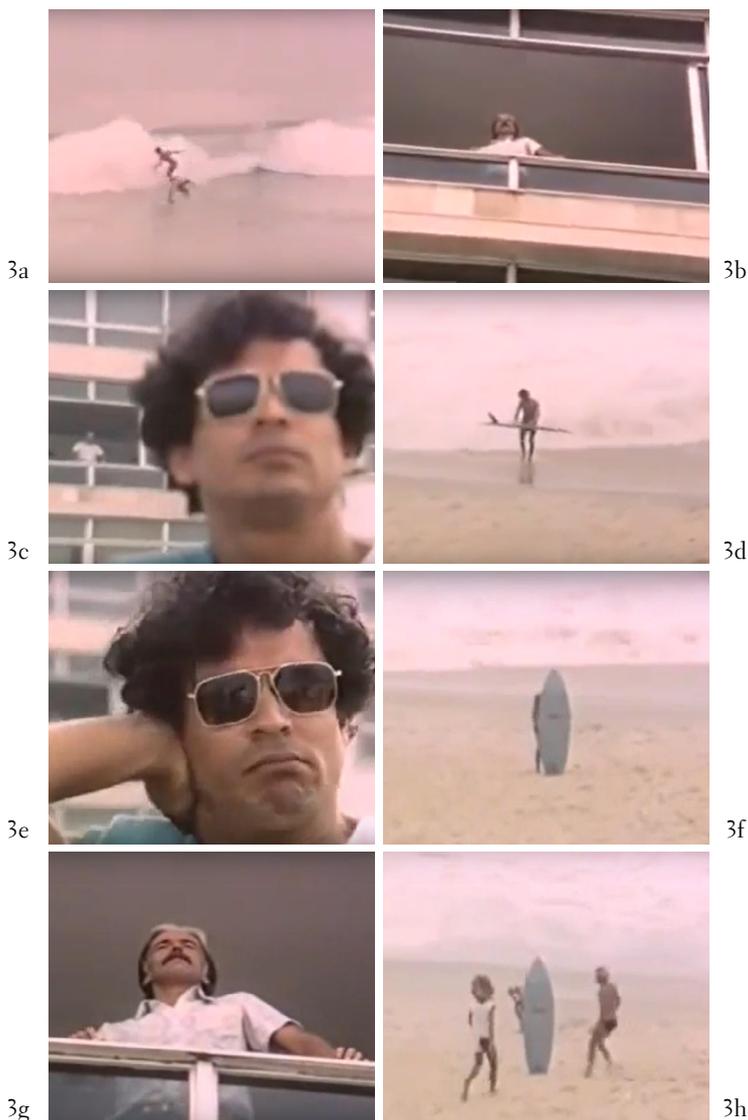
As várias situações do filme demonstram essa descartabilidade do jovem suburbano e, ao mesmo tempo, o quanto ele pode estar exposto às violências ao não se comportar como o esperado. A traição a Das Bocas e a André resulta na perda de seu único bem: a prancha, que garante a ele o status de surfista e que alimenta o sonho de ir para o Havaí. Ao comando de Das Bocas e sob a observação de André, dois rapazes interceptam Toquinho e levam sua prancha. A curta cena é pedagógica ao unir questões pessoais e arranjos de poder dentro daquele ambiente praiano da Zona Sul, tendo do início ao fim o barulho do mar como trilha sonora. E se antes o enquadramento enfatizava a sintonia dos desejos, agora deixa claras as barreiras sociais existentes entre as personagens.

Enquanto Toquinho ainda surfa, André o observa da janela do seu apartamento à beira-mar, o lugar da imponência e da distinção social; e Das Bocas, em primeiro plano, já está posicionado na rua (figuras 3a a 3c). Toquinho, pequeno e insignificante no grande plano geral, continua sendo observado por Das Bocas e André quando sai da água e deixa a prancha na areia; ele se distrai, os dois rapazes vão em direção à prancha, e um deles pega a única posse importante do rapaz (figuras 3d a 3h). Toquinho corre atrás deles, mas Das Bocas já estava à sua espera, segurando seu braço quando ele pisa no calçadão, deixando os capangas desimpedidos para levar a prancha ao prédio de André, que os observa da janela do apartamento, ao mesmo tempo em que é visto pelos dois da rua (figuras 3i a 3l).

Toquinho está *do lado de fora* do apartamento de André e fora de qualquer relação com ele (Figura 3l). Expulso dos espaços privados dos apartamentos de seus amantes na Vieira Souto, ele é obrigado a voltar para o espaço público, a praia⁷,

⁷ O filme utiliza como recurso narrativo pequenos depoimentos das personagens sobre suas relações com Toquinho. O depoimento da mãe de Patrícia ilustra as dinâmicas de diferença de classe na Zona Sul carioca. Ao lado do marido, além de dizer que teve uma péssima impressão de Toquinho, ela faz um desabafo contra a presença de pessoas de outras regiões da cidade nas praias, chamando-as de suburbanos e farofeiros, e pede que as autoridades cobrem ingresso para a entrada no litoral urbano, pelo menos na Zona Sul.

mas agora, sem sua prancha, ele realmente só tem a si mesmo como moeda de troca, em uma dinâmica de exploração ainda mais explícita do que nas investidas anteriores. Devido à sua beleza física, ele é imediatamente incluído em outro *programa* por Das Bocas, que lhe dá uma nova chance. Irritado e pragmático, Das Bocas deixa de lado sua ira com o surfista e oferece a ele um negócio que será rentável para ambos.



Figuras 3a a 3h: Dentro e fora – Toquinho, a prancha e a vingança de André.

Fonte: NOS EMBALOS (1978), 1h08min11s-1h09min02s.



Figuras 3i a 3l: Dentro e fora – Toquinho, a prancha e a vingança de André.

Fonte: NOS EMBALOS (1978), 1h08min11s-1h09min02s.

Além do pragmatismo, o cafetão não fecha as portas de Ipanema para Toquinho por uma espécie de identificação. Apesar de estar um degrau acima do surfista na hierarquia ipanemense, ele não está no topo dela, como André e as mulheres e os homens ricos para quem trabalha – e que, naquele momento, enxergam utilidade nele. Assim como Toquinho, o salva-vidas sabe que pode ser descartável em um futuro não muito distante.

O surfista aceita a proposta de Das Bocas e vai fazer um programa com Dona Flora (Gracinda Freire); irá encontrá-la em um quarto de hotel e dividirá o pagamento com Das Bocas, meio a meio. Chegando ao hotel, Toquinho se confunde e toca a campainha da suíte de Bia (Selma Egrei), que não desfaz o equívoco e deixa-o entrar, enquanto a exasperada Dona Flora espera o rapaz no quarto em frente. Ele e Bia logo se envolvem, fazendo sexo e descobrindo-se apaixonados, dentro de mais um exemplo de emoções fugidias.

Bia pode propiciar a ele o pagamento de uma faculdade, mas Flora propõe levá-lo para o Havaí, seu sonho-miragem de vida fácil e lucrativa. Para receber seu pagamento, o pragmático Das Bocas leiloa o rapaz entre as duas mulheres ricas, enquanto ele acompanha os lances cada vez mais incomodado com a objetificação total a que foi exposto. Depois de combinadas as condições de pagamento – uma joia

equivalente a cinco mil cruzeiros a ser entregue após o programa –, Bia e Toquinho são deixados a sós, mas o surfista não consegue ter uma ereção. Frustrado e descartado por Bia, ele tem que enfrentar a fúria de Das Bocas, que lhe exige o pagamento de dois mil e quinhentos cruzeiros – metade do valor combinado pelo programa malsucedido.

Assim, na aventura ipanemense de Toquinho, tudo é íntimo, mas pautado pelo dinheiro: nessa espécie de *individualismo intimista mercantilizado*, desejos, sonhos e imposições comerciais se mesclam, dentro da repulsa à moral do trabalho e à falta de interesses comuns ligados a um ideal de solidariedade detectados por Holanda (1995). Egoístas, narcisistas e informais, as personagens de *Nos embalos de Ipanema*, em suas relações interpessoais, estão sempre em busca da satisfação das suas vontades e do dinheiro necessário para concretizá-las, o que varia de acordo com a posição social de cada um.

No caso de Toquinho, a conciliação entre dinheiro, sentimentos e desejos se mostra tortuosa, especialmente em razão da sua condição de classe, mas, ao final, ganha possibilidades positivas. Após o fracasso com Bia, ele volta ao seu lugar preferido, o mar, e, enquanto está surfando nas ondas de Ipanema, Verinha desce do carro do colega de trabalho, Mauricio (Stepan Nercessian), anda em direção à praia e avista o ex-namorado. Após tentar construir sua própria trajetória de ascensão social ipanemense, Verinha percebe os choques decorrentes de sua condição de mulher e suburbana ao relacionar-se com Mauricio, estudante de Arquitetura e estagiário na imobiliária em que ela trabalha. Verinha e Mauricio se aproximam e ele a leva para conhecer uma casa em construção, na qual os dois fazem sexo. Para surpresa dela, ele lhe dá um cheque de mil cruzeiros e, apressado, diz que eles precisam ir embora.

Ao rever Toquinho na praia, Verinha desiste da ideia inicial de rasgar o cheque e decide se reconciliar com o ex-namorado. Quando ele sai do mar com sua prancha, ela diz que não está mais magoada com ele. Verinha dá para Toquinho o cheque, explicando que foi presente de um amigo; Toquinho, eufórico, logo a reconhece como uma igual e os dois se beijam e se abraçam, enquanto o surfista admira o cheque e as possibilidades que ele abre ao casal.

Embora o surfista retorne ao início da narrativa, em sua relação com Verinha, agora os dois não são mais os mesmos. De um modo ao mesmo tempo cínico e frustrante, ambos entendem que sua possibilidade de ascensão social não passa pelo trabalho e por envolvimento sentimentais com os moradores da Zona Sul carioca, mas com a troca monetária do único bem que possuem: seus corpos jovens e desejados.

Considerações finais

Em *Nos embalos de Ipanema*, o diálogo entre individualismo, narcisismo e objetificação foi destacado pela análise estético-narrativa voltada para as potencialidades do exercício do olhar. A partir desta análise, foi possível perceber no filme as especificidades da consolidação de um olhar objetificador. Esse dispositivo, inerente à abordagem do erotismo na pornochanchada, apesar de ser utilizado especialmente em relação às personagens femininas, também era aplicado às personagens masculinas, principalmente quando eram protagonistas, como em *Nos embalos de Ipanema*. No filme, esse olhar está inserido em um contexto de relação entre narcisismo, desmobilização coletiva e destaque das motivações individuais, no qual é constante a busca pela imagem especial de um corpo, o de Toquinho, que será vendido de fato. Nesse contexto há um impasse entre a falta de originalidade de sentimentos autênticos dos indivíduos e a ausência de conexões interpessoais coletivas, como apontado por Sennett (2014), em que sentimentos e interesses financeiros se mesclam.

Em boa parte de *Nos embalos de Ipanema*, Toquinho e Verinha percorrem caminhos separados em busca de ascensão social no universo ipanemense: o primeiro, com a prostituição; a segunda, com o trabalho na imobiliária. Em suas jornadas individuais, ambos descobrem os limites que sua condição social lhes impõe em um universo tão mercantilizado e segregado.

Dentro da erosão da esfera pública e ascensão da privada, com privilégio do universo familiar burguês, como continua Sennett (2014), aos dois resta tentar sobreviver nas restritas oportunidades disponíveis na primeira esfera. Essa sobrevivência, ambos percebem no encerramento da trama, só será possível se eles agirem juntos. Assim, o casal de Marechal Hermes retoma o relacionamento para encontrar seu lugar em Ipanema, dentro do fortalecimento de uma visão conservadora que restringe as possibilidades de ascensão social para Toquinho e Verinha dentro de um modelo burguês – excluindo, portanto, alternativas como o trabalho ou o casamento –, mas que abre essa possibilidade a partir da prostituição.

Referências

ABREU, N. C. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

ALMEIDA, G. F. *A política do cotidiano nas pornochanchadas: construções fílmicas de relações interpessoais durante a ditadura civil-militar brasileira*. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MONTEIRO, P. M.; SCHWARCZ, L. M. Prefácio. In: HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*: Edição crítica. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MULVEY, L. Prazer visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, I. *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

ROSSINI, M. S. O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 27, p. 96-104, 2005. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3326/2584>. Acesso em: 25 fev. 2023.

SELIGMAN, F. O “*Brasil é feito pornô*”: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. 2000. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Pós-Graduação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SELIGMAN, F. Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, v. 8, n. 9, p. 38-40, 2003. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/famecos/article/view/787>. Acesso em: 30 jun. 2021.

SIMÕES, I. Sexo à brasileira. *Revista ALCEU*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 185-195, 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Simoes.pdf. Acesso em: 19 jul. 2022

SENNETT, R. *O declínio do homem público*: as tiranias da intimidade. Rio de Janeiro: Record, 2014.

XAVIER, I. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Referência fílmica

NOS EMBALOS de Ipanema. Direção de Antonio Calmon. Brasil: Sincrocine, 1978.

submetido em: 27 fev. 2023 | aprovado em: 9 mai. 2024