



**CORPO FICCIONAL e as marcas da chanchada em *Cine Holliúdy*  
(2019)**

**FICTIONAL BODY and the marks of the chanchada in *Cine Holliúdy*  
(2019)**

**CUERPO FICTICIO y las marcas de la chanchada en *Cine Holliúdy*  
(2019)**

**Valéria Amim<sup>1</sup> & Louise Emilie Nascimento Marques Pinto<sup>2</sup>**

**Resumo:** Diante de perspectivas teóricas sobre a arquitetura política do corpo, compreendemos uma aproximação entre o corpo/personagem ficcional e cinematográfico como constitutivo daquilo que é exterior a obra, bem como a relação da narrativa imagética com os entes fictícios. A verdade se materializa como se as imagens fossem transparentes. Nesse sentido, o corpo que se tornou objeto de análise e sujeito da História tem sua organização respaldada no atravessamento imagético entre a ficção e a realidade. Assim, como funcionam esses corpos cinematográficos? Falamos ou não de um personagem-pessoa? Sagrado e profano, esse corpo, interpelado pelas condições materiais, sujeito a negociações e conflitos, é também revestido por modos e subjetividades determinados. O corpo ficcional tem aqui sua materialidade na chanchada e esta se

---

<sup>1</sup> Pós-doutora pela Universidade Beira Interior. Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. Professora do Programa de Pós-graduação em Letras e professora plena no curso de Comunicação Social – Rádio, TV e Internet, na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Líder do Grupo de Estudos e Pesquisa em Interações Socioambientais e Linguagens. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8856-1889>. Email: [vamim@uesc.br](mailto:vamim@uesc.br).

<sup>2</sup> Doutoranda em Letras: Linguagens e Representações, pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Bolsista pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Interações Socioambientais e Linguagens. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0146-3712>. Email: [louise\\_marques@hotmail.com](mailto:louise_marques@hotmail.com).

estrutura como marca do cinema tipicamente brasileiro. *Cine Holliúdy* (2019) formula uma linguagem metaficcional que retoma a chanchada como estrutura da própria narrativa, o que consideramos como “metachanchada”.

**Palavras-chave:** Corpo/personagem. Cinema. Chanchada.

**Abstract:** Faced with theoretical perspectives about the body’s political architecture, we understand an approximation between the body / fictional and cinematographic character as constitutive of what is external to the work, as well as the relationship of the imagery narrative with the fictitious beings. The truth materializes as if the images were transparent. In that regard, the body that has become object of analysis and subject of the History has its organization supported by the crossing of images between fiction and reality. Thus, how do these cinematographic bodies work? Are we talking about a character-person or not? Sacred and profane, this body is crossed by the material conditions, subject to negotiations and conflicts, also covered by determined modes and subjectivities. The fictional body has here its materiality in the “chanchada” which is structured as a characteristic of typically Brazilian cinema. *Cine Holliúdy* (2019) formulates a metafictional language that retakes the “chanchada” as a structure of the narrative itself, which we consider as “metachanchada”.

**Keywords:** Body/character. Cinema. Chanchada.

**Resumen:** Frente a perspectivas teóricas sobre la arquitectura política del cuerpo, comprendemos una aproximación entre el cuerpo/personaje ficticio y cinematográfico como constitutivo de lo que es exterior a la obra, así como la relación de la narrativa imagética con las entidades ficticias. La verdad se materializa como si las imágenes fueran transparentes. En este aspecto, el cuerpo que se convirtió en objeto de análisis y sujeto de la Historia, tiene su organización apoyada en el atravesamiento imagético entre la ficción y la realidad. De tal manera, ¿cómo funcionan estos cuerpos cinematográficos? ¿Estamos hablando de una persona-personaje o no? Sagrado y profano, este cuerpo interpelado por las condiciones materiales, sujeto a negociaciones y conflictos, también está revestido por modos y subjetividades determinados. El cuerpo ficticio tiene su materialidad en la chanchada y esto se estructura como una marca del cine típicamente brasileño. Por lo tanto, *Cine Holliúdy* (2019) formula un lenguaje metaficcional que retoma la chanchada como estructura de la narrativa misma, lo que consideramos como “metachanchada”.

**Palabras clave:** Cuerpo/personaje. Cine. Chanchada.

## INTRODUÇÃO

As linhas a seguir trazem à tona os rastros históricos e culturais que direcionam os sentidos da imagem cinematográfico e constituem o corpo

ficcional. Falamos de um corpo social que é contruído a partir da dicotomia entre sagrado e profano, um corpo cristianizado, e dessa forma, o bom e o mau ganham forma, estilo e estrutura. Assim, o que se impõe é a teia imagética, esse emaranhado que se descortina na escrita ficcional no entremeio do corpo no e do cinema.

Nossa análise permeia o corpo em sua contextualização histórica, em sua estrutura de “carne e osso”, mas na condição de performace, na possibilidade de ser personagem, ou seja, ser de outra forma. A dinâmica perpassa pela condição da linguagem de metaforizar, são as posições desses personagens na narrativa imagética, enquanto corpos falantes/corpos ficcionais no jogo entre as estruturas que permanecem e podem se distanciar das dos efeitos heteronormativos. À luz da heterodivisão, a mocinha e o príncipe são, na chanchada, passíveis da adaptação zombeteira.

### **(BREVE) HISTÓRIA do corpo**

O corpo, esse objeto de controle, dominação e tensão, marca sua entrada como objeto de análise e sujeito da História, de forma religiosa (cristã) e ambivalente. De um lado temos o corpo sagrado, glorificado e devoto; do outro, o corpo pecador, temível e aliciador – principalmente quando se formula sobre o corpo feminino. O cristianismo, em sua eterna dicotomia entre Deus e o Diabo, constitui os corpos como objeto de enobrecimento/harmonia ou de menosprezo/desordem.

Corpo sagrado e profano, o que se coloca no centro da estrutura discursiva é o corpo/imagem de Cristo. Salvador flagelado, sujeito de renúncias, dor, sofrimento e castigo. Um corpo santo é imposto a tormentas. Constrói-se, com isso, uma “catequização” dos (in)fiéis por meio da representação imagética. A imagem se estrutura como se a verdade fosse evidente. Nesse sentido, “o corpo de Cristo está no centro da mensagem cristã, e o cristianismo é a única religião na qual Deus se inscreveu na história tomando forma humana: a religião do Deus encarnado” (GÉLIS, 2009, p. 23). E assim se fez o corpo/imagem/carne.

O que está posto nesse movimento de dominação e correção do corpo, que tem como referência a harmonia e o posterior castigo ao corpo em pecado de Adão e Eva, se refere

Ao “desprezo do corpo”, ocasião e lugar do pecado, pode-se acrescentar também sua negação pura e simples enquanto realidade concreta: a alegorização do corpo, sublimado como imagem do “corpo da Igreja”, talvez não seja mais do que uma forma de recusa do corpo real (SCHMITT, 1995, p. 147-148).

Todo esse sistema de repulsa ao corpo impõe uma estrutura entre o visível e invisível, o que pode ou não ser visto no (do) corpo. Esse jogo de tensão determina as regras do pudor, que implicam sobre a nudez e, conseqüentemente, sobre a higiene. Banhos nunca foram ações de grande domínio de europeus, no Brasil Colônia e Império, além disso os locais de banho eram espaços coletivos e em tempos de severas restrições sobre o sexo, se tornavam locais de fruição sexual, tal qual as termas romanas. Donzelas, beatas e afins não deviam cair em tentação (DEL PRIORE, 2011).

O pudor excessivo, as proibições “carnais” e o pecado exalando por todos os poros interferem nos banhos e até mesmo no próprio ritual do batismo cristão. Impõe-se a necessidade de tomar banhos com camisolas finas e já não era preciso mergulhar nas águas para ser batizado, bastava ter a cabeça molhada pelo representante de Deus na Terra.

Os primeiros cristãos, indignados com a má frequência, consideravam que uma mulher que fosse aos banhos poderia ser repudiada. O código Justiniano deu respaldo à ação. Concílio após concílio, tentava-se acabar com eles. Proibidos aos religiosos, sobretudo quando jovens, abster-se de banho se tornou sinônimo de santidade. Santa Agnes privou-se deles toda a vida. Ordens monásticas os proibiam aos seus monges. O batismo cristão, antes uma cerimônia comunitária de imersão, transformou-se numa simples aspersão (DEL PRIORE, 2011, p. 19).

As estruturas de dominação, correção e restrição foram (e ainda são) mais severas e rígidas aos corpos femininos. Esse espaço de procriação, que sempre foi resumido o corpo da mulher, impõe também essa estrutura de pecado e tentação ao masculino. Preciado (2014), em seu *Manifesto contrassexual*: práticas subversivas de identidade sexual, propõe questionar o centro como núcleo duro de forma a evidenciar a não-naturalização. Os efeitos dessa “natural” heterodivisão impõe uma assimetria do corpo e a manutenção da sujeição de mulheres.

A natureza humana é um efeito da tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza = heterossexualidade. O sistema heterossexual é um dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgãos e gera zonas de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa ...) que depois identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual (PRECIADO, 2014, p. 25).

Os efeitos dessas tecnologias sociais de divisão sexual e gênero impõem normas, limites e o que/como representar, mas, ao mesmo tempo, há breves dobras nessa teia para negociações, conflitos e resistências. Nossa análise, a partir do breve exposto, compreenderá não só os corpos de “carne e osso”, mas os “corpos falantes” da performance ficcional cinematográfica. Assim, como funcionam esses corpos cinematográficos? Falamos ou não de um personagem-pessoa? São algumas considerações que pretendemos (ou não) desenhar na narrativa, a partir também desse emaranhado historiográfico do verbo que se fez imagem.

### **A PERSONAGEM COMO ser antropomórfico?**

Antes do delineamento a respeito da estrutura do corpo/personagem ficcional, é necessário compreendermos a escrita cinematográfica/televisiva que permite ao espectador a suspensão da realidade. Trata-se de entender a narrativa imagética como lugar de transferência da verdade, por meio da (na) ficção. Ao analisar *O caso Marilyn Monroe*, em *Cinema e Psicanálise* (2015), Dunker e Rodrigues formulam sobre a dimensão do ficcional e da realidade fílmica, considerando o *corpo no cinema* e o *corpo do cinema*:

*O corpo no cinema* é uma investigação sobre a verdade do corpo, sua imagem, significação, dimensão de captura e representação do desejo humano. O *corpo do cinema* é justamente o real que não pode aparecer para que a realidade fílmica possa funcionar. São as gruas, as câmeras, os efeitos, os cenários, os atores, mas também aquilo que o cinema tenta inscrever com seu discurso: o real da mortalidade do corpo, da angústia da existência, da impossibilidade da coisa (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 13, grifos do autor).

O corpo cinematográfico é também essa estrutura manipulável e construída. A dinâmica da imagem em movimento, da montagem, com cortes, roteiro, deslocamentos, apagamentos e evidências, funciona como elemento de aproximação e distanciamento do sujeito-espectador com o exterior. Trata-se de colocar em suspensão as semelhanças com o real. Real que a psicanálise vai conceituar como o impossível e a eventualidade que irrompe no discurso (DUNKER; RODRIGUES, 2015).

As nuances narrativas que são estruturas constitutivas do cinematográfico e televisivo, também são domínios de manutenção/opressão e resistência de corpos dominantes e de esquecidos. Reconhece-se, com isso, a interpelação/repetição da heteronormatividade, o impacto e os efeitos da opacidade entre a verdade-natural

e a performatividade. É também aquilo que escapa no fio do discurso e modifica posições, tal qual quando se coloca em suspensão a estrutura “natural” e (hetero)norma.

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outras ficam elípticos e outras são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais (PRECIADO, 2014, p. 26).

Consideramos compreender também a narrativa imagética dentro desse sistema de escritura e determinação de corpos/personagens. São as permanências, as repetições e os deslizamentos que se engendram na escrita cinematográfica, o herói e a mocinha, nessa proposta de leitura contrassexual. Assim, os corpos/personagens cinematográficos são seres de linguagem, constitutivos da trama ficcional, ou seja, seu funcionamento está vinculado à narrativa.

As considerações sobre toda dissimulação dos elementos constitutivos do fazer fílmico, o *corpo no cinema*, funcionam para possibilitar maior efetividade na *suspensão da realidade* e aproximar o real e a ficção, fazendo “multiplicar os sinais de verossimilhança e credibilidade” (RODRIGUES, 2015, p. 28). Assim também se constrói a relação do personagem como ser antropomórfico, que espelha o sujeito no mundo. O que está nas marcas da ficção, da possibilidade de metaforizar, são também os rastros e vestígios sociais e históricos das posições de sujeitos escritos no tempo.

O corpo do ator no cinema pode transbordar sua utilidade meramente representacional para ser o local de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas. Fazer uma historiografia das formas cinematográficas desde os primórdios significa, obrigatoriamente, falar do corpo do ator como nicho de citação e do personagem como o outro lado da moeda desse corpo-significante-significado, sem hierarquias. Reivindico, aqui, a coexistência pacífica – e, no entanto, por vezes conflituosa – de ator e personagem num mesmo corpo e ambos funcionando como objeto de análises estéticas (GUIMARÃES, 2016, 21).

Na trama entre sujeito-mundo exterior, as dinâmicas performativas entre masculinidade e feminilidade, vão emaranhando as conjunturas de uma ficção também manipulada, recortada por lentes (hetero)dominantes. Esse corpo ficcional que buscamos desenhar é também compreendido pelos jogos e

dinâmicas constitutivas do funcionamento da linguagem, o “personagem como metáfora” (DOURADO, 2017, p. 98). No cinema, esse corpo em cena ganha forma não apenas pelo que é narrado em palavras, mas pela materialidade audiovisual.

O que propomos como funcionamento dos corpos é a condição de ficcionar (DELEUZE, 2018, p. 321). Esses corpos biológicos/culturais/históricos são marcados e registrados por posições e situações que determinam aquilo que devem ser, mas que em seu ciclo de (im)posições há algo que falha, os corpos negociam e resistem, dando abertura para ser de outro modo. Essa é, portanto, os rastros de ficção que interpelam os corpos no e do cinema. O corpo/personagem é ao mesmo tempo ele (a criação) e outro (ator) engendrados.

Esse sistema de escritura, como propõe Preciado (2014), é a criação de obviedades e a possibilidade de homogeneização dos corpos, na tentativa de apagamento de tudo aquilo que pode ser subjetivo (ou quase). Corpos ficcionais ou *corpos falantes* são, portanto, o indicativo de uma leitura sobre as multiplicidades, que resistem às evidências, a representação transparente e conservadora.

197

### **CINE HOLLIÚDY EM... as marcas da chanchada**

Começaremos essas linhas com traços históricos, com o objetivo de considerar aquilo que dita e determina as marcas do que é constitutivo do cinema brasileiro. Apesar de toda resistência da pequena elite burguesa do país, por volta dos anos 1950, foi a chanchada que ganhou destaque e atraía os olhos do público cinematográfico que estava sendo forjado no Brasil. Antes mesmo de uma estética temática que marcasse sua performance é a postura econômica que primeiro está em cena na historiografia do cinema nacional.

Com intensas e sólidas influências estrangeiras, o embrionário modelo de filme brasileiro foi sendo montado. Faltava interesse, investimento (público e/ou privado) em financiar, exibir e, com isso, potencializar as produções feitas no país. Outro limite pendente era a linguagem viável para comunicar, representar e comercializar a indústria cultural. Imitação do estrangeiro ou distanciamento e zombaria? “[...] cinema de temática brasileira mas numa linguagem universal ou com um padrão internacional”? (BERNADET, 2009, p. 110). Um pouco para mais ou menos, assim nasce a chanchada.

Quanto ao mercado interno, os filmes brasileiros que realmente se comercializavam e davam dinheiro antes, durante e depois da Vera Cruz, eram justamente aqueles que não tinham o tal padrão internacional: as chanchadas. A busca do universalismo e do padrão internacional tinha antes como função envernizar a burguesia periférica que produzia aqueles filmes: torná-los mais dignos da imagem que essa burguesia fazia de si na tentativa de equiparar-se às burguesias dominantes (BERNADET, 2009, p. 111).

É também com esses critérios entre o universalismo e o regional, a comédia e o escárnio do exterior, que *Cine Holliúdy* (2019) se projeta nas telas. Ambientada em *Pitombas*, uma fictícia cidade do Ceará, na década de 1970. O vilão e a mocinha da história, para além do homem e da mulher, estão o cinema e televisão. Quem ganhará o grande coração do público? Essa narrativa é também acompanhada pelo “cinemista” Francisgleydisson (Edmilson Filho) e a enteada do prefeito, Marilyn (Letícia Colin) – a moça loira que veio da cidade grande. Perdendo público para a televisão que é inaugurada na praça da cidade, o cinemista decide produzir/dirigir filme cearensês a partir de enredos de filmes hollywoodianos.

O que consideramos a partir do exposto são as posições desses personagens, enquanto corpos falantes, corpos ficcionais e corpos que mantém e distancia as condições heteronormativas. Nesse sentido, “a narrativa de ficção continua seduzindo porque estamos dispostos a entrar no jogo” (CRUZ; WEINHARDT, 2019, p. 75). Há algo que desliza e resiste no emaranhado das formulações dominantes.



Print screen da série *Cine Holliúdy* (2019). Tempo: 12s



Print screen da série *Cine Holliúdy* (2019). Tempo: 14s

Esses corpos em cena, postos para ver a ficção (espectadores), configuram a estrutura binária que em muito caracteriza o imaginário social do cinema. E é assim que o episódio apresenta a série. O namoro, o casal – jovem ou adulto – organizam as relações e manutenções de formas discursivas não heterogêneas e

hetero-divididas. Há esse efeito de realismo, *como se* o funcionamento das coisas estivessem sempre em consonância linear com as estruturas da realidade exterior, depois que as luzes são acendidas. O que se apresenta nos recortes acima é essa presença quase virginal da mulher jovem, em sua passividade/cumplicidade amorosa.



Print screen da série *Cine Holliúdy* (2019). Tempo: 03m08s



Print screen da série *Cine Holliúdy* (2019). Tempo: 03m09s



Print screen da série *Cine Holliúdy* (2019). Tempo: 03m11s

Nas cenas acima, Marilyn, recém chegada na cidade é apresentada pelos olhos de Francisgleydisson. A personagem não apresenta decotes, roupas que marcam seu corpo e que “seduzem”, não necessariamente a *femme fatale*, também não é a mocinha indefesa, Marilyn está no entremeio.

**201**

As representações da mulher foram, assim, ordenadas em dois grandes estereótipos durante o século XIX: a pureza e a luxúria, o anjo e o demônio, a beleza virginal e a destruidora. No início do século XX, no auge da burguesia e da economia capitalista, fundadoras da indústria cinematográfica, o *star system* vai ganhando força, criando modelos estereotipados nos quais a mulher é sempre portadora de significados, e nunca produtora. A *star* cinematográfica passa a ser a representante máxima de sedução e feminilidade (RODRIGUES, 2015, p. 25, grifos da autora).

Esse cinema zombeteiro aponta para essa figura estrangeira, que não se assemelha com os nativos e não está ainda integrada, até seu nome não é “daqui”. Marilyn desponta como sinônimo de Marilyn (Monroe), personagem – e realidade – que aparece como mulher símbolo dessa nova modalidade de corpo feminino cinematográfico produzido e desejado. Nessa dicotomia, Francisgleydisson é ao mesmo tempo aquele que produz o efeito ficcional (o cineasta) e é o mocinho que rompe, ou seja, ele não é o típico mocinho americano/europeu. Apresenta

marcas de uma miscigenação que o identifica como brasileiro, embora seu sotaque deixa as marcas regionais apontarem, o nordestino/cearense.

Francis, assim conhecido pelos mais íntimos, não tem a mesma pele sem linhas de expressão, sem poros, sem bolsas nos olhos e seus cabelos não voam com o vento, como Marilyn. Francis parece ter sido usado pelo tempo, é o mocinho desgastado. Na ficção e no mundo exterior, o que se apresenta é esse performativo masculino que parece poder romper com a beleza tradicional, mas que mantém a mulher fixada em uma verossimilhança forjada e objeto de consumo. Esses são alguns dos efeitos da heterodivisão dos corpos femininos e masculinos, “[...] a heterossexualidade é uma tecnologia social e não uma origem natural fundadora. É possível inverter e derivar (modificar o curso, mudar, submeter à deriva) suas práticas de produção da identidade sexual” (PRECIADO, 2014, p. 30).



Print screen da série *Cine Holliúdy* (2019). Tempo: 20m21s



Print screen da série *Cine Holliúdy* (2019). Tempo: 20m07s



Print screen da série *Cine Holliúdy* (2019). Tempo: 19m59s

Os recortes elencados trazem à tona o que é constitutivo do fazer cinematográfico, o cinema do/no cinema. O corpo técnico representado pelo sujeito nas sombras de crachá e microfone nas mãos, é a caracterização que se pretende apagar e colocar o outro que assiste diante da condição de espectador. A

câmera é a mesma que filma a ficção para nós (espectadores) e produz o filme deles (personagens). Configura-se então a opacidade da cisão entre eles e nós. O corpo ficcional que se formula nos atravessa e se constitui. “É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade” (DELEUZE, 2018, P. 20). Nesse sentido, o subjetivo e o objetivo se emaranham, provocando um efeito de indistinção e colocam em funcionamento o efeito-câmera, que borra a dimensão de separação da realidade e ficção.

Diante dessa sequência, a câmera e nós não somos um voyeur do corpo em cena, ela é constitutivo do corpo encenado. O que aparece é a *star Marilyn Monroe* da Marilyn, e corriqueiramente *Cine Holliúdy* (2019) vai jogar e dinamizar a distância entre o real e o espetáculo.

Por um lado, a imagem está sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encademanetos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isso (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem...). [...] Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê (DELEUZE, 2018, p. 39).

Entre o clichê e o novo, nos confrontamos com permanências e instabilidades que a ficção imagética nos impõe. O estranho e o familiar estão sempre em disputa no jogo de tensão do audiovisual. O que se irrompe é a instabilidade e os atravessamentos da imagem verdadeira, ela é, portanto, coreografada e manipulada. Assim, na possibilidade de sempre ser outra coisa, a ficção cinematográfica como metáfora, tem o funcionamento condicionado pela linguagem imagética, constituindo o fílmico como lugar de transferência/transformação da verdade-realidade.

Para fins de algumas considerações, esse corpo do cinema e corpo no cinema se mesclam, completam, transformam, deslocam e fazem manter estruturas para além dos limites do fílmico. “Pois não há corpo: há que produzi-lo” (SANDER, 2009, p. 399). Assim, esses corpos ficcionais, dentro e fora do enquadramento cinematográfico e televisivo, revisitam, corriqueiramente, essas hetero-dinâmicas sociais/culturais e resistem dentro desse espaço de domínio imagético.

Ato (des)contínuo, as imagens em movimento que trazem as marcas da chanchada, em *Cine Holliúdy* (2019), também produzem essa significação em

paralaxe. “O que é preciso fazer é sacudir as tecnologias da escritura do sexo e do gênero, assim como suas instituições. Não se trata de substituir certos termos por outros. [...], mas sim de modificar as posições de enunciação” (PRECIADO, 2014, p. 27).

A ficção da ficção, o metaficcional como metachanchada, o cinema como é narrado em *Cine Holliúdy* (2019) está para além do corpo cinematográfico, que tem por condição a ficção, é também a possibilidade de produzir e ser constituído por outros efeitos. O que aqui ganha as telas é o rastro da chanchada, que tomou as salas de cinema na década de 1950, e que agora se atualiza no longo tempo e espaço de uma série, sem perder o que é típico, o popular sobre e com todos os outros imperativos sociais e culturais. Sem dizer se é ou não chanchada, *Cine Holliúdy* (2019) possibilita ver o acontecimento “estável” do hollywoodiano por meio do adaptável, do ajuste a partir da corpo “cinemista” e seu meio de (re)produção.

## REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRAIT, Beth. *A personagem*. – 9. ed. – São Paulo: Contexto, 2017.

CRUZ, Gisele Thiel Della Cruz; WEINHARDT, Marilene. *A prosa ficcional: teoria e análise de textos*. Curitiba: InterSaberes, 2019.

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

DOURADO, Autran. *Personagem como metáfora*. In.: BRAIT, Beth. *A personagem*. – 9. ed. – São Paulo: Contexto, 2017.

DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia. *O caso Marilyn Monroe*. In.: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia. *História, gênero e sexualidade*. – 2. ed. – São Paulo: nVersos, 2015. (Coleção Cinema e Psicanálise; v. 5).

GÉLIS, Jacques. *O corpo, a igreja e o sagrado*. In.: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (ORG.). *História do corpo: Da Renascença às Luzes*. Tradução de Lúcia M. E. Orth; revisão da tradução Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

GUIMARÃES, P.M.; *Corpo e citação*. In.: SAURA, S. C.; ZIMMERMANN, A. C. (ORG.). *Cinema e Corpo*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP/ Editora Laços, 2016.

RODRIGUES, Ana Lucilia. *Retratos do feminino no sistema de criação de estrelas (star system)*. In.: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia. *História, gênero e sexualidade*. – 2. ed. – São Paulo: nVersos, 2015. (Coleção Cinema e Psicanálise; v. 5).

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. – São Paulo: n-1 edições, 2014.

SANDER, Jardel. *Corporeidades contemporâneas: Do corpo-imagem ao corpo-devir*. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 21 – n. 2, p. 387-408, 2009.

SCHMITT, Jean-Claude. *A moral dos gestos*. In: SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de (ORG.). *Políticas do corpo*. – São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

Artigo Recebido em: 17 de junho de 2023.

Artigo Aprovado em: 10 de outubro de 2023.