

Emmanuelles tropicais: apropriações brasileiras, conservadorismo e transgressão

Tropical Emmanuelle(s): Brazilian appropriations, conservatism, and transgression

Tiago José Lemos Monteiro¹ e Laura Loguercio Cánepa²

1 Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ). E-mail: tjmonteiro@gmail.com.

2 Doutora em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e docente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). E-mail: loguerciolaura@gmail.com.

Resumo

A proposta deste artigo é discutir um período crítico para a indústria cultural brasileira no processo de urbanização e modernização do país (a década de 1970) por meio da observação dos modos de circulação de um grupo de filmes que dialogou com tendências internacionais do cinema por meio da prática do “similar nacional”. No caso, interessa à pesquisa os filmes brasileiros derivativos do clássico do cinema erótico *Emmanuelle*, de 1974: *Emmanuelle Tropical* (1977), de J. Marreco; *Emmanuello...o belo* (1978), de Nilo Machado; e *A Filha de Emmanuele*, dirigido em 1980 por Osvaldo de Oliveira.

Palavras-chave

Emmanuelle; cinema brasileiro; sexploitation; década de 1970; rip-off.

Abstract

This article discusses a key period for the Brazilian cultural industry during the country's urbanization and modernization in the 1970s by observing the modes of circulation afforded to a group of films that dialogued with international trends in cinema as 'national rip-offs'. This research focuses on Brazilian films derived from the erotic classic *Emmanuelle* (1974): *Emmanuelle Tropical* (1977), by J. Marreco; *Emmanuello... o belo* (1978), by Nilo Machado; and *A Filha de Emmanuele* (1980), by Osvaldo de Oliveira.

Keywords

Emmanuelle; Brazilian cinema; sexploitation; 1970s; rip-off.

O período compreendido entre as décadas de 1960 e 1980 viu o surgimento de ondas de produção cinematográfica popular e de gênero em variados contextos nacionais, com expressivo retorno de bilheteria em seus respectivos mercados internos, em países da periferia da indústria do cinema, como Brasil e México, mas também em outros territórios com indústrias cinematográficas mais estáveis, como Japão e Austrália. Ainda que se trate de uma produção diversa, é possível identificar elementos comuns nesses cenários: a posição periférica em relação a Hollywood, sobretudo no que diz respeito à distribuição e exibição; a apropriação sistemática dos códigos de um ou mais gêneros narrativos populares, às vezes dentro de um mesmo filme; a exploração frequente de temas considerados tabu ou controversos (sexo, drogas, sangue, violência), pelo seu valor enquanto atração; a adoção da prática do “similar nacional”, com o objetivo de aproveitar a repercussão de algum êxito de bilheteria internacional adaptado ao contexto cultural nacional. Os “similares” de baixo orçamento de

sucessos do cinema hollywoodiano – também chamados de *rip-offs* – são comumente descritos de forma depreciativa, sendo a manifestação menos discutida das inúmeras modalidades de *multiplicidade audiovisual* (KLEIN; PALMER, 2016), abordagem ampliada da noção tradicional de intertextualidade que também inclui sequências, franquias, *reboots* etc.

Alguns filmes brasileiros foram influenciados pela lógica do *rip-off*, e isso se deu de maneira intensa no contexto de produção da pornochanchada paulista dos anos 1970, na região conhecida como Boca do Lixo, bem como em sua contraparte carioca, batizada de Beco da Fome. Parte desses filmes eram faroestes inspirados no modelo italiano dos *spaghetti westerns*, como *Rogo a deus e mando bala* (Osvaldo de Oliveira, 1972). Outra parte era formada por thrillers sobrenaturais e histórias de ação ou policiais com o objetivo de aproveitar sucessos hollywoodianos como *O Exorcista* (William Friedkin, 1973), que gerou *Exorcismo negro* (José Mojica Marins, 1974); *Inferno na Torre* (John Guillermin, 1974), reelaborado por Jean Garrett em 1977 como *Noite em chamas*; e *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975), objeto da paródia de Adriano Stuart, *Bacalhau* (1976). Houve ainda fenômenos do cinema asiático imitados no Brasil, como em *Kung-fu contra as bonecas* (Adriano Stuart, 1975), além de outras tendências inspiradas pelo cinema europeu, entre as quais as comédias eróticas em episódios que estiveram na origem da própria pornochanchada (ABREU, 2006, p.143-144). E, embora alguns filmes pudessem ter conotações satíricas, a maioria desejava mesmo faturar em cima do que atraía o público potencial das obras-base, aproveitando-se inclusive da dificuldade de parte da audiência em acompanhar as legendas dos filmes estrangeiros.

Os similares nacionais feitos no Brasil dificilmente podem ser considerados meras cópias de suas matrizes, devendo-se à combinação de perspectivas locais com (assim percebidas) questões mais globais. Esse é o caso dos *rip-offs* brasileiros de *Emmanuelle*, como pretende-se discutir neste trabalho. O filme *Emmanuelle* (1974), dirigido por Just Jaeckin e estrelado pela holandesa Sylvia Kristel, tornou-se o mais famoso *soft-porn* da década de 1970, tendo originado inúmeras continuações e imitações. E, embora *Emmanuelle* de Jaeckin tenha permanecido proibido pela censura no Brasil até 1980, o *hype* em torno do filme não tardou a chegar ao país. Com isso, em uma demonstração de sagacidade comercial das distribuidoras nacionais, logo começaram a aparecer no circuito exibidor alguns filmes que ostentavam “Emmanuelle” ou “Emanuelle” em seus títulos. O cinema

nacional também criou sua primeira versão de *Emmanuelle* antes dela chegar por aqui: *Emmanuelle Tropical* (1977), de J. Marreco, seguido por *Emanuello... o belo* (Nilo Machado, 1978) e *A Filha de Emmanuele* (Osvaldo de Oliveira, 1980).

Ao observar os *rip-offs* brasileiros de *Emmanuelle*, este trabalho se insere em um esforço de investigação que tem por objetivo o registro e a discussão das memórias da produção cinematográfica popular dos anos 1970 que trate os filmes como documentos de sua época, atravessados pelas ambiguidades que caracterizaram a cultura midiática brasileira dos anos 1970, quando o processo de ampliação do mercado e liberalização dos costumes vieram acompanhados da censura promovida pela Ditadura Militar (1964-1985). Para isso, a reflexão foi organizada da seguinte maneira: em um primeiro momento, discute-se a questão dos *rip-offs*. Depois, são feitas algumas considerações sobre o que chamamos, a título de provocação conceitual, de um “Emmanuelleverso”. Por fim, examina-se as tramas e os modos de circulação dos filmes brasileiros diretamente inspirados em *Emmanuelle*.

O cinema de gênero e as multiplicidades audiovisuais

Fruto da Segunda Revolução Industrial, o cinema compartilha com o ideário da modernidade o elogio da inovação e da novidade, ao mesmo tempo em que se insere no contexto das preocupações capitalistas com o lucro e o mercado. Seu reconhecimento como arte, bem como sua produção consoante procedimentos e rotinas industriais, entretanto, não são premissas que acompanham o cinema desde os seus primórdios, sendo apenas por volta da década de 1920 que tais percepções começam a se consolidar – seja por meio da proliferação de vanguardas pautadas por um desejo de experimentação e questionamento da narrativa clássica, seja pela afirmação desta última, por meio da implementação do sistema de estúdios e da segmentação da produção em torno de gêneros narrativos codificados.

A polarização entre arte e mercado não é exclusiva do campo cinematográfico, mas parece ter encontrado nele um terreno propício para florescer, sobretudo graças à contemporaneidade partilhada entre o cinema e outras mídias decorrentes da reprodutibilidade técnica discutidas por Walter Benjamin. A necessidade de retorno financeiro como forma de manter a sustentabilidade da indústria vai, progressivamente, forçando o cinema a recorrer de maneira sistemática a estratégias de autorreferenciação, mediante o

emprego de fórmulas narrativas; adaptações; reincidência de *plots* e personagens; ou mesmo explícita remissão a um determinado texto dentro de outro texto, expandindo o conceito de intertextualidade (STAM, 2003) rumo à noção de *multiplicidade* (KLEIN; PALMER, 2016).

A perspectiva das *multiplicidades audiovisuais* parte do entendimento de que nenhum texto é produzido ou consumido em um vácuo de sentido. Assim, ainda que espectadores não partam de nenhuma informação prévia sobre quem produz ou do que trata uma obra fílmica, o simples visionamento do cartaz, ou o estilo dos créditos de abertura, já são capazes de acionar um conjunto de referências prévias. Em alguns casos, a mobilização desse repertório se dá de forma menos direta; em outros (nos quais a lógica das multiplicidades se coloca de modo mais escancarado), o próprio prazer da fruição depende desses acionamentos. Fazem parte da lógica das multiplicidades as franquias; as sequências e prequelas; os remakes; os reboots; os ciclos; os universos; as adaptações, entre outras modalidades de intertextualidade expandida – ou de transtextualidade – frequentes no decurso das últimas quatro décadas.

O objetivo desta pesquisa não é esmiuçar as particularidades de cada categoria, muito menos tratá-las como compartimentos estanques e imunes a eventuais sobreposições. Nosso interesse reside na discussão daquela que talvez seja a multiplicidade menos legitimada e de mais baixo valor simbólico de todas, posto que parece levar ao extremo a ideia de uma submissão às regras do mercado, sacrificando desejos de inovação ou originalidade: refere-se aos *rip-offs*, *knock-offs*, *copycat films* ou *mockbusters*, os quais poderiam ser livremente traduzidos como “filmes de cópia” ou “de imitação”. Trata-se de filmes cuja feitura é movida pelo impulso de capitalizar o sucesso de bilheteria de algum produto audiovisual recente, com o máximo de retorno em um mínimo de tempo. Ou seja, para que um *rip-off* seja eficaz e eficiente, ele precisa ser realizado, distribuído e lançado enquanto a obra de referência se encontra em evidência: como consequência, e a exemplo da lógica dos filões, a tendência é que *rip-offs* sejam produzidos de forma rápida e concentrada, encontrando seu esgotamento a curtíssimo prazo (BASCHIERA, 2016; DAVIS, 2017).

Se a própria discussão sobre multiplicidades audiovisuais é recente no âmbito dos estudos de cinema, a bibliografia sobre filmes de cópia é ainda mais incipiente, e não só:

a quase totalidade dos trabalhos existentes trata as noções de *rip-off* e seus sinônimos como conceitos dados, quando a própria ideia de que tais títulos consistem em meros fac-símiles oportunistas de uma suposta “obra original” precisaria ser problematizada, visto que essa retórica tende a apenas reforçar o caráter ilegítimo destes e, paradoxalmente, elevar o valor incontestado do texto-base.

Além disso, muitas das expressões em inglês carregam um sentido associado à contrafação ou a um sentimento de engodo em quem consome tais produtos, como se o espectador que assistisse a uma versão italiana do *Tubarão* de Spielberg como *L'ultimo squalo* (Enzo G. Castellari, 1981) não detivesse o menor discernimento acerca do que estava prestes a assistir. Em vez disso, nos parece mais produtivo aderir à ideia de que parte substancial do apelo de um “filme de cópia” reside na promessa de prazeres equivalentes que o derivado seria capaz de oferecer, mediante um custo bastante inferior para quem produz, e não raro se mostrando mais acessível a quem consome – não só em termos de simplicidade narrativa, mas sobretudo no que diz respeito ao circuito exibidor preferencial desse tipo de obra, quase sempre composto por salas situadas em zonas urbanas menos privilegiadas, onde o preço do ingresso tende a ser mais baixo (HUNTER, 2009).

Tentativas de complexificar o debate sobre a prática do similar nacional como evidência de um processo de apropriação cultural, por sua vez, acabam esbarrando em outros senões: ora atribuindo ao imaginário proveniente de Hollywood uma centralidade que acaba por desconsiderar outros protagonismos (SMITH, 2017), bastante comuns quando se referem a contextos audiovisuais periféricos, ora – em um nítido esforço de legitimação desse campo de estudos – expandindo a noção de *rip-off* de tal maneira que, por exemplo, todo e qualquer filme com um predador animal assassino e fora de controle vira um possível derivado de *Tubarão*, não importando se a obra em questão tenha sido lançada mais de dez anos depois (ou mesmo antes) do longa de Steven Spielberg (VEREVIS, 2016).

Por último, mas não menos importante, um olhar mais atento e empático para os filmes usualmente identificados pelo senso comum como sendo *rip-offs* decerto há de revelar que são raríssimos os casos de decalque puro e simples de uma obra original: ainda que pareça nítido o desejo de recriar situações ou mesmo emular enquadramentos, o que a maioria dos filmes de imitação estará de fato realizando é um processo de apropriação de

múltiplas matrizes de referência, quase sempre em interseção com aspectos e características socioculturais locais. Tal reconhecimento nos autorizaria a efetuar uma aproximação insuspeita entre a lógica subjacente aos filmes de cópia e as táticas de *poaching* [caça furtiva] apresentadas por Michel de Certeau e atualizadas por Jenkins (1992), segundo as quais o texto pode ser tratado como um terreno no qual é possível adentrar furtivamente, com o intuito de se apropriar, de forma quase sempre indébita, dos elementos necessários à própria subsistência. Aqui, podemos pensar em modos de produção cinematográfica com aspirações industriais, porém radicados em contextos periféricos e às bordas dos mecanismos oficiais de financiamento, que encontra(ram) nessas táticas de bricolagem criativa uma forma possível de se tornarem autossustentáveis. Nesse sentido, é comum que tais práticas apareçam associadas a um ou mais filões de comprovado apelo de bilheteria junto ao público internacional, além de serem pautadas por um viés sensacionalista característico do cinema de exploração (ou *exploitation*) igualmente em voga no mesmo período histórico abrangido por este trabalho (SCHAEFER, 1999; TOHILL; TOMBS, 1995).

Emmanuelleverso



Figura 1: Cartaz original do filme *Emmanuelle*

Fonte: Disponível em: <https://shorturl.at/IGKT2>. Acesso em: 10 nov. 2023.

Para dimensionarmos o impacto que *Emmanuelle* provocou no Brasil – que então vivenciava censura aos produtos culturais promovida pela Ditadura Militar e, simultaneamente, um período em que iniciativas estatais como a “cota de tela” de 112 dias por ano para o cinema nacional proporcionaria amplo crescimento do cinema erótico popular, sob uma perspectiva de celebração de certa identidade nacional (RAMOS, 1983) – é necessário também complexificar a própria noção de *rip-off*. Alvo de controvérsias por ocasião de seu lançamento na França, o filme foi imediatamente proibido pela Censura Federal brasileira, tendo sua exibição liberada apenas no ano de 1980 – época em que diversas obras de semelhante teor começavam a ter sua circulação autorizada no país por força de liminares judiciais amparadas no suposto teor artístico e não pornográfico de tais títulos, como no episódio envolvendo *O último tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, de 1974, liberado em 1979).

Salvo em caso de acesso clandestino a uma cópia do longa, ou de contato com o filme de Jaeckin em algum circuito estrangeiro, é possível aventar a hipótese de que os produtores de *Emmanuelle Tropical*, de 1977, tenham adentrado o Emmanuelleverso por meio das inúmeras multiplicidades derivadas do filme de 1974, sejam elas de caráter paratextual – por meio da leitura do livro homônimo autobiográfico atribuído a Emmanuelle Arsan, publicado na França em 1967; de artigos publicados na imprensa; ou das quatro sequências oficiais pertencentes ao “primeiro ciclo” da personagem – e é no que diz respeito às multiplicidades não oficiais que parte de nosso interesse reside.

Digressionemos um pouco pela vastidão do Emmanuelleverso. Antes mesmo do filme de Jaeckin, existe um longa intitulado *Io, Emmanuelle*, produção italiana de 1969 dirigida por Cesare Canevari e protagonizada por Erika Blanc, igualmente baseado nas (supostas) confissões eróticas de uma mulher – no caso, a italiana Graziella di Prospero. Do primeiro ciclo após 1974, por sua vez, temos três sequências diretas com a presença da atriz Sylvia Kristel – *Emmanuelle L'antivierge* (Francis Giacobetti, 1975), *Goodbye Emmanuelle* (François Leterrier, 1977) e *Emmanuelle 4* (Francis Leroi e Iris Letans, 1984, parcialmente filmado no Brasil e no qual, mediante uma insólita cirurgia de mudança facial, Mia Nygren assume o lugar de Sylvia Kristel) – e duas de teor narrativo e estilístico radicalmente distintos, além de protagonizadas por outras atrizes, mas que ostentam os números 5

(Walerian Borowczyk, 1987) e 6 (Bruno Zincone e Jean Rollin, 1988) em seus títulos. Kristel retornaria ao Emmanuelleverso uma vez mais para *Emmanuelle au 7ème ciel* (Francis Leroy, 1993), no mesmo ano em que tem início a produção de um segundo ciclo francês com a personagem, agora encarnada por Marcella Wallerstein, o qual por sua vez se desdobrou em sete longas-metragens feitos para a TV.

Entretanto, no mesmo ano da primeira sequência oficial, registra-se o lançamento do primeiro derivado de procedência italiana: *Emanuelle Nera* (Bitto Albertini, 1975 – a supressão do segundo “m” é proposital, para contornar possíveis *imbroglios* com direito autoral), em que Laura Gemser interpreta pela primeira vez a intrépida fotojornalista Emanuelle “Mae” Jordan, à qual retornaria em mais cinco ocasiões, todas sob a direção de Joe D’Amato: *Emanuelle nera – Orient reportage* (1976), *Emanuelle i gli ultimi cannibali* (1977), *Emanuelle – perché violenza alle donne?* (1977), *Emanuelle in America* (1977) e *La via della prostituzione* (1978). Bitto Albertini chega a dirigir um *Emanuelle Nera 2* em 1976, mas neste a personagem-título é interpretada por Shulamith Lasri, e em 1977 tem o seu *Il mondo dei sensi di Emy Wong* rebatizado como *Yellow Emanuelle* em alguns mercados.



Figuras 2 e 3: Cartazes originais de *Emanuelle Nera* e *Yellow Emanuelle*, ambos dirigidos Bitto Albertini.

Fontes: Disponível em: <https://shorturl.at/dlpEG> e <https://shorturl.at/qsuE0>. Acesso em: 10 nov. 2023.

O prolífico D'Amato estenderia a parceria criativa com Gemser por um punhado de outros títulos, nos quais a grife Emmanuelle está direta ou indiretamente presente, muito embora não façam parte do ciclo inaugurado com *Emanuelle Nera*, como é o caso de *Eva Nera* (1976). Já Gemser ficaria associada à personagem, sobretudo em filmes que exploram seu fenótipo considerado “exótico” e que, consoante a demanda do circuito exibidor, foram devidamente rebatizados de modo a sugerir uma possível conexão com o Emmanuelleverso: fazem parte desse ciclo obras como *Emmanuelle on taboo island/ La spiaggia del desiderio* (Enzo D'Ambrosio, 1976), *Emanuelle in the country* (Mario Bianchi, 1978), *I mavri Emmanouella/ Emanuelle, queen of Sados* (Ilias Mylonakos, 1980) e *Violenza in un carcere femminile/Emanuelle Reports from a Women's Prison a.k.a. Emanuelle in Hell* (Bruno Mattei, 1982), entre outros.

Por fim, temos outro conjunto de títulos que, de forma mais dispersa em termos de procedência e sob pretextos diversos, estabelecem sua própria interseção com o Emmanuelleverso: na França, temos *Néa/ A young Emmanuelle* (Nelly Kaplan, 1976) e *Annie* (Massimo Dallamano, 1976), além do *crossover* com o universo da Emanuelle Negra *Velluto nero* (Brunello Rondi, 1976). Da Bélgica, vem a primeira *Fille d'Emanuelle* (Jean Luret, 1975), cinco anos antes do homônimo brasileiro; a Alemanha contribui com *Emanuelle in Oberbayern* (Jurgen Enz, 1980); e mesmo um filme de artes marciais intitulado *Sha shou ying*, identificado online como *Kung Fu Emanuelle* (John Liu, 1982).

Mas, afinal, o que constitui esse Emmanuelleverso? Qualquer tentativa de circunscrição temática esbarra na diversidade de apropriações e releituras que foram feitas a partir do filme de Jaeckin. Um elemento comum a todas as obras é a presença de uma protagonista feminina às voltas com os impasses morais da busca pela liberdade sexual. O grau de agência dessas personagens, contudo, também varia bastante, na medida em que não apenas a maior parte dos títulos é roteirizada e dirigida por homens, como também os processos pelos quais suas respectivas protagonistas passam é balizado pelas expectativas e intervenções de personagens masculinos. Nesse sentido, o *Emmanuelle* de 1974 é ambivalente na maneira como pauta a “autodescoberta” sexual da protagonista pelos impactos que isso causaria na relação com seu marido Jean (Daniel Sarky), ou na centralidade que um personagem como o pedante e misógino Mario (Alain Cuny) passa a desempenhar no terço final do longa (CHAFFIN-QUIREY, 2004).

Passados quase 50 anos, os títulos pertencentes ao ciclo original são os que mais transbordam conservadorismo, algo que se manifesta na própria relação da protagonista com o mundo do trabalho: afinal, nestes, Emmanuelle ostenta com orgulho a condição de membro das classes privilegiadas (esposa de diplomata que é), a qual lhe permite circular pelo jet set internacional, povoado por quadras de tênis e restaurantes de luxo. A celebração desse imaginário, não raro, deriva para o etnocentrismo celebratório, na medida em que as tramas desses filmes costumam ser ambientadas em territórios considerados exóticos, como a Tailândia (no longa de 1974), as Ilhas Seychelles (em *Adeus, Emmanuelle*), o Chipre (em *I mavri Emmanouella*) ou mesmo o Brasil (*Emmanuelle 4*).

Nos títulos pertencentes ao ciclo da Emanuelle Nera, por sua vez, a ênfase no exotismo das locações e o caráter de *travelogue* que as narrativas apresentam, em certa medida, estão longe de ser atenuados. Em contrapartida, temos uma Emanuelle em nada conformada com a inserção passiva nos círculos burgueses por onde transita, dada sua condição laboral de fotojornalista de renome e seu engajamento em pautas como o tráfico de mulheres e a prostituição internacional. A defesa da liberdade sexual, bem como os longos e rebuscados solilóquios em torno da busca irrestrita pelo prazer que caracterizam os filmes com Sylvia Kristel; entretanto, gradativamente, cedem lugar à exibição de atrocidades, sobretudo nos títulos dirigidos por Joe D'Amato, nos quais tem-se desde canibalismo à zoofilia, passando por recriações bastante realistas de um suposto *snuff movie*.

À medida que as conexões com a obra-base se tornam mais tênues, e o nome Em(m)anuelle se torna pretexto para a interpelação menos ou mais justificada de certos *leitmotifs*, ainda assim, persiste a ideia de uma assimetria conflituosa entre o desejo por uma sexualidade sem freios e as restrições morais impostas pelo contexto que serve de *background* às tramas, seja ele um convento (*Suor Emanuelle*), uma prisão (*Violenza in un carcere femminile*) ou mesmo uma estação espacial (como no ciclo de telefilmes estadunidenses *Emmanuelle in Space*, de 1994, estrelados por Krista Allen).

Afirmar com certeza quais títulos derivativos de *Emmanuelle* desfrutaram de circulação comercial no Brasil antes da estreia no país do longa original, em 1980, a ponto de terem servido de inspiração para os produtores brasileiros, é tarefa árdua. O fato de parte substancial dessas obras não ter por endereçamento primário as salas consideradas

“lançadoras”, antes sendo majoritariamente destinadas aos cinemas de bairro, subúrbio e interior, coloca um obstáculo adicional ao impulso de pesquisa, visto que os veículos de imprensa *mainstream* de então, como a *Folha de S.Paulo* ou *O Globo*, sequer dedicavam a esses títulos os famosos “tjolinhos de programação”, em que dados sobre título original e equipe técnica poderiam ser, pelo menos, inferidos.

Sabe-se, com certeza, que *Io, Emmanuelle* foi lançado no Brasil em fevereiro de 1975, como apenas e tão somente *Emmanuelle* (BIÁFORA, 1975, p. 16). Em agosto de 1979, por sua vez, ainda é possível identificar vestígios de uma *Emanuelle* em exibição no Cine Can-can (na Rua Conselheiro Nébias, região central de São Paulo, em programa duplo e contínuo com um filme chamado *A casa dos amores proibidos*), e sobre o qual podemos aventar a hipótese de que se trata do filme de Cesare Canevari, considerando que essa era uma época na qual os filmes tendiam a permanecer em cartaz por anos a fio.

CAN-CAN R. Cons. Nébias
197. Tel. 222-2494 A casa dos
amores proibidos. Emmanuelle
21a Desde 9h.

Figura 4: Programação do Cine CanCan em 1979 com uma *Emanuelle* [sic] em cartaz.

Fonte: acervo online *Folha de S.Paulo*, quinta-feira, 9 ago. 1979, p. 45.

Outras evidências contribuem para sustentar a hipótese de que os produtores das incursões brasileiras pelo Emmanuelleverso podem ter tido contato em primeira mão com os longas derivados: em 24 de novembro de 1978, o Cine Rancho, localizado na Rua General Couto de Magalhães (nos arredores da Estação da Luz, região central de São Paulo), anunciava um programa triplo e contínuo desde as nove horas da manhã até a meia-noite, composto por *Mulheres violentadas*, *O vingador anônimo* e *Emanuelle de Tokio* [sic]. A mesma sala, em 31 de agosto de 1979, anunciava a exibição de um *Emanuelle segunda época*, em uma programação da qual também faziam parte *O importante é amar* e *Revelação de prostituta*, mas é praticamente impossível encontrar maiores detalhes sobre a obra. No Rio de Janeiro, por sua vez, *Emanuelle de Tóquio* [sic] compunha uma sessão dupla com *Bruce, o dragão invencível contra Shao-lin* no Cine Rex (situado no circuito de salas que

compunha a Cinelândia carioca) em junho de 1978, e pelo que a sinopse nos permite inferir – “o filme complementar, japonês, aborda o relacionamento de um homem com a amante e, em retrospecto, sua vida com a esposa, que morreu três anos antes” (CINEMA..., 1978, p. 6) – talvez se trate da produção japonesa da Nikkatsu, *Tokyo Emmanuelle Fujin* (Akira Katô, 1975).

Expediente comum a que os distribuidores recorriam consistia em se aproveitar da proibição do filme de Jaeckin como forma de promover todo e qualquer filme estrelado por Sylvia Kristel como apresentando conexões ou sendo supostamente mais ousado do que a *Emmanuelle* original, procedimento muito comum no universo do *exploitation* e que, aqui, acometeu os longas *Alice* (Claude Chabrol, 1976, porém estreado em 1978) e *La marge* (Walerian Borowczyk, 1976), rebatizado de *Porque agrado os homens* por ocasião de seu lançamento em 1977; ou então, de forma ainda mais assertiva, agregar “Emmanuelle” ao nome de um filme apenas em função da presença de Kristel no elenco, como é o caso de *René la Canne* (François Girod, 1977), aqui lançado como *Emmanuelle – privilégio de poucos* (e que esteve em cartaz no Cinema Windsor, também no centro da capital paulista, em abril de 1980).

É entre os estertores dos anos 1970 e a alvorada da década de 1980 que os genéricos de *Emmanuelle* desembarcam com força total no país, antes mesmo da liberação do filme de Jaeckin. *Emanuelle Nera* de Bitto Albertini (também creditado como Albert Thomas) inaugurou o filão, em dezembro de 1979; por ocasião de seu lançamento tardio, houve certo esforço da imprensa da época em contextualizar o fenômeno dos inúmeros derivados de *Emmanuelle* – que o crítico de *O Estado de S. Paulo*, de forma algo desinformada, resumia a apenas nove títulos – bem como estabelecer paralelos entre este filão e a sempre desprezada produção erótica nacional.

Trata-se da primeira das oito imitações da *Emmanuelle* original [...]. Sob o ponto de vista das cenas de sexo, *Emanuelle nera* não é muito superior aos pornodramas e pornochanchadas soft brasileiros. [...] Não chega a existir uma história e a motivação de tudo o que acontece é inexistente [...]. O que mais se destaca, além da generosa nudez das mulheres, são as paisagens africanas; [...] como talvez nenhum outro filme antes, *Black Emanuelle* acaba funcionando mais como filme turístico do que como fita erótica. [...] Mesmo assim, nossos produtores que se cuidem. Se não melhorarem a embalagem dos nossos produtos [...], vão ter pela frente perigosos [...] concorrentes, com muito mais possibilidade de êxito que os produtos “cafonas” e desagradáveis das nossas Bocas do Lixo. (MOTTA, 1979, p. 17)

Em maio de 1980, o longa de Jaeckin é finalmente liberado pela Censura Federal, e talvez como forma de contornar quaisquer ruídos provocados pela profusão de *rip-offs* que o precederam (“tudo o que você viu era falso e apelativo”, Figura 5), o filme é promovido nos jornais de grande circulação da época como *Emmanuelle, a verdadeira*. A liberação do filme abre uma porteira que viabilizará, inclusive, a chegada ao país dos demais títulos do ciclo original, embora sequer estes tenham sobrevivido incólumes às particularidades do combalido aparelho censor brasileiro: por ter ficado mais tempo retida nos escritórios da Censura Federal em virtude do caráter quase explícito de algumas cenas, *Emmanuelle 2* conseguiu a proeza de chegar às salas nacionais em fevereiro de 1981, pouco mais de seis meses depois que *Adeus, Emmanuelle*, a parte 3, já havia sido lançada (BIÁFORA, 1981, p. 43) – dado que, evidentemente, foi explorado de forma retumbante pela distribuidora do longa.



Figura 5: Anúncio brasileiro da estreia de *Emmanuelle*.

Fonte: acervo online *Folha de S.Paulo*, domingo, 11 mai. 1980, p. 57.

Com significativo atraso, alguns derivados também começam a desembarcar no Brasil. *Emmanuelle branca e nera* (Mario Pinzauti, 1976) chega ao país quatro anos depois, como *Emmanuelle branca e negra*. O cartaz divulgado pela imprensa, em um típico caso de propaganda enganosa característico do circuito *exploitation*, bradava aos quatro ventos “Esta é a verdadeira! Não confunda com as outras!”, para logo a seguir anunciar “as taras de uma fêmea branca por um macho negro”. Expediente igualmente sensacionalista se faria presente na publicidade de *I mavri Emmanouella*, lançado em 1981 como *A rainha do sadismo* (“Sádica! Sádica! Sádica! Emanuelle, uma mulher difícil de satisfazer seus desejos!”), e de *Soror Emanuelle*, o *nunsplotation* de Giuseppe Vari

(ou “Joseph Warren”, como quis a distribuidora nacional) rebatizado de *Sexo virgem* em 1983, e no qual “o demônio do sexo e do lesbianismo invade um convento de freiras, despertando instintos carnis adormecidos”. Muitos desses filmes conseguiam a proeza de permanecer por mais de dois anos em cartaz, integrando a programação de sessões duplas compostas por títulos de kung fu oriundas de Hong Kong e em salas também dedicadas a números de striptease.

Sob um viés decerto menos salacioso e até revestido de algum prestígio, *Néa* (também baseado em livro de Emmanuelle Arsan), por sua vez, ganha o subtítulo de *Néa, a ninfeta* por ocasião de seu lançamento em 1982 (BIÁFORA, 1982a, p. 41), mesmo ano no qual a *Eva nera* de Joe D’Amato – “erotismo italiano de ocasião”, segundo a crítica de *O Estado de S. Paulo* (BIÁFORA, 1982b, p. 50) – vira *A picada da cobra*; quando o filão já dava indícios de esgotamento, por fim, a comédia italiana *Un amore in prima classe* (Salvatori Samperi, 1980), protagonizada por Enrico Montesano e coestrelada por Sylvia Kristel estreia em junho de 1985 como *Emmanuelle, (um) amor em primeira classe*.

Emmanuelles brasileiras



Figuras 6 e 7: Cartazes originais dos *rip-offs* brasileiros de *Emmanuelle*.

Fontes: Disponível em: <https://shorturl.at/wXY79> e <https://shorturl.at/mrHI3>. Acesso em: 10 nov. 2023.

No que concerne, finalmente, às Emmanuelles brasileiras, podemos identificar a ocorrência de dois momentos: um primeiro, relativamente contemporâneo à celeuma provocada pelo filme de Just Jaeckin, mas anterior à liberação da obra no Brasil, composto por *Emmanuelle Tropical* (J. Marreco, 1977) e *Emmanuello... o belo* (Nilo Machado, 1978); e um segundo, já no contexto do lançamento comercial do longa original no circuito brasileiro, do qual *A Filha de Emmanuele* (Osvaldo de Oliveira, 1981) constitui o principal representante. Ou seja, as modalidades de apropriação e releitura que caracterizam o primeiro momento afirmam-se como essencialmente paratextuais, enquanto o segundo momento supostamente decorre de um contato direto, dos produtores e do público, com a obra-base. Tal distinção talvez nos ajude a melhor compreender as particularidades de cada Emmanuelle brasileira.

A primeira Emmanuelle brasileira foi interpretada por Monique Lafond (Figura 6). Como no filme original, trata-se de uma mulher jovem e casada com um homem rico e poderoso, o arquiteto Franco (Luiz Parreiras). Antes de se casar, a personagem trabalhara como modelo e atriz em comerciais de TV, circulando com facilidade entre pessoas famosas. Emmanuelle e Franco têm um 'relacionamento aberto', mas acabam se divorciando quando Emmanuelle sente ciúme de uma das amantes do marido. A opção pela separação a obriga a rever sua forma de encarar os relacionamentos amorosos e o mundo do trabalho, que estão imbricados na trajetória da personagem ao lidar ao mesmo tempo com a ruptura amorosa e com a necessidade de sustentar-se financeiramente. *Emmanuelle Tropical* é também um exemplo de como os cineastas do cinema popular brasileiro viam o mundo das pessoas abastadas, quase sempre ociosas e cercadas de piscinas, criados, cavalos, carros conversíveis e corridas de lancha – de forma não muito diferente da Emmanuelle de Jaeckin. Nesse sentido, os valores de produção do filme brasileiro e certo prestígio do diretor J. Marreco permitiram o acesso da equipe a espaços em geral pouco frequentados pelo cinema erótico popular nacional.

Mas a trajetória libertadora da personagem é marcante por outra razão: ela se deu em 1977, ano em que o divórcio foi legalizado no Brasil, após um longo período de debate com grupos conservadores. Com isso, *Emmanuelle Tropical* é representativo do que Nuno Cesar de Abreu descreve como a tendência do cinema erótico no Brasil para ser uma

visão brasileira da revolução sexual (2006, p. 165). No decorrer do filme, diálogos afetados discutem o amor, a influência da televisão, o ciúme, o desejo, a realização pessoal e a independência financeira das mulheres, enquanto a câmera se move para corpos nus em camas, saunas e piscinas. Assim, sem fugir das características de exploração mundial e de seu filme modelo, o longa de Marreco tornou-se um dos primeiros a enaltecer abertamente a liberdade amorosa feminina no Brasil pós-Lei do Divórcio, e para isso adaptou uma personagem que ganhara notoriedade internacional – evidentemente que tudo isso dentro de padrões limitados pelo desejo e pelo imaginário masculino (RAMOS, 2004).

Os críticos da época reagiram à *Emmanuelle Tropical* de maneira mais generosa do que costumavam proceder com o produto-padrão da Boca do Lixo (BERNARDET, 2009), talvez pelo fato de o longa ostentar valores de produção relativamente superiores aos de seus pares menos favorecidos e manifestar “o proverbial cuidado de imagem em que Marreco sempre se esmera quando é diretor e iluminador” (BIÁFORA, 1977, p. 36). Contudo, era impossível não destacar um certo descompasso entre o contexto sociocultural abordado pelo filme de J. Marreco e a pretensão intelectual de alguns diálogos e situações, sintetizado em “um tipo de filosofia erótico-existencial-contestatória típicas de quase todos os alunos de comunicações [sic] das USPs” (BIÁFORA, 1977, p. 36) – algo que, curiosamente, o próprio roteiro parece abordar de maneira autoconsciente, inclusive recorrendo a jogos metalinguísticos (centralizados na figura de Ivan, o amigo cineasta da protagonista, interpretado por Walter Prado). Nem todas as leituras foram suscetíveis a essa autoconsciência, entretanto:

Emmanuelle já era produto de carregação [sic] que nada representa para o cinema senão escândalo passageiro [...]. Sua contrafação tropical é um produto ainda mais alienado: sem as benesses do escândalo, perde-se entre as coisas inúteis. J. Marreco incorreu em um erro de ótica: seu artesanato é limitado e ele deveria se ater à temática habitual, isto é, da pornochanchada bem brasileira, bem achincalhada. Neste pastiche resolveu discutir filosofia, fazer um ‘filme existencial, de prestígio’, e o resultado é catastrófico. (PAIVA, 1978a, p. 37)

A despeito de repercussão ambivalente, o filme ficou em 18º lugar na lista de maiores receitas do cinema brasileiro em 1977, arrecadando cerca de 4,7 milhões de cruzeiros,

levando às salas 945.916³ espectadores e permanecendo em cartaz, ainda que de forma residual e em esquema de sessão dupla, até agosto do ano seguinte (AS 50, 1978, p. 55).

O incontestável sucesso da *Emmanuelle Tropical* produziu um curioso fenômeno em terras brasileiras: o *rip-off* do *rip-off*, honraria desfrutada por *Emmanuello... o belo* (Figura 8), do produtor, diretor e distribuidor Nilo Machado, que transitava entre o subúrbio do Rio de Janeiro (seu “estúdio” ficava no bairro de Ricardo de Albuquerque) e a Baixada Fluminense, onde seus filmes geralmente alcançavam boa repercussão – o lançamento comercial de *Emmanuello* aconteceu no município de Duque de Caxias, em 17 de julho de 1978 (LANÇAMENTOS..., 1979, p. 117). O filme de Machado utiliza um expediente narrativo costumeiramente associado à figura do realizador fluminense. A prática consistia na utilização de enxertos de cenas extraídas de filmes dos quais se possuía o direito legítimo de distribuição, como forma de aumentar a metragem de um longa, cortar custos de produção ou mesmo “apimentá-lo”, motivo pelo qual a maior parte desses enxertos correspondia a extensas sequências de striptease ou mesmo de sexo explícito (isto, a partir de 1982).



Figura 8: Cartaz de *Emmanuello... o belo*.

Fonte: Disponível em: <https://shorturl.at/dwGQY>. Acesso em: 10 nov. 2023.

3 Segundo dados do Observatório de Cinema e Audiovisual da Ancine, disponíveis em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2021.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023.

A história acompanha as desventuras de um mulherengo incorrigível que sofre um acidente de carro e, no leito do hospital, é confrontado pelas mulheres que ludibriou. Levando em consideração que o protagonista se chama Sylvio Kristal – “trata-se do açougueiro descoberto como ator, chamado Sérgio de Oliveira, que não deve ser confundido com o seu homônimo, veterano e bom ator do cinema carioca” (MOTTA, 1979, p. 12) – é admissível inferirmos um componente paródico em *Emmanuello... o belo*. A crítica da época (ou, pelo menos, a parcela da crítica que se dispunha a assistir aos filmes de Nilo Machado), entretanto, não parecia partilhar da mesma sensibilidade empática em relação ao filme ou à obra do produtor-diretor fluminense, muito embora, ocasionalmente, seu estilo fosse enquadrado sob a mesma chave “primitivista” utilizada para rotular José Mojica Marins (PAIVA, 1978b, p. 35).

De filme para filme, [...] Nilo Machado não consegue sair do ponto inicial. Todos os seus filmes se parecem. Há sempre um concerto de música clássica, os móveis e ambientes são os mesmos, a câmera se comporta sempre da mesma maneira. [...] Até mesmo a boite [sic] não se modifica. Para quem sabe que Nilo Machado tem um estúdio e faz nele todos os seus filmes, a explicação pode ser óbvia. No entanto, o problema [...] está [...] nas suas carências como homem de cinema. Qualquer argumento ou qualquer história são por ele reduzidos a um audiovisual amadorístico e primário. [...] O acentuado moralismo esconde, na verdade, a mera exploração comercial de um título ou das mulheres despidas que apresenta. (PEREIRA, 1979, p. 39)

Cerca de dois anos separam o *Emmanuello* da incursão seguinte do cinema brasileiro pelo Emmanuelleverso, com um episódio crucial separando ambas as produções: a liberação do filme de Just Jaeckin pela Censura Federal. Não demora muito tempo para os produtores da Boca descobrirem sua própria forma de capitalizar o burburinho, e ainda em dezembro desse mesmo ano, chega às telas do Cine Marabá (o principal cinema “lançador” de São Paulo) *A Filha de Emmanuele*, produção de Antonio Polo Galante, dirigida por Osvaldo de Oliveira e estrelada por Vanessa Alves, ali apresentada como “Linda Vanessa”. Como relatado por Gamo (2015), Galante alega ter estado na França quando do lançamento comercial da *Emmanuelle* de Jaeckin e, incentivado pela proibição do filme em território nacional, inicialmente teria resolvido adentrar o Emmanuelleverso pela via da comédia: o projeto, intitulado *A avó de Emmanuelle*, seria protagonizado por

Dercy Gonçalves, mas diante das dificuldades de financiamento, a solução foi explorar o filão do *thriller* erótico no qual a Boca era especialista.

Recorrendo a um expediente comum nesse contexto de produção, Galante concebeu o cartaz do filme – atribuído ao fotógrafo e realizador Conrado Sanchez – antes mesmo que as rodagens tivessem início (inclusive, utilizando-se do mesmo modelo de cadeira de vime que compõe a iconografia da *Emmanuelle* original), como forma de seduzir o exibidor a se engajar na coprodução do filme. A sinopse do longa revela, no entanto, uma trama muito mais interessada nos aspectos policiaiscos do que nas diatribes erótico-existencialistas da *Emmanuelle* original ou da sua primeira encarnação brasileira:

Na primeira cena, vemos um grupo de belas jovens andando de patins [...] embaladas pela simpática música tema composta por Gilson Leme. [...] O clima de alegria e jovialidade do início do filme passa a ceder espaço para a trama de conspiração promovida por Luiz, [...]tutor da jovem herdeira órfã Vanessa, filha da milionária Emmanuelle. [...] Começam, então, a ministrar à moça doses de alucinógenos com o objetivo de gerar nela uma compulsão sexual desenfreada que justificaria seu internamento ou interdição de direitos. [...] A situação causa desespero em Vanessa, que encontra amparo em Mário, misto de jardineiro e motorista particular, e ambos conduzem um plano para parar os usurpadores. (GAMO, 2015, p. 96)

Estrelado por nomes consagrados no universo do cinema paulista, como Sergio Hingst, *A Filha de Emmanuele* tem um *plot* semelhante ao de outros filmes oriundos do mesmo contexto, como *Excitação* (Jean Garrett, 1977), nos quais a sanidade mental de uma personagem feminina é sabotada pelos interesses escusos de terceiros. Contudo, e em se tratando de uma produção com todas as características do cinema da Boca do Lixo – no recurso “ao homossexualismo [sic] feminino e à violência erótica” (RAMOS, 1980, p. 22), derivando para um “sensacionalismo ‘a cinema paulista corrente’, nos dizeres de outro crítico (BIÁFORA, 1980, p. 26) – *A Filha de Emmanuele* é recebido como “mais um pornô nacional que ainda sonha em encontrar petróleo neste terreno exaustivamente perfurado por Just Jaeckin e Sylvia Kristel. A julgar pela tendência, logo virá ‘A sobrinha’, ou ‘A irmã de Emanuelle. Nem mesmo ‘A avó’ ou ‘A sogra’ talvez estejam a salvo da boca-do-lixo paulista” (RAMOS, 1980, p 22). A crítica carioca, por sua vez, tradicionalmente mais

virulenta em relação ao cinema da Boca do que sua congênere paulistana, não poupou adjetivos na hora de demolir o longa:

Será possível realizar um filme sem pé nem cabeça, sem lógica sem objetivo? [...] Esta coisa rotulada de filme nacional, protegida pela lei com a exibição obrigatória ocupa, a pretexto de um nacionalismo caolho, um espaço deseducativo para a população carente de um mínimo de cultura. [...] Nós sofremos a montagem descosida, as impropriedades de forma e de conteúdo desta proposta que acaba num subproduto fílmico difícil de igualar em primarismo. (PAIVA, 1981, p. 35)

O poder de atração dos filmes eróticos internacionais sobre as realizações brasileiras sinaliza o enorme interesse do público por esse imaginário, colocando em pauta, ainda que de forma conservadora, temas como o prazer sexual feminino, a vida profissional das mulheres e a liberdade delas para escolher seus parceiros(as) amorosos(as). Ao mesmo tempo, as questões colocadas pelos críticos revelam as dificuldades enfrentadas pelo cinema popular do período, premido pelas restrições financeiras que levavam diretores ao improviso, na certeza de que o público exigiria pouco apuro técnico dos filmes, contanto que estes fossem generosos na exibição da nudez feminina e de cenas de sexo simulado cada vez mais ousadas. Essa progressiva ousadia na exposição do sexo desembocaria na onda de filmes pornográficos hardcore produzidos no Brasil a partir de 1982, fenômeno que deterioraria definitivamente o sistema de produção da Boca do Lixo e do Beco da Fome, em competição com os produtos importados de países como Estados Unidos e Suécia.

Considerações finais

Ao discutir o cinema popular brasileiro dos anos 1970 em diante, é importante compreender de que forma certos progressos no campo social e cultural tiveram como pano de fundo uma Ditadura Militar de direita e um cinema internacional de *sexploitation* que usava certos progressos da revolução sexual para faturar sobre corpos femininos jovens, consumidos avidamente por espectadores do sexo masculino ao redor do mundo. Foi proposto aqui uma breve descrição de filmes pouco lembrados no Brasil com o intuito de contribuir para a memória e compreensão de um período crucial para a indústria cultural do Brasil.

Para que tal debate tenha continuidade e ganhe em consistência, duas coisas se revelam fundamentais. Primeiro, que o acesso às obras seja ampliado, em vez de restrito às cinematecas e acervos particulares. Depois, que tais títulos possam ser assistidos em cópias satisfatórias no que diz respeito à qualidade de som e imagem, resolução e afins. Em âmbito internacional, há distribuidoras especializadas no lançamento de versões restauradas e com farto material extra de filmes do universo *exploitation* – como Severin, Synapse, Vinegar Syndrome, Arrow, entre outras. Em contrapartida, no Brasil, parte substancial da nossa produção popular massiva de gênero das décadas de 1960 a 1980 segue estagnada na era do VHS, sequer tendo migrado para os formatos digitais que invadiram o mercado em princípios dos anos 2000.

Por fim, cabe ressaltar que o Emmanuelleverso – que mesmo nos anos 2000 seguiu agregando novos títulos – continua em expansão. Em 2023, foi anunciado mais um *reboot* da personagem. Emmanuelle agora será interpretada pela premiada atriz francesa Noémie Merlant, protagonista de *Retrato de uma jovem em chamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma, França, 2019). O filme será dirigido pela cineasta de ascendência libanesa Audrey Diwan, que ganhou o Leão de Ouro em Veneza por *O Acontecimento* (*L'événement*, Audrey Diwan, França, 2021), o que nos autoriza a conjecturar se, e em que medida, a perspectiva masculina e eurocêntrica do filme de Just Jaeckin e derivados poderá sofrer algum tipo de desconstrução.

Referências

- ABREU, N. C. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- BASCHIERA, S. The 1980s Italian Horror Cinema of Imitation: the good, the ugly and the sequel. In: BASCHIERA, S.; HUNTER, R. (Eds). *Italian Horror Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. p. 45-61.
- BERNARDET, J. C. A pornochanchada contra a cultura "cultura". In: BERNARDET, J. C. (Org.). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 210-215.
- BIÁFORA, R. Chaplin, Molinaro, Altman e 'O delicto Matteotti' [Io, Emmanuelle]. *O Estado de S. Paulo*, ano XCVI, , p. 16, 16 fev. 1975.

BIÁFORA, R. 'O vampiro de Copacabana' e 'Emmanuelle Tropical'. *O Estado de S. Paulo*, ano XCVIII, p. 36, 25 set. 1977.

BIÁFORA, R. Poucos filmes para encerrar o ano [A Filha de Emmanuele]. *O Estado de S. Paulo*, ano CI, p. 26, 28 dez. 1980.

BIÁFORA, R. Na semana, o maior número de fitas [Emmanuelle 2]. *O Estado de S. Paulo*, ano CII, p. 43, 15 fev. 1981.

BIÁFORA, R. Nelly Kaplan e Visconti, destaques da semana [Néa, a ninfeta]. *O Estado de S. Paulo*, ano CIII, p. 41, 14 mar. 1982a.

BIÁFORA, R. O filme inglês premiado com o Oscar [A picada da cobra]. *O Estado de S. Paulo*, ano CIII, p. 50, 14 maio 1982b.

CHAFFIN-QUIREY, G. Emmanuelle Enterprises. In: MATHIJS, E; MENDIK, X. (Eds). *Alternative Europe: eurotrash and exploitation cinema since 1945*. Londres; Nova York: Wallflower Press, 2004. p. 134-145.

CINEMA | estreias [Bruce Lee, o dragão invencível contra Shao-Lin]. *Jornal do Brasil*, ano LXXXVIII, 22 jun. 1978. Caderno B, p. 6.

DAVIS, J. Galaxies of terror in a knock-off universe: atavism and the rip-off body horror of "Aliensploitation" films. In: BRITTANY, M.ichelle (Ed). *Horror in space: critical essays on a film subgenre*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2017. pp. 194-216.

EMMANUELLE. *Folha de S.Paulo*, 9 ago. 1979, p. 45.

EMMANUELLE 2. *Folha de S.Paulo*, 11 maio 1980, p. 57.

GAMO, A. A filha de Emmanuelle. In: SPACA, R. (Org.). *Vanessa Alves: coletânea de imagens e palavras*. São Paulo: Laços, 2015. p. 95-96.

HUNTER, I. Q. Exploitation as adaptation. In: SMITH, I. R. (Ed.). *Cultural borrowings: appropriation, reworking, transformation*. Nottingham: Scope, 2009. p. 8-33.

JENKINS, H. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. Nova York: Routledge, 1992.

KLEIN, A. A.; PALMER, R. B. Introduction. In: KLEIN, A. A.; PALMER, R. B. (Orgs.). *Cycles, sequels, spin-offs, remakes and reboots: multiplicities in film & television*. Austin: University of Texas, 2016. p. 1-21.

LANÇAMENTOS. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 117, 1979.

MOTTA, C. M. 'Black Emanuelle', mais turismo que fita erótica. *O Estado de S. Paulo*, ano C, p. 17, 7 dez. 1979.

MOTTA, C. M. Calendário de filmes: muito 'lixo' será exibido esse ano. *O Estado de S. Paulo*, ano C, p. 12, 12 jan. 1979.

PAIVA, S. C. de. Emmanuelle Tropical. *O Globo*, ano LI, p. 37, 08 mar. 1978a, p. 37.

PAIVA, S. C. de. Empregada para todo serviço. *O Globo*, ano LI, p. 35, 20 set. 1978b, p. 35.

PAIVA, S. C. de. A Filha de Emmanuele. *O Globo*, ano LIV, p. 35, 03 fev. 1981, p. 35.

PEREIRA, M. Traí... minha amante descobriu. *O Globo*, ano LII, p. 39, 29 jun. 1979.

RAMOS, J. M. O. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, J. M. O. Sexo, sangue e emoções masculinas. In: RAMOS, J. M. (Org.). *Cinema, televisão e publicidade: cultura de massa e popular no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 178-195.

RAMOS, L. Terror japonês entre as pornochanchadas de sempre [A Filha de Emmanuele]. *Folha de S.Paulo*, 1980, p. 22, 29 dez. 1980.

SCHAEFER, E. *Bold! Daring! Shocking! True!: a history of exploitation films, 1919-1959*. Durhan; Londres: Duke University Press, 1999.

SMITH, I. R. *The Hollywood Meme: transnational adaptations in world cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

STAM, R. Do texto ao intertexto. In: STAM, R. (Org.). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003. p. 225-236.

TOHILL, C; TOMBS, P. *Immoral tales: European sex & horror movies, 1956-1984*. Nova York: St. Martin's Griffin, 1995.

VEREVIS, C. Vicious cycle: *Jaws* and revenge-of-nature films of the 1970s. In: KLEIN, A. A.; PALMER, R. B. (Org.). *Cycles, sequels, spin-offs, remakes and reboots: multiplicities in film & television*. Austin: University of Texas, 2016. pp. 96-111.

submetido em: 30 jul. 2023 | aprovado em: 15 out. 2023