



Artigo – Dossiê

Horror social: a área cinzenta do gênero no século XXI

**Um vampiro sob o sol:
o vampirismo na comédia erótica carioca dos anos 1970****Un vampiro bajo el sol:
el vampirismo en la comedia erótica brasileña de los años 70****A vampire under the sun:
vampirism in Brazilian erotic comedies of the 1970s**Carlos Guilherme Vogel¹Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ, Rio de Janeiro, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-6720-4329>

Resumo: Durante os anos 1970, em plena ditadura militar, o cinema brasileiro foi marcado por um ciclo de produções de comédias de costumes que apresentavam o erotismo como pano de fundo. Muitos desses filmes conseguiram burlar as regras do departamento de censura do governo e apresentaram histórias capazes de transgredir conceitos caros ao regime conservador. *O vampiro de Copacabana* (1976), filme dirigido por Xavier de Oliveira, traz à tela os dilemas de um homem de classe média, que não atende aos padrões de beleza e virilidade masculinas vigentes, nem desempenha os papéis sociais de um cidadão exemplar. Fantasiado de vampiro, ele encontra alívio durante os quatro dias de Carnaval, em que perambula pelas ruas da cidade atrás de sexo e diversão. Este artigo propõe uma análise do filme a partir de estudos ligados ao vampirismo e das questões suscitadas pelo tema.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Comédia erótica; Vampirismo; Masculinidade; Anos 1970.



Resumen: Durante los años 1970, en plena dictadura militar, el cine brasileño estuvo marcado por un ciclo de producciones de comedias de costumbres que presentaban el erotismo como telón de fondo. Muchas de estas películas lograron eludir las reglas del departamento de censura del gobierno y presentaron historias capaces de transgredir conceptos valiosos para el régimen conservador. *O vampiro de Copacabana* (1976), película dirigida por Xavier de Oliveira, lleva a la pantalla los dilemas de un hombre de clase media que no cumple con los estándares de belleza y virilidad masculina vigentes, ni desempeña los roles sociales de un ciudadano ejemplar. Disfrazado de vampiro, encuentra alivio durante los cuatro días de carnaval, en los que deambula por las calles de la ciudad en busca de sexo y diversión. Este texto propone un análisis de la película a partir de estudios relacionados con el vampirismo y las cuestiones suscitadas por el tema.

Palabras clave: Cine Brasileño; Comedia Erótica; Vampirismo; Masculinidad; Años 1970.

Abstract: During the 1970s, amidst the military dictatorship, Brazilian cinema was marked by a cycle of comedies that used eroticism as a backdrop. Many of these films managed to bypass the rules of the government censorship department and presented stories capable of transgressing concepts cherished by the conservative regime. *O vampiro de Copacabana* (1976), a film directed by Xavier de Oliveira, brings to the screen the dilemmas of a middle-class man who does not conform to the prevailing standards of male beauty and virility, nor does he fulfill the social roles of an exemplary citizen. Dressed as a vampire, he finds relief during the four days of Carnival, wandering the streets of the city in pursuit of sex and fun. This article proposes an analysis of the film based on studies related to vampirism and issues raised by the theme.

Keywords: Brazilian Cinema; Erotic Comedy; Vampirism; Masculinity; 1970s.

Introdução

Rio de Janeiro, fins dos anos 1960 e início dos anos 1970. Época da revolução sexual e do ressurgimento do movimento feminista; momento em que o biquíni ganhava espaço nas praias da zona sul carioca e a pílula anticoncepcional chegava ao Brasil (Del Priore, 2011). Nesse período, viviam-se os difíceis anos de uma ditadura militar, que buscou calar seus oponentes através da tortura e da violência e “moralizar” a nação a partir de dogmas conservadores, enquanto propagava o desenvolvimento econômico do país, como forma de validar sua permanência no poder.

Em meio à violência imposta pelo regime militar e à tentativa de modernização do país, o mercado cinematográfico, ainda impactado por movimentos culturais como o Cinema Novo e o Tropicalismo, encontrou uma brecha para se desenvolver, pegando carona no desenrolar de uma política de industrialização da produção cultural (Ortiz; Autran, 2018). Foi durante os anos 1970 que o cinema brasileiro viveu um momento de crescimento, a partir das políticas estabelecidas pela *Embrafilme*. Nessa época, a cinematografia nacional apresentou um incremento na produção, a qual resultou em sucessos de bilheteria. As comédias estiveram no topo da lista dos filmes mais vistos durante os anos 1970, incluindo diversas aventuras do quarteto *Os Trapalhões*, que apresentavam histórias cômicas voltadas para um público amplo, que contemplava crianças, jovens e adultos. Foi, entretanto, outro tipo de comédia que se estabeleceu



como um dos principais estilos de filmes produzidos durante a década: a comédia erótica.

Naquele período, o cinema brasileiro caracterizou-se por um ciclo de produções focado em comédias de costume que continham o erotismo como elemento marcante. Essas comédias foram pejorativamente denominadas pela mídia e pela crítica especializada como “porno-chanchadas” (Nascimento, 2018). A alcunha advinha do fato de que tais filmes preservavam certas características da chanchada – produções brasileiras de baixo orçamento que abrangem as décadas de 1930 a 1950 –, adicionando o erotismo como um forte elemento em sua construção narrativa.

Esse ciclo desenvolveu-se basicamente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Nas comédias eróticas realizadas na capital carioca, tendo esta como cenário, predominavam o sol, as praias, as belezas naturais da cidade e os corpos bronzeados de seus habitantes. A maioria das produções utilizava esses elementos a seu favor, visando ao êxito nas bilheteiras, e poucas foram as obras que puseram em xeque tais recursos e buscaram refletir sobre seu uso, problematizando-o.

O *vampiro de Copacabana*, filme de 1976 dirigido por Xavier de Oliveira (Figura 1), é um dos filmes do período que se mostram capazes de questionar tanto os elementos comuns à cinematografia em que se insere, quanto as questões ligadas à sociedade e ao papel exercido pelos homens em seu contexto histórico.

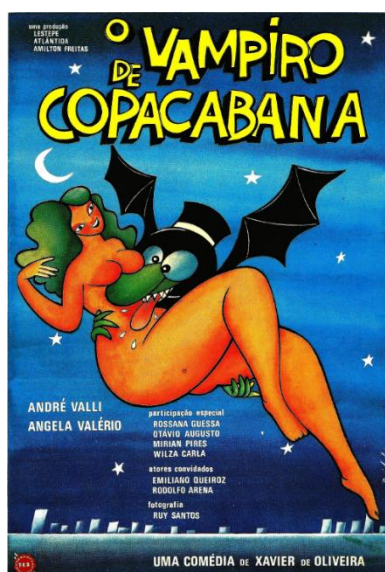


Figura 1: Cartaz do filme *O vampiro de Copacabana*. Fonte: www.imdb.com

O personagem principal dessa comédia erótica dramática é Carlos, um homem de classe média, casado, na faixa dos 30 anos, que se diverte no Carnaval carioca fantasiado de Drácula, um dos mais conhecidos vampiros da literatura e do cinema. A jornada de Carlos, um sociólogo, atravessa todos os seus dramas e a cidade do Rio de Janeiro, onde vive, se mostra um lugar inóspito para vampiros.

É a partir dessa obra que se propõe, neste artigo, uma reflexão sobre a representação da masculinidade em produções da época, bem como a que se relaciona à presença da figura do vampiro nesse contexto particular.

A comédia erótica dos anos 1970

O ciclo de produção de comédias eróticas no Rio de Janeiro, nos anos 1970, abrange filmes que estão relacionados a uma demanda social surgida em função de mudanças no comportamento e nos costumes. Desde os anos 1960, questões ligadas à liberação sexual surgem enquanto setores da sociedade passam a contestar os códigos tradicionais de comportamento, possibilitando o início de transformações sociais que continuarão sendo observadas nas décadas seguintes (Abreu, 2015).

É em meio a contradições que a indústria do audiovisual brasileiro busca se estruturar, e que se estabelece o ciclo de produção objeto deste estudo. Se, por um lado, vivenciam-se nessa época as consequências do AI-5¹ e do violento governo Médici, por outro, movimentos artísticos como o Tropicalismo, o Cinema Novo e o Cinema Marginal e as experiências dos teatros de Arena e Oficina provocam transformações nas formas de produção artística. Tais elementos, aliados às transformações socioculturais em curso, permitiram a abertura de novos caminhos para a produção cultural do país. O cinema acompanha esse processo, ampliando tanto o número de produções quanto sua presença no mercado (Ortiz; Autran, 2018).

O cenário da produção cinematográfica era promissor e se configurava como uma oportunidade para quem quisesse investir na área. Com uma política pública voltada ao fomento da produção nacional, encabeçada pela *Embrafilme*² e pelo

¹ Ato Institucional nº 5: Ato institucional promulgado pelo Governo Militar, em 13 de dezembro de 1968, com o objetivo de ampliar os poderes do Presidente da República, permitindo, entre outras coisas, promover intervenção em estados e municípios, decretar recesso em órgãos do Poder Legislativo, suspender os direitos políticos dos cidadãos e vigiar a liberdade destes. Foi também através desse ato que foi instituída a censura em todos os setores, incluindo a imprensa e as artes.

² Empresa Brasileira de Filmes S.A.: criada em 12 de setembro de 1969, foi responsável por centralizar as atividades cinematográficas no país, funcionando até 1990. Em seu período de atuação, desempenhou importante papel na produção e difusão do cinema no Brasil (CTAV, 2008).

*Concine*³, o setor cinematográfico viveu uma era de expansão ao longo dos anos 1970. Essa junção de fatores, tanto econômicos quanto culturais, favorece o surgimento de um conjunto de filmes com apelo comercial, característica que vai distanciar essas novas produções daquelas ligadas aos movimentos artísticos anteriormente citados.

Com um formato padronizado de produção, tendo o riso e o erotismo como elementos primordiais, as novas produções acabam sendo objeto de desdém por parte de grupos intelectuais, assim como pela mídia especializada, que acabam por rotulá-las como “pornoanchadas” (Nascimento, 2018). O termo pelo qual esses filmes ficaram conhecidos é amplamente utilizado, inclusive no meio acadêmico, para se referir às produções do ciclo. Alguns estudos consideram a pornoanchada um gênero cinematográfico genuinamente brasileiro (Nascimento, 2018; Bertoli Filho; Amaral, 2016; Neves, 2012), outros preferem tratá-la como um ciclo de produções, dentro do gênero comédia, no subgênero comédia erótica (Seligman, 2000), e há aqueles que identificam a pornoanchada como um termo que abriga a designação para filmes de diversos gêneros produzidos em uma conjuntura semelhante (Abreu, 2015; Ortiz; Autran, 2018).

Sem desconsiderar o mérito desses trabalhos, optou-se, no presente estudo, pelo uso do termo comédia erótica, pois, a partir de conversas com profissionais do período e com familiares desses realizadores (Barsotti, 2020; Lachtermacher, 2024), percebeu-se que esse é o termo com o qual mais se identificam. Essa decisão se alinha com o pensamento de Flávia Seligman:

Se definirmos gênero como um conjunto de filmes com temática comum e formas de produção aparentadas, a pornoanchada pode ser classificada como tal; porém, para fins de estudo, é mais conveniente enquadrá-la no gênero comédia, uma vez que abarca as características principais do mesmo, podendo ser classificada como um subgênero, comédia-erótica ou comédia-do-cotidiano (uma nova classificação para aquilo que os críticos chamam de comédia popular urbana) (Seligman, 2000, p.57).

Com relação à forma como representaram a sociedade da época, de acordo com Rodrigo Gerace, as comédias eróticas “limitaram o desejo à representatividade

³ Conselho Nacional de Cinema: órgão criado em 16 de março de 1976, com o objetivo de assessorar o Ministério da Educação e Cultura na formulação de políticas públicas para o cinema brasileiro. Extinto em março de 1990 (Ancine, 2011).

dominante, heteronormativa, sem subverter de fato os valores conservadores do país submerso na ditadura militar” (Gerace, 2015, p.143). Ao mesmo tempo que se vivia sob o regime de uma ditadura, que impunha ideais conservadores, a comédia erótica dava vazão a outros sentimentos. Para Abreu (2015), esses filmes respondiam a uma ansiedade social, por assim dizer, no terreno da sexualidade. Bernardet (2009), por sua vez, afirma que as produções apresentavam elementos de identificação por conta da repressão vivida no momento, via de regra em situações que refletiam o conservadorismo da época.

A fala de Bernardet pode ser validada a partir de elementos de diversos filmes. Na produção carioca *A viúva virgem*, filme de 1972 e dirigido por Pedro Carlos Rovai, essa validação pode ser encontrada na forma como se estabelece a relação de propriedade do homem sobre a esposa, a representação da virgindade como um troféu, a ridicularização da homossexualidade e até a violência contra a mulher. Em *Amante muito louca*, filme de 1973, com direção de Denoy de Oliveira, após um embate com a figura excêntrica da amante, a família perdoa os erros do pai/marido infiel e se mantém unida, como instituição respeitável. Em *Bonitas e gostosas*, comédia dirigida por Carlo Mossy e lançada em 1978, as pequenas histórias contadas por um radialista em seu programa de rádio estão recheadas de situações que envolvem o sexo e, ao mesmo tempo, reforçam opressões há muito vigentes em nossa sociedade, como o machismo e a transfobia.

O autor deste artigo, no entanto, propôs, em sua tese de doutorado (Vogel, 2024), a hipótese de que em meio a essas produções que reforçaram o conservadorismo vigente por meio do machismo, da exacerbada sexualização dos corpos femininos, da manutenção da homofobia e do ínfimo espaço reservado aos negros, existiram obras que procuraram discutir questões sociais, ainda que de forma sutil, em função da censura a que os filmes eram submetidos:

[...] a comédia erótica produzida no Rio de Janeiro não apenas divertiu ou provocou a imaginação dos espectadores em termos sexuais, mas, sobretudo, retratou a sociedade brasileira em muitos aspectos, ora validando comportamentos, ora os colocando em xeque. Coube a ela também, em muitos momentos, apontar brechas pelas quais a transgressão se tornou possível. Ao longo dos anos 1970, ela abriu espaços que possibilitaram maiores ousadias ao



cinema brasileiro e apresentou novas formas de abordagem quanto a posicionamentos enraizados na cultura nacional (Vogel, 2024, p.361).

Antes de trazer um desses filmes à discussão, para que possa ser analisado mais detalhadamente, faz-se importante uma contextualização com relação à representação masculina nesse ciclo de produção.

Os homens da comédia erótica

Entre os atores que se destacaram nos papéis de protagonistas masculinos da comédia erótica carioca, estão nomes como os de Arduíno Colasanti, Carlo Mossy, Cláudio Cavalcanti, Jece Valadão, Paulo César Pereio, Reginaldo Faria, Roberto Bonfim, Stepan Nercessian e Zózimo Bulbul. Ao contrário de muitas atrizes, que ficaram estigmatizadas por atuar em comédias eróticas e tiveram poucas oportunidades em outros tipos de filmes ou em telenovelas (Barsotti, 2020), os homens transitavam com mais facilidade pelos gêneros cinematográficos e pela televisão.

Nome de grande relevância nesse cenário, Reginaldo Faria dirigiu, produziu e atuou nos filmes *Os paqueras* (1969), *Os machões* (1972), *O flagrante* (1976), entre outros. Ao longo de sua carreira, entretanto, seu trabalho como ator e diretor não ficou restrito à comédia erótica. Nos filmes em que atuou, é frequente o perfil do homem que ainda carrega consigo o garoto que não deixou totalmente para trás, o que confere leveza e descontração a seus papéis, sem deixar de lado uma noção específica de virilidade.

Dentre os nomes citados anteriormente, Carlo Mossy talvez seja o que mais concentrou seu trabalho nas comédias eróticas, não apenas como ator, mas também como roteirista, diretor e produtor. Seu tipo físico se encaixa em um padrão de beleza masculina bastante comum nesses filmes: jovem, atlético e, tal qual em sua grande maioria, branco. Há que se pesar ainda o fato de Mossy ser um homem loiro de olhos claros, tipo físico semelhante ao de alguns galãs hollywoodianos, o que, mesmo que o afaste de um perfil típico do carioca, não o impediu de marcar presença no ciclo desde o início, tendo atuado em cerca de 20 produções e exercido também as funções de diretor e produtor.

Ao escolher o ator que iria representar o papel central de *O vampiro de*

Copacabana, o diretor Xavier de Oliveira passa ao largo desses nomes que representavam a masculinidade vibrante dos filmes da época. O eleito para dar vida ao personagem Carlos foi o ator André Valli, um homem magro que não correspondia ao estereótipo de galã de cinema, o que provavelmente foi decisivo na escolha da direção, que buscava o intérprete mais adequado ao perfil do personagem Carlos: um anti-herói, mas que também pode ser descrito como um “anti-galã”.

É em contraste com os dias claros e de sol ardente, de praias ocupadas por homens atléticos que exibem seus corpos na areia ou furando ondas em suas pranchas de surfe, que surge a figura de um vampiro, como ser capaz de trazer à tona questões ligadas à masculinidade e à forma como o homem deve se comportar socialmente.

O vampiro como contraponto ao homem carioca

O imaginário humano está repleto de criaturas misteriosas e sobrenaturais. Seres mitológicos, com poderes sobre-humanos, estão presentes nas manifestações religiosas, culturais e artísticas, provocando não apenas emoções, como o medo, mas também reflexões quanto à relação que estabelecem com a própria humanidade.

Esses personagens, presentes no folclore, na literatura e no cinema, são capazes de proporcionar excelentes reflexões para estudo. De acordo com Yuri Garcia (2014, p.17), o vampiro seria o personagem que mais se aproxima do ser humano, em relação a “aspecto, intenções e materialidade”, manifestando-se em diferentes narrativas, com características extremamente mutáveis.

A figura do vampiro, além de um considerável mistério, é cercada por diversos paradoxos. Essa dimensão paradoxal abrange binômios como vida/morte, sono/vigília, animal/humano, sedução/repulsão. Mas é na ordem imagética que certas tensões acabam tornando-se mais agudas. Apesar de sua ausência de reflexo, de certa vacuidade existencial e horror suscitados por seu aspecto, o vampiro tornou-se cada vez mais fascinante e adaptável aos nossos tempos. Dotado de um variado repertório estético, sua existência multiplicou-se em inúmeras versões midiáticas dotadas de vários poderes de afetação (Garcia, 2014, p.17).

A partir dessa dualidade a que se refere Garcia, é possível pensar o vampiro em contraste com a figura do homem, aquele que se opõe a este, o que o outro não pode ser. De uma forma simplista, esses opostos podem ser vistos como bom/mau, vivo/não vivo, mortal/imortal. No entanto, este ser/não ser pode proporcionar reflexões bem mais complexas na relação que se estabelece entre homens e vampiros.

Para Nina Auerbach (1997), por serem imortais, os vampiros são seres livres para mudar de forma constante:

Alguns ganham vida ao luar, outros são mortos pelo sol; alguns perfuram com os olhos, outros com presas; alguns são reacionários, outros são rebeldes; mas todos são perturbadoramente próximos dos mortais que caçam. [...] Vampiros não são desumanos, nem não humanos, nem humanos demais; eles são simplesmente mais vivos do que deveriam ser⁴ (Auerbach, 1997, p.5-6, tradução do autor).

Essa capacidade de transformação é que os torna próximos de seus admiradores, sejam leitores aficionados ou fãs de filmes de terror. Transcendendo a literatura e o cinema, o vampiro atrai também interesses científicos, curiosamente muitos deles ligados às Ciências Sociais, em função das possibilidades de estudos para compreensão do comportamento humano e seus atravessamentos:

[...] como os vampiros são imortais, eles são livres para mudar incessantemente. Eternamente vivos, eles personificam não o medo da morte, mas o medo da vida: seu poder e sua maldição residem em sua vitalidade imorredoura. De Varney a Drácula (particularmente como Bela Lugosi o entoa), do idealista desencantado Conde Saint-Germain, de Chelsea Quinn Yarbro, a Lestat e seus amigos, os vampiros anseiam pela morte, pelo menos em certos estados de ânimo, infectando os leitores com o medo de suas próprias

⁴ Texto original, em língua inglesa: *Some come to life in moonlight, others are killed by the sun; some pierce with their eyes, others with fangs; some are reactionary, others are rebels; but all are disturbingly close to the mortals they prey on. [...] Vampires are neither inhuman nor nonhuman nor all-too-human; they are simply more alive than they should be.*

vidas intermináveis⁵ (Auerbach, 1997, p. 5, tradução do autor).

A relação entre mortalidade e imortalidade leva a reflexões sobre o que é estar vivo e o que decorre dessa situação. Para o vampiro, a vida que não acaba implica ações e cuidados. Dentro de uma narrativa mitológica amplamente difundida, o estar no mundo de um vampiro exige deste a distância do sol, o que o afasta de todo hábito diurno, assim como também a necessidade de se alimentar de sangue humano o coloca numa posição de malfeitor ou abusador. De outro lado, o estar no mundo do homem contemporâneo apresenta semelhanças com o de seu opositor na medida em que o coloca em situações análogas. Preso em um moderno escritório durante o dia, ele raramente consegue aproveitar a luz do sol, pois gasta seu tempo a perseguir o sangue que lhe alimenta – o dinheiro. Em busca do alimento, frequentemente o homem se vê na posição daquele que suga o sangue dos mais frágeis, como subordinados, terceirizados e clientes que se alegram em comprar um produto ou serviço que nem sempre funcionará a contento ou resolverá tudo aquilo que promete nas mais criativas campanhas de marketing.

Nina Auerbach (1997) reflete sobre a relação do personagem Drácula, do romance do autor Bram Stoker, com o momento social vivido à época do lançamento da obra, publicada originalmente em 1897:

Na Inglaterra do século XIX e na América do século XX, os vampiros terminam sua história e seu século em retração e reação, colaborando para restaurar o patriarcado que eles ameaçaram. *Drácula* de Bram Stoker é um compêndio de fobias de final de século⁶ (Auerbach, 1997, p.5, tradução do autor).

Pensar o vampiro como o outro do homem permite, através da oposição e da comparação, uma maior compreensão sobre este último. Nesse sentido, é interessante trazer à discussão também o personagem de Vilém Flusser, o polvo-vampiro conhecido

⁵ Texto original, em língua inglesa: [...] *since vampires are immortal, they are free to change incessantly. Eternally alive, they embody not fear of death, but fear of life: their power and their curse is their undying vitality. From Varney to Dracula (particularly as Bela Lugosi intones him), from Chelsea Quinn Yarbro's disenchanted idealist, Count Saint-Germain, to Lestat and his friends, vampires long to die, at least in certain moods, infecting readers with fears of their own interminable lives.*

⁶ Texto original, em língua inglesa: *In nineteenth-century England and twentieth-century America, vampires end their story and their century in retraction and reaction, collaborating to restore the patriarchy they had menaced. Stoker's Dracula is a compendium of fin-de-siècle phobias.*



como *vampyroteuthis infernalis* – que ganhou forma através das ilustrações de Louis Bec (Flusser; Bec, 2011). O personagem cujo nome dá título ao livro do filósofo tcheco é um octópode que vive nas profundezas dos abismos oceânicos e raramente emerge à superfície. Seu *habitat* é completamente distinto do humano, vivendo em um ambiente líquido e sem luz. Apesar das diferenças óbvias, Flusser apresenta logo no início de sua obra os pontos de convergência entre essas duas espécies, que possibilitam a reflexão proposta pelo autor – a de pensar o ser humano a partir do ponto de vista de um octópode:

A despeito da barreira que nos separa, o Vampyroteuthis não é incompreensível. Não nos é estranho. Não o é como o são os seres extraterrestres imaginados pela ficção científica e procurados pela astrobiologia. Somos, os dois, variações do mesmo jogo com as pedrinhas da informação genética que programa toda a vida terrestre. [...] Os nossos dois destinos estão co-implicados. As nossas duas memórias abrigam os mesmos dados em suas camadas profundas. Podemos reconhecer nele parte do nosso próprio estar no mundo (Flusser; Bec, 2011, p. 14).

A partir do ponto de vista desse ser abissal, que é ao mesmo tempo monstro e espelho para os humanos, Flusser aborda temas como sociedade, política e arte, propondo-se a superar o antropocentrismo e observar as condições de vida do sujeito a partir de outro olhar. Quando fala sobre arte, Flusser afirma que tanto o ser humano quanto o *vampyroteuthis* estão engajados em uma luta quase que instintiva contra o esquecimento:

Tal confiança humana na permanência do mundo objetivo se apresenta sumamente irrisória do ponto de vista de quem, como o Vampyroteuthis, habita um ambiente líquido. De tal ponto de vista, o único armazém de informações merecedor de confiança é o ovo. A informação genética é *aere perennius*, e não apenas sobreviverá a todos os livros, edifícios e quadros, como também sobreviverá à própria espécie, embora de forma mudada. Quando todas as obras



humanas tiverem sido reduzidas a pó há muito tempo, a informação genética humana continuará sendo transmitida de geração a geração, embora possivelmente por espécie evoluída da humana (Flusser; Bec, 2011, p. 109).

Para o Flusser (2011), nada é mais potente do que a natureza. O ser humano se utiliza da tecnologia de forma a desafiar os objetos, para que estes transmitam o seu conhecimento, sendo a arte a forma como o sujeito imprime sua vivência sobre os objetos, a fim de realizar-se e imortalizar-se neles.

Erick Felinto (2010), em sua análise da obra de Vilém Flusser, afirma que, assim como o ser humano, o *vampyroteuthis* produz sua própria arte. Para o autor, os mundos desses dois seres, embora distintos, possuem uma dimensão cinematográfica:

Como o homem, o *Vampyroteuthis* produz cinema, mas de modo que todo o seu ambiente (*Umwelt*) constitui uma experiência cinescópica. Vivendo nas absolutas trevas abissais, ele lança cones de luz bioluminescente no mundo. Nessa atividade, a noite eterna do *Vampyroteuthis* se enche de feixes coloridos e sons, que emergem dos seres vivos (Felinto, 2010, p.19).

Como arte e tecnologia, o cinema sempre serviu à sociedade como uma espécie de luz bioluminescente, com a capacidade de iluminar o seu mundo, de inscrever suas informações através de imagens e sons, para que essas informações sejam armazenadas e cumpram a função de garantir a permanência do indivíduo, de suas questões e de suas experiências (Vogel, 2022).

No Brasil, a figura do vampiro aparece já no século XIX, em algumas referências na literatura, tornando-se mais popular a partir da segunda metade do século XX, nas histórias em quadrinhos e também no cinema. A primeira aparição do personagem no cinema nacional ocorre no final dos anos 1960, em *Um sonho de vampiros*, filme de Iberê Cavalcanti, lançado em 1968 (Cánepa, 2021). De acordo com Laura Cánepa (2021), mesmo o vampiro não sendo presença frequente no audiovisual brasileiro antes desta época, o personagem mais emblemático do horror no cinema nacional, Zé do Caixão, já guardava semelhanças com os vampiros, principalmente com o Conde Drácula. Outros exemplos de obras cinematográficas que fazem menção ao

vampirismo são *O banquete das taras*, de Carlos Alberto Almeida (1982) e *As sete vampiras*, de Ivan Cardoso (1986).

Na televisão, alguns personagens mesclaram horror e comédia, como Bento Carneiro, “o vampiro brasileiro”, interpretado pelo humorista Chico Anysio, no programa *Chico Anysio Show* (TV Globo, 1982-1990) e a família Matoso, da telenovela *Vamp* (TV Globo, 1991), em que o ator Otávio Augusto interpretava Osvaldo Matoso, um vampiro de um dente só. Ainda, nesta mesma telenovela, a cantora Natasha, personagem da atriz Claudia Ohana, vende sua alma em troca do sucesso como cantora, e passa a vivenciar os dramas impostos pela eternidade.

Há uma obra em particular no audiovisual brasileiro que dialoga com o vampirismo e será objeto de análise da próxima seção. É através do cinema que o diretor Xavier Oliveira apresenta os questionamentos de seu personagem, um sociólogo que escolhe um vampiro como fantasia de Carnaval, extravasando sentimentos que transcendem os quatro dias de folia e permeiam sua vida e suas relações.

O vampiro de Copacabana

O vampiro de Copacabana, filme dirigido por Xavier de Oliveira, chegou aos cinemas no ano de 1976, quando o diretor já havia lançado outros dois filmes: *Marcelo Zona Sul*, de 1970, e *André, a cara e a coragem*, de 1971, ambos centrados em figuras jovens masculinas que estão descobrindo os prazeres e as dificuldades da vida. Por sua vez, *O vampiro de Copacabana* se ocupa da trajetória de Carlos, um homem de classe média na faixa dos 30 anos, e de suas preocupações cotidianas⁷, transitando entre o drama e a comédia, sem se eximir de trazer à tela o erotismo que se fazia presente nos filmes da época. Carlos se questiona sobre seu papel enquanto homem perante a família e a sociedade, por não se enquadrar no perfil da masculinidade dominante.

O filme se inicia com a imagem de um corredor escuro, com uma luz ao fundo, de onde surge a figura de homem, vestindo um chapéu e uma capa. Devido à escuridão, não é possível ver seu rosto. O homem caminha lentamente e, aos poucos, a luz vai revelando mais detalhes dessa figura: veste calça preta e camisa vermelha, seu rosto é

⁷ Conforme informações contidas no acervo digital da Cinemateca Brasileira (2024), o filme foi vencedor de três importantes prêmios à época: Prêmio Coruja de Ouro de Melhor Roteiro, concedido pela *Embrafilme*, no ano de 1976; Prêmio Adicional de Qualidade, concedido pelo INC (Instituto Nacional de Cinema), também em 1976, e o Prêmio de Melhor Argumento pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), em 1977.

pálido. Ele entra em um apartamento e anda em direção ao quarto ocupado por uma criança dormindo. A cena começa com um tom soturno, tenso, indicando elementos que podem inicialmente conectar a história com o gênero do terror. No entanto, o rosto do vampiro indica uma farsa, pois logo é revelado que a maquiagem que lhe confere um ar pálido e triste se trata de uma fantasia mal-acabada.

Após esse pequeno prólogo e a apresentação dos créditos, o filme se inicia com Suely, interpretada pela atriz Ângela Valério, consultando uma vidente, esta vivida pela atriz Telma Reston. A leitura dos búzios revela a Suely a presença de uma segunda mulher na vida do homem que ela investiga. A essa altura, os personagens ainda não foram todos apresentados e a relação entre eles vai sendo construída aos poucos: o homem é Carlos, marido de Suely; a referida segunda mulher será apresentada na cena subsequente. Decepcionada, Suely desiste da consulta. A vidente a acompanha até a porta e resume a situação sob um ponto de vista menos espiritual e mais pragmático: “todo homem é galinha mesmo, a diferença é que uns a esposa sabe e o resto passa como santo” (O vampiro, 1976, entre 07min02s e 07min07s).

A ação seguinte colabora para clarificar a dúvida que levou Suely à vidente: Carlos tenta entrar em um apartamento, porém a porta está trancada. Ele insiste até que a porta se abre e Carmen, uma mulher loura, interpretada por Rossana Ghesa, pede que ele lhe devolva a chave de sua casa e que vá embora. O casal troca ofensas e ela bate no rosto dele; a discussão se segue até acabar na cama, numa derradeira despedida sexual entre os amantes.

A partir das três sequências iniciais, é possível estabelecer a conexão entre os personagens principais: um homem casado que é dispensado pela amante, enquanto a esposa busca no sobrenatural respostas para um drama bastante humano, a crise que se instala no casamento.

O roteiro segue, ainda, na fase de apresentação dos personagens e as relações que se estabelecem entre eles. Carlos está na praia com a família – a mulher, o filho, a sogra e a cunhada. A voz em *off* do personagem revela seus sentimentos: a sogra é odiada por ele, enquanto a cunhada é desejada; a beleza de Suely, sua mulher, é um incômodo, porque os homens não tiram os olhos dela; os homens que estão na praia são fortes, jovens e bonitos. Para Carlos, eles admiram Suely e seu pensamento revela o medo de ser traído: “Cara fraco com mulher bonita está sempre com um pé na desgraça” (O vampiro, 1976, entre 19min08s e 19min12s). O uso do artifício da voz em *off*, que aparece em diferentes momentos do filme, exerce uma função importante na narrativa, subvertendo a oficialidade do que se vê na cena: é a voz do pensamento de

Carlos, a voz que não é escutada pelos outros, a que apresenta a maneira particular do personagem de ver o mundo e interpretar o que acontece ao seu redor. É um recurso que, de certa forma, comenta o fato de Carlos viver se sentindo deslocado.

Essa sensação de deslocamento aparece em diversos momentos do filme, mas ganha destaque quando Carlos vai à praia. Ele é um homem magro, sem os atributos físicos desejados, vivendo em uma sociedade que rejeita seus ideais. O relacionamento com a esposa não vai bem, em grande parte devido à sua própria incapacidade de se adaptar às exigências da vida familiar, o que o coloca em uma situação financeira difícil. Ao mesmo tempo, ele é desprezado pela jovem amante. Sente-se morto e precisa urgentemente se satisfazer com o que a vida lhe oferece.

Na cena da praia, há também uma ocorrência significativa, que se desdobrará mais à frente em um dilema a ser enfrentado pelo personagem principal. Roberto (Marcos Lyra), o vizinho surfista, um homem forte e dotado do padrão de beleza bastante valorizado nos filmes do ciclo, se apresenta como o oposto de Carlos. O vizinho quer ensinar surfe para Renatinho, o filho do protagonista, o que deixa Carlos inseguro inclusive com relação à paternidade do garoto. O vizinho representa o estereótipo de virilidade, associada à prática de esportes. Sua presença, quando chega à praia carregando a prancha de surfe, faz com que Carlos se sinta ainda mais fraco, mais feio e menos desejado pelas mulheres. O filme reforça essa construção de masculinidade, dessa vez inversamente, criando um coadjuvante modelo-padrão, não em contraposição à feminilidade, mas com relação às diferenças entre os próprios homens: “outra dimensão importante da prática de atividades físicas é estabelecer parâmetros de comparações entre os homens, potencializando os constrangimentos acerca de sua performance pública” (Melo, 2013, p.140). A partir dessas comparações, o homem mais fraco se entende incapaz de enfrentar o mais forte, seja em uma luta corporal, na luta pela sobrevivência, ou pela atenção de uma mulher.

Outro questionamento em relação à masculinidade, também no âmbito do esporte, acontece na discussão entre Carlos e o filho, Renato. Ao conversarem sobre futebol, o garoto afirma que não quer torcer para o Flamengo e sim para o Fluminense, o que deixa Carlos revoltado e o faz questionar a esposa. Para ele, o fato de o filho desejar ser torcedor do Fluminense pode torná-lo homossexual e inclusive ser abusado por garotos mais velhos. Na visão de pai/homem, a escolha do time de futebol de um filho deve perpetuar a escolha do pai, o que se reflete não apenas na questão de uma opção como torcedor, mas de uma reafirmação enquanto homem. Suely, no entanto, tenta trazer o marido para a realidade, apresentando a ele uma questão que ela



considera de fato relevante: o proprietário do apartamento está cobrando o aluguel atrasado. Carlos se justifica, dizendo à esposa que está em guerra contra o proprietário do apartamento, pois o aumento do aluguel estaria acima do permitido pela lei. Suely então acrescenta que a conta da luz também está atrasada, faz diversas cobranças ao marido, questionando o seu papel de provedor da família e acusando-o de ser um pai ausente.

A essa altura da história, o drama de Carlos já se encontra estabelecido: sente-se incapaz de desempenhar o papel de homem requerido pela sociedade. As sequências do roteiro trazem diversas cenas nas quais a tensão entre o imaginário de homem ideal e homem “real” mostram que essa paranoia é parte do cotidiano de Carlos. Uma dessas sequências é a da festa de aniversário do filho Renatinho, em que Carlos aparece soprando balões, enquanto os convidados se divertem, ao som de uma música infantil – o que denota uma representação irônica do papel de chefe da família, ao qual o personagem se vê submetido.

Outra cena que revela o desencaxe do personagem é aquela em que Carlos se submete a um exame de raio-X. A cena se encarrega de representar as dúvidas que o protagonista vivencia: quem é ele? Existe algo de errado consigo? O que há com seu corpo? Ele está mesmo vivo?

As práticas corporais institucionalizadas ofereceram para os homens, como poucas outras atividades, a alternativa de exercitarem simultaneamente o autocontrole corporal e a demonstração pública de desempenho, resultados de um processo de disciplina e de submissão a condições de privação, que estabelece não só os parâmetros de diferença com as mulheres, como também de identificação intrínsecos ao mundo dos machos (Melo, 2013, p.129).

Ao mesmo tempo que se sente cobrado para seguir padrões pré-determinados pela sociedade aos homens de sua faixa etária – casar-se, ter um bom emprego, ser um pai de família exemplar –, ele sabe que seu desempenho está aquém do que a mulher, o filho ou a sogra esperam dele.

Enquanto reflete sobre sua condição de homem, Carlos precisa cumprir as tarefas que lhe cabem, mesmo vivendo um momento de desconexão consigo e com as instituições que lhe cercam (entre elas, a família, o trabalho e a própria sociedade). Em



uma das cenas, Carlos tenta exercer o papel de pai brincando com o filho no parquinho próximo ao prédio onde mora. Sua atenção, de um momento para o outro, salta do filho para as pernas de uma jovem babá, interpretada pela atriz Edyr de Castro. Ambos trocam olhares, mas a mulher se afasta. Por um momento, Carlos se esquece do filho e deixa o menino brincando, enquanto segue a mulher pela rua. Quando se lembra que havia deixado o filho sozinho, ele volta e encontra o garoto aos prantos, sendo atendido por algumas mulheres, que chamam Carlos de irresponsável por abandonar o filho. Mais uma vez ele não cumpre com as expectativas geradas pela sociedade em relação a seu papel.

Após esse episódio, segue-se um encontro de Carlos com os amigos Luiz (Otávio Augusto) e Ernesto (Fernando Reski). Ao se sentarem, Carlos é o primeiro a falar e faz uma prévia do encontro: beber, falar de mulheres, lembrar os tempos de faculdade e refletir sobre a “merda da vida”. Esse sentimento de inadequação à vida não parece ser consenso entre todos eles. Luiz, por exemplo, fala sobre o emprego e o bom salário que recebe, após ter deixado de lado o diploma de Sociologia. O amigo faz o que Carlos não consegue fazer, ou seja, adequar-se ao que é esperado de um homem – a comparação entre os homens, nesse ponto do filme, se afasta do perfil físico em direção ao social, ressaltando outras características consideradas inerentes à masculinidade:

Ser homem, ou melhor, tornar-se homem, saber que comportamentos adotar de acordo com o espírito de um tempo, é um aprendizado social, implementado por diferentes agências sociais, algo relacionado não só a dimensões culturais, como também à economia e à política, aos projetos de país e aos debates relacionados à identidade nacional (Melo, 2013, p.147).

No bar, os três amigos conversam também sobre casamento e traição. Luiz novamente demonstra estar certo do seu papel enquanto homem, inclusive no quesito casamento. Para ele, o sexo é uma ciência e é nesse ato que reside a chave da felicidade matrimonial. Carlos, por sua vez, insiste que se sente vivo, “tomando suas pingas e comendo suas mulheres”, embora revele estar infeliz no casamento. É neste momento que ele revela que sairá fantasiado de vampiro no carnaval, mas acrescenta que se sente “um vampiro ao contrário”, pois “são os outros que chupam seu sangue”. Nessa cena, o desencaixe de Carlos se evidencia, aproximando-se do que afirma Nina

Auerbach (1997) sobre o fato de que a vitalidade de um vampiro é, ao mesmo tempo, seu grande poder e sua pior maldição.

Os pequenos dilemas do cotidiano seguem acontecendo na vida de Carlos: as discussões com a sogra, a conversa com o vizinho Roberto (que sabe a data do aniversário de Suely), a empresa de energia que corta a luz do apartamento, o incômodo que sente ao ver o filho brincando com o batom da mãe e a visita de um oficial de justiça que apresenta uma ordem despejo, por conta da falta de pagamento do aluguel. Mais preocupado com a virilidade do filho do que com a ordem de despejo, Carlos tenta colocar o menino no caminho que julga correto – aparentemente, o caminho que ele próprio deveria ter seguido, mas não conseguiu. Seguem-se planos que sinalizam a passagem do tempo, nos quais, juntos, pai e filho lutam boxe, trocam o pneu do carro, saem de casa usando camisa do Flamengo e ostentando uma bandeira do time na janela do carro. Esses planos apresentam Carlos ensinando ao filho lições de um tipo de masculinidade que, ao mesmo tempo em que julga ideal para o garoto, é aquela na qual ele não se encaixa por completo. São símbolos de uma virilidade que Carlos julga adequada e que pretende repassar ao garoto, perpetuando os estigmas que ele mesmo questiona – a luta contra o esquecimento e em busca da imortalidade através da perpetuação da espécie, vivenciada tanto pelo homem quanto pelo *vampyroteuthis infernalis* (Flusser, 2011).

A situação de Carlos piora quando sua vizinha idosa, interpretada pela atriz Catalina Bonakie, o convida para entrar em seu apartamento, pois quer lhe mostrar o álbum do neto Roberto – o vizinho surfista – quando este era criança. A vizinha ressalta a semelhança de Roberto com Renatinho, filho de Carlos, o que deixa o protagonista ainda mais perturbado, pois nesse momento evidencia-se o risco do esquecimento e da mortalidade. As fotos, no entanto, nunca são enquadradas, o que deixa o espectador tão na dúvida quanto o protagonista, pois enquanto o personagem parece perturbado com a foto, o espectador, que não viu nada, fica intrigado: a foto é realmente semelhante ou se trata de uma confusão que ocorre na cabeça de Carlos?

Nesse ponto da narrativa, o recurso da voz em *off*, que expõe o pensamento do personagem, é substituído por uma trilha musical, cuja letra potencializa o efeito das ideias que passam pela mente do protagonista: *Se passou uma tragédia na cabeça de Carlos / o filho parecer com o vizinho / parece uma piada de mau gosto / um é a cara do outro* (O vampiro, 1976, entre 01h08min00s e 01h08min24s). O *off*, portanto, já não é suficiente para denunciar o que pensa o personagem, tamanha a confusão mental que se estabelece. Sua condição masculina é colocada em xeque diante da do vizinho



Roberto: ele não é somente mais forte, mais jovem e mais bonito, é também o amante de sua mulher e o pai do seu filho. Esse é talvez o momento mais difícil para o personagem, no qual sua fraqueza ganha mais destaque – afinal, para esse sistema de crenças, o filho é a reprodução do homem, sua eternização em carne. Carlos, então, liga para a mãe – personagem que até então não havia sido citada na história –, ato que denuncia sua fragilidade, podendo ser percebido quase que como uma tentativa de voltar ao útero materno. Essa volta ao útero é semelhante também ao ato de trancar-se dentro de um caixão, método utilizado pelos vampiros para esconder-se da luz do sol, momento de fragilidade absoluta. O que reforça o poder desta cena é o fato de que a voz da mãe não é ouvida, reiterando o momento de solidão no qual o personagem se encontra.

Carlos anda sem rumo, grava mensagens em um pequeno gravador, destinadas à mulher e ao filho, nas quais afirma que irá se suicidar. Ao tentar pular de um viaduto, no entanto, ele é ridicularizado por alguns trabalhadores e acaba desistindo. Ao vampiro, a morte não se apresenta como alternativa; a vida é sua companheira inseparável e é com ela que ele precisa se conectar.

Nesse contexto, entra em cena o Carnaval, que funciona quase como uma interrupção no tempo, uma eternidade que dura quatro dias, quando tudo se torna possível, principalmente para um vampiro que decide desafiar uma das cidades mais ensolaradas do mundo. Durante essa curta eternidade, Carlos se permite extravasar sentimentos e desejos, saindo às ruas usando a fantasia que há tempos preparava, a de vampiro. Nesse momento festivo, pessoas fantasiadas e tocando instrumentos musicais ocupam as ruas do Rio, em meio a desfiles de blocos carnavalescos e escolas de samba. Carlos acompanha, observa, dança, brinca de assustar as pessoas com sua fantasia de vampiro e uma dentadura falsa. A folia é também um momento para celebrar a carne, o desejo, o sexo; e Carlos aproveita cada oportunidade que surge com o Carnaval, pois é assim que ele suga todas as energias possíveis.

Durante esse percurso, o protagonista conhece uma jovem fantasiada de pirata e os dois acabam juntos em um gramado, onde mantêm relações sexuais. O vampiro se dedica ao sexo com intensidade, tentando sugar da jovem tudo que ela lhe pode proporcionar, a ponto de queixar-se de que seus dentes doem. Nesse momento, o sexo equivale ao sangue, é dele que o vampiro retira a energia que precisa para viver sua eternidade de insatisfações, como forma de resistir a um sem-fim de morosidades. O dia amanhece e o casal recém-formado toma café em uma padaria, refletindo sobre o que os espera após o fim do Carnaval. A Pirata lamenta sua sina de pegar trem

diariamente para chegar ao trabalho, enquanto o Vampiro permanece em silêncio, sem encarar a jovem, mais uma vez absorto em seus pensamentos: nesse momento, no entanto, não há mais necessidade de voz em *off* ou uma música com a letra revelando seu pensamento; o espectador já o conhece e pode deduzir com precisão o que se passa na cabeça do homem/vampiro. No Carnaval, os personagens se permitem viver outras vidas, transgredir as regras durante um interstício de tempo no qual tudo é possível. E talvez seja a obrigatoriedade da volta a uma normalidade arbitrada que incomoda o personagem e potencializa seu ar de derrota perante a vida que precisa viver.

Na última sequência do filme, Carlos, ainda com a fantasia, entra em seu apartamento, ao som de uma música melancólica. Nesse momento, Suely também retorna do Carnaval, fantasiada de odalisca. Nesse reencontro entre o casal, Suely coloca um disco na vitrola e convida Carlos para dançar. Os dois dançam ao som de *Eu quero é botar meu bloco na rua*⁸ (Figura 2).



Figura 2: Carlos, o vampiro, e sua esposa Suely, na quarta-feira de cinzas.
Fonte: *Frame* do filme *O vampiro de Copacabana* (Xavier de Oliveira, 1976).

⁸ Canção de autoria de Sérgio Sampaio, lançada no ano de 1973, como parte integrante do álbum homônimo. A música foi apresentada originalmente no *VII Festival Internacional da Canção*, no ano de 1972.



O casal tem um momento de felicidade, rindo ao dançar pela sala do apartamento, se abraçar e se beijar. Carlos diz a Suely que a ama. Os dois se abraçam, contudo, aos poucos, o semblante de Carlos se torna triste novamente. A história do casal, assim como a vida de um vampiro, permanece em aberto, sem prazo para chegar ao fim, alimentada por dores e inconformismos, sorvendo gotas de um sangue escasso, que garante poucos momentos de felicidade.

Considerações finais

A partir do filme *O vampiro de Copacabana*, é possível confrontar a representação masculina hegemônica no cinema carioca dos anos 1970, com outras possibilidades de representação do homem como indivíduo integrado a uma sociedade que lhe impõe ideais de comportamento e desafia constantemente quem tenta não se submeter a tais padrões. Enquanto os filmes do ciclo da comédia erótica não podem ser considerados, em sua maioria, obras que discutem questões de gênero, é possível perceber na obra de Xavier de Oliveira uma tentativa de subverter as tradicionais formas de se abordar os papéis masculinos e suas funções sociais.

Nesse sentido, a figura do vampiro, que se apresenta como possibilidade de representar o homem que não se enquadra nos estereótipos socialmente desejáveis, consiste em um excelente elemento para uma análise mais detalhada da obra, permitindo compreender as nuances do personagem e os dilemas por ele enfrentados.

A dimensão paradoxal apresentada pelos vampiros, tanto no cinema quanto na literatura, trazidas à discussão por Garcia (2014), pode ser percebida na essência da construção do personagem Carlos e seu sentimento de inadequação à sociedade. A dificuldade de lidar com a própria existência e a tentativa frustrada de suicídio se relaciona com o desencanto e a ansiedade pela morte trazida por Auerbach (1997), como contraponto ao que a autora chama de vitalidade imorredoura do vampiro.

Há ainda que mencionar-se o instinto natural pela sobrevivência, discutido por Flusser através do seu polvo-vampiro, que se manifesta no filme na relação entre Carlos e seu filho Renato. Apesar de todas as dificuldades que enfrenta em sua vida, diante das imposições sociais, Carlos replica essa imposição na tentativa de padronizar o comportamento do filho, evidenciada em algumas sequências do filme – no momento em que tenta influenciar na escolha do time de futebol, que precisa ser o mesmo do pai; nas brincadeiras de luta, que incita a violência inerente à masculinidade; na aula de

como trocar um pneu, que ilustra o papel a ser desempenhado pelo homem na sociedade; e também na sensação de pânico que se instaura quando vê a criança brincando com o batom da mãe, o que Carlos vê como um ataque aos padrões de gênero pré-estabelecidos.

O vampiro de Copacabana pode ser considerado um dos filmes do ciclo da comédia erótica carioca dos anos 1970 que transgride os padrões vigentes, constituindo-se uma das poucas ocasiões em que o perfil dominante de masculinidade foi questionado pela comédia erótica. É também um dos exemplos pelo qual se pode afirmar que a comédia erótica produzida no Rio de Janeiro não apenas divertiu ou provocou a imaginação dos espectadores em termos sexuais, mas, sobretudo, retratou a sociedade brasileira em muitos aspectos, ora validando comportamentos, ora os colocando em xeque.

Referências

ABREU, Nuno César. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

ANCINE – Agência Nacional do Cinema. **Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976**. 12 jul. 2011. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/acesso-a-informacao/legislacao/decretos/decreto-no-77-299-de-16-de-marco-de-1976>. Acesso em: 16 jun. 2026.

ANCINE – Agência Nacional do Cinema. **Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019**. 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2019.pdf/view>. Acesso em: 08 fev. 2025.

AUERBACH, Nina. **Our vampires, ourselves**. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

BARSOTTI, Sandra. Entrevista concedida a Carlos Guilherme Vogel, como material de pesquisa para projeto de documentário intitulado *As Faces de Sandra*. Rio de Janeiro, 25 jan. 2020.

BERTOLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa (orgs.). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 08 fev. 2025.

CÁNEPA, Laura. *Nosferato no Brasil (1971): vampiro pop no cinema brasileiro*. **Animus**,



Santa Maria, Universidade Federal de Santa Maria, v. 20, n.44, p. 308-332, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/63092>. Acesso em: 04 jun. 2026.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Acervo e base de dados relacionada a filmografia nacional**. Disponível em: <https://www.cinemateca.org.br>. Acesso em: 08 fev. 2025.

CTAv – Centro Técnico Audiovisual. **A Embrafilme**. 10 out. 2008. Disponível em: <http://antigo.ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme>. Acesso em: 16 jun. 2026.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta, 2011.

FELINTO, Erick. *Vampyroteuthis*: a segunda natureza do cinema. A 'matéria' do filme e o corpo do espectador. **Flusser Studies 10**, Università della Svizzera Italiana, Lugano, Suíça, 2010. Disponível também em: <http://www.flusserstudies.net/pag/10/felintovampyroteuthis.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2026.

FLUSSER, Vilém; BEC, Louis. **Vampyroteuthis Infernalis**. São Paulo: Annablume, 2011.

GARCIA, Yuri. **O vampiro camaleônico: uma análise de "Drácula" em suas múltiplas encarnações na literatura e cinema**. 2014. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito**. Representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC São Paulo, 2015.

IMDB. **Internet Movie Database**. Banco de dados virtual com informações sobre audiovisual. Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em: 04 jun. 2026.

LACHTERMACHER, Adolfo. **Pesquisa tese sobre a comédia erótica carioca** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por correio eletrônico [carlosguilhermevogel@yahoo.com. br] em 19 mar. 2024.

MELO, Victor Andrade de. Novas performances públicas masculinas: o esporte, a ginástica, a educação física (século XIX). In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia (orgs.). **História dos homens no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2013. p.119-152.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. **Erotismo no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica**. Curitiba: CRV, 2018.

NEVES, Luiz Paulo Gomes. **A construção de um profeta: a prática discursiva enquanto distinção de autoria no gênero da pornochanchada**. 2012. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

ORTIZ, José Mário; AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. v. 2. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.



O VAMPIRO de Copacabana. Direção: Xavier de Oliveira. Brasil, 1976, 100 min., sonoro, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iRglVMdy4DM>. Acesso em 18 abr. 2025

SELIGMAN, Flávia. **O Brasil é feito pornôis**: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. 2000. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

VOGEL, Carlos Guilherme. Sense8: alteridade e ficção filosófica na narrativa seriada contemporânea. **Extensão em debate**, Maceió, v. 11, n. 9, p. 1-15, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufal.br/extensaoemdebate/article/view/14510>. Acesso em: 04 jun. 2026.

VOGEL, Carlos Guilherme. **Quando os cariocas paqueram**: a comédia erótica no Rio de Janeiro dos anos 1970 e suas transgressões frente à ditadura militar. 2024. Tese (Doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

¹ Carlos Guilherme Vogel

Doutor em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), realiza estágio de Pós-Doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UERJ). Roteirista e Diretor Cinematográfico, filiado à ABRA (Associação Brasileira de Autores Roteiristas).

E-mail: carlosguilhermevogel@yahoo.com.br.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de pesquisa de doutorado desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Fontes de financiamento:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, Brasil.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Artigo recebido em: 23/02/2026. Aprovado em 12/06/2026.

