

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**CARNAVALIZAÇÃO E ANTROPOFAGIA NO METACINEMA DE CARLOS
REICHENBACH**

Carlos Eduardo Pereira

Orientador – Prof. Dr. João Luiz Vieira

Tese de doutorado

Niterói

Março de 2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

P436 Pereira, Carlos Eduardo.

Carnavalização e antropofagia no metacinema de Carlos Reichenbach / Carlos Eduardo Pereira. – 2013.

325 f.

Orientador: João Luiz Vieira.

Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.

Bibliografia: f. 259-269.

1. Reichenbach, Carlos, 1945-2012. 2. Cinema brasileiro; história e crítica. 3. Carnaval. 4. Antropofagia. 5. Sistema de hipertexto. I. Vieira, João Luiz. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791. 430981



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Nº 40

Ata de Defesa de Tese do doutorando **Carlos Eduardo Pereira**, na forma em que se segue:

Aos 25 dias do mês de março de 2013 às 14:00 horas no Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, reuniu-se a Banca Examinadora designada para arguir a Defesa de Tese de Doutorado do aluno Carlos Eduardo Pereira sob o título: CARNAVALIZAÇÃO E ANTROPOFAGIA NO METACINEMA DE CARLOS REICHENBACH.

A banca constituída pelos professores:

Prof. Dr. João Luiz Vieira - Orientador -UFF
Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio da Silva- UFF
Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez - UFF
Prof. Dr. Nuno Cesar Abreu - UNICAMP
Prof. Dr. Luiz Antônio Luzio Coelho - PUC/RJ

deliberou pela APROVAÇÃO do candidato de acordo com o seguinte parecer:

A banca destaca o poder de síntese e ao mesmo tempo a amplitude e o fôlego de uma visão abrangente que investiga e homenageia a filmografia de um de nossos maiores cineastas.

A tese combina a análise fílmica refinada e atenta aos detalhes com uma excelente bibliografia, ao desenhar uma moldura técnica consistente na sustentação dos argumentos principais e das análises, com destaque para o filme "O império do desejo" e para o papel estruturante da música nessa obra.

A banca resolveu aprovar, por unanimidade, a tese aqui apresentada e defendida.

Niterói, 25 de março de 2013

Orientador(a)

Argüidor(a)

Argüidor(a)

Argüidor(a)

Argüidor(a)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família e amigos pela compreensão e pela força, a meu orientador João Luiz Vieira, a Cinemateca do MAM, a Cinemateca Brasileira, a Tânia Regina da Cruz Nascimento, Luiz Villano, Gilberto Santeiro, Fabrício Felice, Hernani Heffner, Rafael Carvalho (Cinemateca Brasileira), João Roberto Costa, Sidney Mattos, Sílvia Campos (PPGCOM – UFF) e um agradecimento muito especial a Daniel Caetano por sua gentileza e generosidade, pois tendo também escrito uma tese sobre Carlos Reichenbach me disponibilizou algumas cópias de filmes e outros materiais, além das conversas.

RESUMO

Essa pesquisa analisa a carnavalização e a antropofagia na filmografia de Carlos Reichenbach, em seus filmes do final dos anos 1960 até 1983, produzidos na Boca do Lixo em São Paulo. O trabalho também estuda metalinguagem, anti-ilusionismo e hipertextualidade como principais características de sua obra única e proeminente no cinema brasileiro. Essa tese trabalha com campos conceituais e teóricos específicos para analisar onze de seus longas-metragens, inclusive três em episódios. Os principais autores utilizados como referências foram Roberto DaMatta, Mikhail Bakhtin, Oswald de Andrade, Gérard Genette, Robert Stam, Margaret A. Rose, Tzvetan Todorov, Jairo Ferreira e o próprio Carlos Reichenbach. O método empregado foi a revisão bibliográfica, pesquisa de críticas, de documentos como *press-releases*, entrevistas, materiais visuais como *stills* e publicidade encontrados em arquivos principalmente nos setores de documentação e pesquisa da Cinemateca do MAM e Cinemateca Brasileira. Revisando a fortuna crítica sobre Carlos Reichenbach e através da análise dos paratextos filmicos, essa tese tem com objetivo trazer novas luzes e hipóteses acerca do trabalho desse influente cineasta.

Palavras chave – Carlos Reichenbach, História do Cinema Brasileiro, Carnavalização, Antropofagia, Hipertextualidade.

ABSTRACT

This research analyses carnavalization and antropophagy in Carlos Reichenbach's filmography from the late 1960s until 1983, produced at Boca do Lixo, São Paulo. The work also studies meta-language, anti-illusionism and hipertextuality as the main characteristics of this unique and outstanding body of work in Brazilian cinema. The dissertation structures specific conceptual and theoretical fields in order to investigate Reichenbach's eleven features including three in episodes. The main authors used as reference here were Roberto DaMatta, Mikhail Bakhtin, Oswald de Andrade, Gérard Genette, Robert Stam, Margaret A. Rose, Tzvetan Todorov, Jairo Ferreira, and Carlos Reichenbach himself. Through the use of a revised bibliography, critical material, related documentation such as press-releases, interviews, visual materials such as film stills and publicity, mostly found at both Cinemateca do MAM and Cinemateca Brasileira documentation centers, and through close analyses of the films paratexts, the dissertation aims at revising the critical fortune surrounding Carlos Reichenbach, therefore shedding new light and hypothesis on the work of this influential filmmaker.

Key words – Carlos Reichenbach, Brazilian Cinema History, Carnavalization, Antropophagy, Hipertextuality.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 - INTRODUÇÃO..... | 1 |
| 2 – HISTÓRIA E CONTEXTO..... | 8 |
| 2.1 – Carlos Oscar Reichenbach Filho..... | 8 |
| 2.2 – A Boca do Lixo..... | 21 |
| 2.2.1 – Mitos e desmistificações..... | 28 |
| 2.2.2 – Boca, produção e mercado..... | 31 |
| 2.2.3 – Mais forte são as alegrias do povo – sexo, psicologismo e o público.... | 36 |
| 3 – METACINEMA, ANTI-ILUSIONISMO E HIPERTEXTUALIDADE..... | 40 |
| 3.1 – Cinema metalinguístico, autorreflexivo e anti-lusionista..... | 40 |
| 3.2 – Intertextualidade e o ocaso da autoridade do discurso monológico..... | 47 |
| 3.2 – Os palimpsestos e a hipertextualidade..... | 52 |
| 4 – CARNAVALIZAÇÃO – O IMPÉRIO DO DESEJO DEMOCRÁTICO..... | 59 |

| | |
|---|------------|
| 4.1 – O Ridículo restaurador – A Paródia..... | 70 |
| 4.1.1 – O Pastiche..... | 82 |
| 4.2 – Assa Fada! Questões da alegoria..... | 85 |
| 4.3 – Alegres trópicos, ou o matriarcado de Pindorama – A antropofagia.... | 96 |
| 4.3.1 – Lá vem minha comida pulando para o caldeirão carnavalesco..... | 110 |
| | |
| 5 – ANÁLISES..... | 116 |
| 5.1 – "Alice e seus companheiros nos pais do sol" – As Libertinas..... | 116 |
| 5.2 – Os Picaretas do sexo no esplendor do cânhamo e do celulóide..... | 124 |
| 5.2.1 – O abacaxi do cinema brasileiro..... | 134 |
| 5.3 – Corrida em busca do amor..... | 135 |
| 5.4 – Lilian M. Relatório confidencial..... | 140 |
| 5.5 – Capuzes negros..... | 151 |
| 5.6 – Vamos explodir o ocidente e o paraíso!..... | 159 |
| 5.7 – A boceta de Pantha; ou ninguém é de ninguém; ou o anarquismo exaltado, devorado e rebaixado..... | 171 |
| 5.7.1 – Posse, propriedade e apropriação..... | 193 |
| 5.7.2 - O corpo como propriedade?..... | 200 |
| 5.7.3 - Pela dioptria da <i>nouvelle vague</i> do sexo..... | 202 |

| | |
|---|------------|
| 5.8 – A quarta-feira de cinzas do operariado e suas existências malbaratadas.. | 209 |
| 5.9 – O Éden desinterditado, apesar de Kierkegaard – O Paraíso permitido..... | 224 |
| 5.10 - A Rainha do Fliperama, as novas tecnologias e o ocaso dos cinemas de bairro..... | 232 |
| 5.11 – Sodomia na Sibéria. Entre algum recôndito gélido da alma e os extremos do prazer do corpo..... | 238 |
| 5.12 – Outras brevíssimas considerações..... | 247 |
| | |
| 6 – CONCLUSÃO..... | 249 |
| | |
| Referências..... | 259 |
| | |
| Anexo 1 – Manifestos | 270 |
| Anexo 2 – Fichas técnicas dos filmes de Carlos Reichenbach..... | 279 |
| Anexo 3 – Fichas técnicas dos filmes citados..... | 291 |

1 – INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa a obra do cineasta Carlos Reichenbach do início de sua carreira até 1983, através de seus filmes produzidos na Boca do Lixo em São Paulo. Nesse período, o cineasta realizou um cinema metalinguístico e autorreferencial. Fato que pode ser constatado inclusive por suas entrevistas em jornais diários (Jornal da Tarde de 11/03/1996, Folha de São Paulo de 19/10/1996, Estado de Minas de 09/06/1987). Esta pesquisa tem como hipótese que realizando um cinema autorreflexivo e algumas vezes anti-ilusionista, dentro da realidade cultural brasileira, isto se dê de forma carnavalizada e antropofágica.

Depois dessa fase há uma mudança em seus filmes se direcionando para um realismo poético, como em *Anjos do Arrabalde*. Ele também migra do esquema de produção da Boca do Lixo se valendo inclusive da coprodução com a EMBRAFILME, como no caso de *Filme Demência*.

Meu primeiro interesse pela obra do cineasta se deu no início dos anos 1980, ainda na graduação, durante o curso de *Pornochic*, ministrado por João Luiz Vieira, orientador desta pesquisa. Naquela época, sua obra ainda não havia sido descoberta por boa parte da crítica cinematográfica. Foi-nos uma rica surpresa o contato não apenas com alguns de seus filmes, como também com o de outros diretores da Boca do Lixo, que realizavam interessantes trabalhos que se destacavam naquele tipo de produção, como Jean Garret e John Doo. Este curso foi precedido de outro, *Estudo de cineasta estrangeiro*, ministrado pelo mesmo professor, acerca da obra de Jean-Luc Godard, onde foram analisados aspectos anti-ilusionistas em seus filmes e as influências de Bertolt Brecht em seu trabalho. Godard foi um dos cineastas que mais influenciou Reichenbach, e naquela época pudemos reconhecer também vários elementos anti-ilusionistas em sua obra.

Passadas algumas décadas, resolvi visitar a obra de Carlos Reichenbach analisando também outras questões para além do seu cinema autorreferencial – a carnavalização e a antropofagia.

Este trabalho teve como metodologia a leitura e revisão bibliográfica das bases teóricas, visionamento e análise dos filmes e pesquisa em acervo de hemeroteca, principalmente da Cinemateca do MAM e da Cinemateca Brasileira.

Essa pesquisa previa entrevistas com o diretor. Compreendia que elas seriam mais frutíferas em uma fase final do trabalho, de forma a poder elucidar questões mais pontuais; todavia, infelizmente, o cineasta veio a falecer sem que eu o tivesse entrevistado.

Estive com o diretor apenas em uma ocasião, no início dos anos 1980. O curtametragem *O Cru e o Cozido*, que eu havia dirigido, foi exibido na sessão de mercado do I FestRio, e tendo me encontrado com Reichenbach no festival, convidei-o para assistir a meu filme. Ele compareceu na sessão acompanhado da atriz Matilde Mastrangi e conversamos um pouco depois da exibição.

O primeiro capítulo desta tese trata de assuntos gerais da vida e da obra do cineasta. É um breve panorama que servirá para a contextualização de sua carreira tanto dentro da história do cinema brasileiro, como também na sua história de vida. As referências utilizadas foram os livros já existentes, de autores como Jairo Ferreira e Marcelo Lyra. Também foram utilizadas entrevistas, matérias jornalísticas e críticas, principalmente do acervo de documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A segunda sessão do primeiro capítulo é sobre a Boca do Lixo, onde o diretor realizou os filmes que serão analisados. Traça uma breve história sobre o cinema da Boca, e seus meios de produção, distribuição e exibição. Outro assunto abordado é sobre a pornochanchada e como surgiu o gênero. A pornochanchada não é necessariamente um gênero, pois engloba uma série de outros gêneros, o pornodrama, o filme policial, o horror, etc. tendo em comum o erotismo. O capítulo também analisa de forma crítica questões típicas da época, como dizer que a censura aos filmes politizados foi responsável pela existência da pornochanchada. A última subsessão aborda assuntos como o público e a recepção das obras. De uma maneira sucinta comenta sobre o erotismo e de que forma esse erotismo era visto principalmente pela imprensa na época. Os autores mais utilizados foram Inimá Simões e Nuno César Abreu, além de matérias de jornal sobre pornochanchada e erotismo.

Os dois capítulos que se seguem são de natureza teórica. Evidentemente que foi o contato com a obra de Carlos Reichenbach que gerou as hipóteses e suscitou as

questões teóricas envolvidas. No entanto, compreendia a necessidade de uma prévia elucidação dos conceitos que seriam aplicados nas análises fílmicas.

O segundo capítulo é sobre metacinema, anti-ilusionismo e hipertextualidade. Como esta pesquisa parte da premissa que o diretor realizava um cinema autorreflexivo, nesse momento fazemos uma investigação de o que seria um cinema metalinguístico. A primeira sessão traça um brevíssimo histórico dos filmes autorreferentes desde o início do cinematógrafo e constata um aumento significativo dessas obras a partir da *Nouvelle Vague*, principalmente com Jean-Luc Godard. Numa primeira tentativa de se compreender o que vem a ser uma metalinguagem, nos voltamos para Roman Jakobson e suas funções da linguagem. O autor estabeleceu seis funções da linguagem, das quais daremos mais ênfase à metalinguagem e também a função poética, tendo em vista o aspecto criativo e artístico da obra analisada. Depois de uma primeira formulação sobre metalinguagem, tentamos compreender quais as formas e os processos de uma obra de arte autorreflexiva.

Para estudar a autorreflexividade nas obras de arte, nos baseamos no estudo de Robert Stam sobre o tema e também sobre o anti-ilusionismo. O autor estabelece três modos de autorreflexividade nas artes, o lúdico, o agressivo e o didático, e seus impulsos de brincar, agredir e ensinar. Quanto ao caráter didático do anti-ilusionismo utilizamos também Bertolt Brecht e suas formulações sobre o teatro épico, já que podemos perceber também sua influência nas obras analisadas.

Tentando ampliar o horizonte teórico para uma melhor pertinência ao objeto de pesquisa, na segunda sessão deste capítulo trataremos da intertextualidade. Nesse momento falamos sobre o surgimento do termo a partir da leitura que Julia Kristeva faz da obra de Mikhail Bakhtin e sua conceituação. Outros autores utilizados são Graham Allen e seu livro sobre o assunto e novamente Robert Stam e seu estudo sobre Bakhtin.

Na terceira e última sessão do capítulo trataremos da hipertextualidade, como a teoria no campo da intertextualidade que optaremos por utilizar. São abordadas as formas de transtextualidade, com ênfase na arquiteitualidade e hipertextualidade. Falamos também de algumas das características da obra de Reichenbach que tornam a teoria de Gérard Genette um bom instrumental analítico.

O capítulo seguinte tratará da Carnavalização, e sob a sua égide estudará a paródia, o pastiche, a alegoria e a antropofagia.

Quanto à carnavalização propriamente dita, os principais autores utilizados são Roberto DaMatta e Mikhail Bakhtin. Trabalhar com os dois autores pode parecer um

pouco lugar comum, todavia considero quase impossível tratar desse assunto sem nos remetermos a eles.

O trabalho de Roberto DaMatta recebeu críticas do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, logo na época de seu lançamento. Este não considerava o carnaval como um “rito de passagem”. Gostaria de ter podido analisar essas considerações, mas o debate onde o problema se apresentou, valendo um estremecimento de amizade entre os dois que dura até os dias de hoje, não gerou nenhum texto escrito. Robert Stam faz uma leve crítica ao livro de DaMatta, por considerá-lo idealizado e negligente quanto a raça, classe social, gêneros e orientação sexual (STAM, 1992, p. 50). Também o antropólogo Peter Fry comenta que o carnaval brasileiro é muito mais variado do que a análise de DaMatta, quanto a variações regionais, como também em termos de classe, grupo étnico, geração e período histórico (*apud* STAM, 1992, p. 51). Porém tais problematizações de forma alguma invalidam a importância de seu trabalho.

A partir de três vértices que norteiam a sociedade brasileira – o estado, a igreja e o povo, DaMatta estuda três formas de ritualização tendo como ponto de partida esses três referenciais. Para o autor, o carnaval é um rito centrado no povo.

De Mikhail Bakhtin foi utilizado seu estudo sobre a carnavalização a partir da cultura popular da Idade Média e do Renascimento e a análise da obra de François Rabelais.

Como complementação às idéias dos dois autores também foi frutífero a análise sobre carnavalização, realizada pelo ex-professor da Yale University, de origem uruguaia, Emir Rodríguez Monegal, tendo como base a América Latina e a contemporaneidade, se valendo também de outros referenciais teóricos.

A sessão de capítulo que se segue trata da paródia, onde traçamos uma relação do gênero tanto com o carnaval quanto com a obra do cineasta em questão. No que tange a teoria literária, foi utilizado majoritariamente o estudo sobre o assunto realizado por Margaret A. Rose e também Gérard Genette. Quanto à paródia no cinema brasileiro as referências foram as obras de João Luiz Vieira e Robert Stam.

Geralmente as pessoas costumam fazer uma certa confusão entre a paródia e outros gêneros hipertextuais. Acreditando ser importante tratar da questão do pastiche na obra de Carlos Reichenbach, já que ele utiliza uma grande sobreposição de elementos, oriundos do próprio cinema, da literatura, da filosofia e da música, tratamos a questão do pastiche e sua diferenciação da paródia, em uma subseção de capítulo, utilizando como principal referência o trabalho do autor inglês Richard Dyer.

Essa tese não tem como uma de suas hipóteses de que o cineasta trabalhe com a alegoria, todavia esta se faz também presente em sua obra, bem como em diversos outros filmes do final da década de 1960 e início da década de 1970. Os autores utilizados para tratar desse assunto foram Tzvetan Todorov e Carlos Ceia, do ponto de vista da literatura e da filosofia; e Ismail Xavier e David E. James com relação à alegoria nos filmes no período supracitado.

Ainda dentro do campo da carnavalização, foi tratado como última sessão de capítulo a questão da antropofagia (outra hipótese dessa pesquisa), que apresenta também aspectos carnavalescos. Foi realizada uma análise do conceito de antropofagia a partir do manifesto de Oswald de Andrade, bem como a sua interrelação com diversos outros autores. A antropofagia oswaldiana consegue ser ao mesmo tempo carnavalizante, hipertextual e, segundo Richard Dyer (2007, p. 9), um exemplo de pastiche.

O capítulo que se segue é a parte mais importante deste trabalho, constituindo-se da análise de onze filmes de Reichenbach. Essa pesquisa se propõe analisar os longasmetragens do cineasta realizados na Boca do Lixo. Entre esses longas se encontram três em episódios – *As Libertinas*, *Audácia* e *As Safadas*.

Ainda que o trabalho não pretendesse estudar os curtasmétragens, algumas vezes foram mencionados, conforme a pertinência e a relação com outras de suas obras. Os episódios de um longametrage de episódios costumam ser considerados como curtas, todavia compreendo que haja algumas diferenças entre curtas e episódios. Primeiramente porque em um filme de episódios costuma haver uma homogeneidade temática e algumas vezes estilística entre os segmentos; depois por levar em consideração as diferenças na forma de comercialização. Um filme de episódios é um filme comercial destinado às salas de exibição do circuito, ao passo que um curtametrage vive uma outra realidade quanto à exibição e a distribuição, sendo muitíssimo mais difícil chegar a um público mais amplo.

Temia que não pudesse ter acesso às cópias de todos os filmes que propunha analisar, algumas eram muito raras e até mesmo inexistentes. Quando iniciei meu doutorado, só existia uma única cópia em 16 mm de *Corrida em Busca do Amor*, que pertencia à coleção particular do colecionador Antônio Leão da Silva Neto. Depois, por conta de uma mostra, foi feita uma nova cópia em 35mm do filme, mas todavia eu não sabia ao certo sua localização. O filme mais problemático era *Sede de amar – Capuzes negros*, que há anos não havia sequer uma cópia da obra, apenas o negativo que está

depositado na Cinemateca Brasileira em São Paulo. Já no final da minha pesquisa tratei de me conformar em não poder tratar do filme em questão.

No início de dezembro de 2012, ainda sem acesso a algumas cópias para realizar as análises, entrei em contato com a Cinemateca Brasileira e tomei conhecimento que eles realizariam a partir da segunda quinzena de janeiro de 2013 uma retrospectiva sobre o cineasta. Assim que eles divulgaram a programação, que eu julgava completa, descobri que apenas um filme que necessitava assistir estava na mostra. Como tinha certa urgência em terminar meu trabalho, liguei para a instituição para saber da possibilidade de visionar a cópia antes mesmo de sua data de exibição, todavia ainda iria me faltar dois filmes. Neste telefonema descobri que a retrospectiva avançaria pela primeira quinzena do mês de fevereiro, e que seria exibida uma cópia nova de *Corrida em Busca do Amor*, e que eles estavam providenciando também uma nova cópia de *Sede de Amar – Capuzes Negros*, que eu não esperava mais poder assistir. Porém essas cópias ainda estavam no laboratório. O programador da Cinemateca, Rafael Carvalho, tratou de programar os dois filmes tão logo viessem do laboratório, para que eu pudesse incluí-los na minha pesquisa. Assim me foi possível analisar todos os filmes a que propunha no meu projeto de tese.

As análises são um pouco desiguais quanto ao tamanho e ao detalhamento, pois dependeram da quantidade de material que eu coletei sobre cada uma das obras em minha pesquisa, do tipo de acesso que tive aos filmes (alguns consegui cópia em DVD, o que facilitou o estudo), e da relevância de determinado filme para as hipóteses propostas.

Em alguns filmes, por conta de suas referências a trabalhos filosóficos, foram necessários estudos dessas obras. É o caso de *O Império do Desejo* e *O que é a propriedade?* de Pierre-Joseph Proudhon, e *Amor, Palavra Prostituta* e os livros *O desespero humano* e *Temor e Tremor* de Søren Kierkegaard.

Trabalhando com a teoria da hipertextualidade, era necessária a identificação dos inúmeros hipotextos utilizados pelo diretor. Tal identificação constituiu um trabalho árduo, pela quantidade de referências, e por suas origens das mais diversas - o cinema, a poesia, a literatura, a subliteratura, a música, a política, o anarquismo, a sexualidade e a filosofia.

Como Reichenbach foi diretor de fotografia e câmera da maior parte de seus filmes, também foi necessária uma análise, ainda que não muito exaustiva, acerca dos movimentos de câmera, enquadramento, iluminação e angulação.

Estabeleci para alguns capítulos e sessões de capítulo alguns títulos um tanto estapafúrdios, sexualizados e aparentemente absurdos. Tentei aproximar os títulos à estética e ao universo do diretor, para que essa pesquisa pudesse ter um pouco a sua cara, para além da característica meramente acadêmica do trabalho. Para tal utilizei algumas vezes títulos de textos do Reichenbach, palavras presentes em seus textos escritos, fragmentos de diálogos, elementos dos filmes e outras criações mais livres.

Os segundo e terceiro capítulos, mesmo dialogando com a obra do diretor, se focaram mais em questões conceituais e teóricas. Só depois de terminadas todas as análises fílmicas é que o círculo pode finalmente ser fechado.

Na conclusão, antes mesmo de tratar da questão das hipóteses, foi possível explicitar uma série de recorrências em suas obras, no que tange à música, à tipologia de personagens, aos atores, aos espaços geográficos, a outras vertentes estéticas que não necessariamente foram o ponto principal nesse trabalho.

Essa pesquisa traz como anexo três manifestos, que foram bastante referenciados na pesquisa - *O Manifesto do Cinema Cafajeste* de João Callegaro e os *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. Apresenta também como anexo as fichas técnicas dos filmes do diretor e breves fichas técnicas de todos os filmes citados.

2 HISTÓRIA E CONTEXTO

Antes de adentrarmos questões conceituais e teóricas, é necessário traçarmos um breve panorama da história pessoal do cineasta, do contexto histórico, cinematográfico e cultural no qual ele estava inserido no período analisado.

2.1 Carlos Oscar Reichenbach Filho

Carlos Oscar Reichenbach Filho, um dos mais importantes cineastas brasileiros e um ícone do cinema paulista, nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 14 de junho de 1945. Aos dois anos de idade se mudou com a família para São Paulo. Neste estado recebeu toda a sua formação educacional, cursando o primário no Colégio Visconde de Porto Seguro, em São Paulo; o segundo ciclo do primeiro grau no Ginásio Köelle (um colégio interno alemão), em Rio Claro, SP; o clássico no Instituto Diocesano de Ensino, em Taubaté, SP; e a faculdade na Escola Superior de Cinema São Luiz, em São Paulo (inconclusa).

Pertencente a uma família de editores e gráficos, seu avô, Gustav Reichenbach, veio da Alemanha ao Brasil, no início do século XX, a convite do governo, para abrir a primeira litografia no país. Juntamente com seu sócio, ele montou a empresa Hartmann & Reichenbach, em São Paulo, que depois ficaria conhecida como Companhia Litográfica Ipiranga. O ramo editorial foi seguido por seu pai e também Carlos Oscar Reichenbach Filho estava sendo preparado para estudar artes gráficas na Alemanha. Seus planos profissionais nesta área mudaram com a morte prematura de seu pai, vítima de um infarte, em 1960.

Enquanto a família paterna do realizador é alemã, a mãe é da Estônia, país integrante da antiga União Soviética. Ele acredita que o início de suas inquietações políticas oriundas deste fato. Todas as correspondências familiares maternas vinham abertas, sempre lidas com antecedência pelos agentes da repressão tanto estonianos como brasileiros; todavia sua mãe, por falar russo fluentemente, era sempre requisitada para receber diplomatas soviéticos. Nos anos 1960, ela vivia grandes contradições, com a vigilância permanente dos soviéticos de um lado e dos militares brasileiros do outro. Quando o cineasta resolveu se aproximar do Partido Comunista, foi um problema para a sua relação materna, no entanto quando optou pelo ideário anarquista e libertário facilitou o relacionamento entre mãe e filho (LYRA, 2004, p.98 e 99).

Os primeiros contatos de Reichenbach com o cinema se deram por conta da amizade de seu pai com o cineasta Osvaldo Sampaio, codiretor do filme da Vera Cruz *Sinhá Moça* (1953), entre outros. Sampaio chegou a fazer algumas leituras de roteiros cinematográficos em sua casa, quando tinha cerca de dez anos. Um dos primeiros intuitos de Reichenbach na área cinematográfica era ser roteirista.

Com interesses em literatura (pertenceu a União Brasileira de Escritores), música (estudou piano, harmonia, prática coral, etc) e cinema; na época do vestibular o diretor pensava em fazer o curso de literaturas neolatinas. Prestou exames para cinco faculdades, inclusive direito, passando em quatro. Optou pelo curso de cinema na Escola Superior de Cinema São Luiz, pretendendo escrever roteiros (REICHENBACH *apud* CAETANO, 1991, p. 3). Tal estabelecimento de ensino constituiu um caso especial tanto na vida do cineasta como na história do cinema brasileiro. A Escola São Luiz, vinculada a uma escola de engenharia, foi o primeiro curso superior de cinema no país, tinha em seu corpo docente importantes intelectuais e artistas paulistas como Décio Pignatari, Anatol Rosenfeld, Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, Luis Sérgio Person, entre outros. Destes, quem mais o influenciou foi o cineasta Person. Para Marcelo Lyra há elementos de *São Paulo S. A.* em quase toda a sua obra (LYRA, 2004, p. 25), além de uma citação e homenagem explícita em *Anjos do Arrabalde*, onde Reichenbach denomina um estabelecimento de ensino de Luis Sérgio Person. Nesse curso ele teve como colegas Ana Carolina, João Callegaro, Carlos Alberto Ebert, entre outros.

Além de diretor, Reichenbach exerceu várias outras funções no cinema, como fotógrafo, roteirista, autor de trilha sonora e música, crítico nos jornais *São Paulo Shimbun*, *Gazeta de Campo Limpo*, *Laqui*, além de professor de iluminação e câmera na Faculdade Álvares Penteado em São Paulo, professor de criatividade na Escola Superior de Propaganda e Marketing, membro fundador da APACI (Associação paulista de cineastas), criador do comitê cinematográfico do Sindicato dos Artistas e Técnicos (SATED) e vice-presidente do Sindicato de produtores cinematográficos em São Paulo.

Durante a adolescência, o cineasta, cinéfilo contumaz, foi sócio da Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), em São Paulo, que na época era dirigida por Paulo Emílio Salles Gomes. A sala de projeção da SAC ficava no prédio dos Diários Associados, na Rua Sete de Abril. Em frente havia o bar e restaurante Costa do Sol, que juntamente com outros bares e similares na região era ponto de encontro de cineastas, estudantes, artistas, técnicos e local de várias discussões sobre cinema. Reichenbach fez

curso com Paulo Emílio Salles Gomes e Francisco Almeida Salles, assistindo filmes da *nouvelle vague* e às principais produções do cinema europeu. Depois de 1965, a sala da SAC passou a funcionar no prédio do Cinema Belas Artes, distando dois quarteirões da Faculdade de Cinema São Luiz. O eixo de conversas cinematográficas se trasladou para os bares desta área.



Carlos Reichenbach.

Outro ponto bastante relevante na vida do cineasta nessa época foi seu contato com o cinema japonês, o que viria a influenciar toda a sua obra. Na década de 1960 existia em São Paulo quatro salas de exibição que só programavam filmes nipônicos. De 1965 a 1969, Reichenbach assistiu uma média de duas produções japonesas por semana. Sua admiração pela cultura oriental era tamanha, que ele começou a estudar a língua e a escrita japonesa, bem como a História do Japão, para melhor compreender os filmes (REICHENBACH, 1995, s.p.).

Éramos um grupo de jovens cinéfilos, no início dos anos 60, e mal havíamos ouvido falar de Tomu Uchida, Ozu ou Kobayachi. Nossa fixação pela cultura oriental estava mais ligada às leituras de Nelson Coelho, e posteriormente T. D. Suzuki. Começamos a frequentar um templo budista na Liberdade, onde o tradutor de filmes Ricardo M. Gonçalves fazia sua iniciação como monge.

O contato com o saudoso crítico Caio Scheiby, o colega Harunobu Kato, o geólogo Antônio Manuel, o engenheiro paisagista Rodolfo Ricardo Geiser, e outros estudiosos do Zen Budismo, mexeu demais com a minha cabeça adolescente. Lembro, no entanto, do impacto emocional provocado pela visão de *Intendente Sansho* de Mizoguchi, numa memorável sessão dominical na aliança Cultural Brasil-Japão (*Ibidem*).

No início da década de 1970, esses cinemas foram sendo fechados paulatinamente, bem como diminuiu o interesse do cineasta pela cultura japonesa, contudo o cinema nipônico é uma das grandes influências em sua obra. Podemos notar, por exemplo, a influência de Yasujiro Ozu na cena de café da manhã na casa de Luís Carlos, personagem interpretado por Roberto Miranda, em *Amor, Palavra Prostituta*; e na segunda sequência do curta *Equilíbrio e Graça*, onde o cineasta utiliza um posicionamento de câmera (baixa) e um enquadramento característico da obra do referido diretor japonês.

Na Escola Superior de Cinema São Luiz, Reichenbach possuía uma câmera 16mm e outra Super 8, que tinham pertencido a seu pai. Com esses equipamentos, fotografou vários filmes dos amigos em Super 8 e dirigiu *Vícios, Fuga Própria e Imisção*, e realizou seus primeiros curtasmetragens em 16mm, *Duas Cigarras* e *Pierrot Si Fou* (homenagem deboche a Godard), ambos inacabados. No segundo ano da faculdade filmou seu primeiro curta, *Essa Rua Tão Augusta* (1968), produzido por Person. Era um documentário sobre o famoso logradouro paulistano e seus personagens anacrônicos, que seria finalizado dois anos mais tarde, graças a um prêmio da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Sua vida universitária durou pouco, dois anos, bem como foi efêmera a existência da Escola São Luiz (1967 a 1968). O cineasta abandonou o curso para ingressar na vida profissional. Montou com o colega João Callegaro e o crítico de cinema mineiro Antônio Lima a produtora Xanadu Produções, nome que homenageava Orson Welles. Nesta empresa produziu e codirigiu dois filmes em episódios *As Libertinas* (1968) e *Audácia, a Fúria dos Desejos* (1968). Os dois filmes seguiam um estilo debochado que ficaria conhecido como *Cinema Marginal Cafajeste*, que pregava a máxima de que quanto pior, melhor; um cinema que não tinha vergonha de se nivelar por baixo. O termo foi cunhado por João Callegaro e teve em Reichenbach seu maior seguidor.



Notem a semelhança de enquadramento, angulação e altura de câmera no plano do filme *Equilíbrio e Graça* de Reichenbach (imagem mais ao alto) e o plano do filme *Era uma vez em Tóquio* (Tokyo monogatari) de Yasujiro Ozu (embaixo). Esse tipo de plano é uma das características mais marcantes da obra de Ozu.

Já estes primeiros longas-metragens em episódios contavam com financiamento bancário e capital privado, recorrendo também aos produtores da chamada Boca do Lixo para finalizá-los. Um tipo de produção que se diferenciava do cinema hegemônico carioca, com os cineastas do cinema novo. Para o diretor, quem não queria se mudar para o Rio de Janeiro tinha que mergulhar de cabeça no esquema das produções da Boca. “O aval tinha de ser conseguido sem nenhuma tática sutil. Mas como diria o Nelson Rodrigues, no fundo a corrupção é sublime, e os fins acabam justificando os meios” (REICHENBACH, 1978, p. 76).

O início da carreira do cineasta ocorre em um momento muito particular da história brasileira, pouco depois do Golpe Militar em 1964 e quase concomitante com o Ato Institucional número 5, de 13 de dezembro de 1968. O AI-5 suspendia várias garantias constitucionais, instaurava uma censura muitíssimo mais severa e marcava o início da fase mais cruel dos Anos de Chumbo da ditadura no Brasil. O Cinema Novo já havia se consolidado no Rio de Janeiro, e em São Paulo um grupo de jovens cineastas (Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, Andrea Tonacci, entre outros) se enveredavam por novos caminhos estéticos criando um “cinema novíssimo”, ou melhor, o cinema marginal.

Para Jairo Ferreira (1986, p. 15 -19), crítico e colaborador de Reichenbach como assistente de direção e produção, *still*, continuísta e ator, o cinema marginal (1967 a 1971) coincidia com os chamados anos da utopia e da incerteza. Época que refletia um ocidente “salutarmente em declínio”, em um “brilhante” período de contra cultura. “Perpetrando com pena firme uma análise tão crítica quanto poética da matéria experimental em nossa cinematografia”.

Se o experimental no cinema brasileiro (ou não) foi uma questão fundamentalmente de estética e será basicamente uma questão de estética, então é uma questão essencialmente de estética (*ibidem*, p. 15).

O experimental em nosso cinema se apóia na arte como tradição/tradução/transluciferação. Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura em novos signos em alta rotação estética: é um cinema interessado em novas formas para novas idéias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do im/provável (*ibidem*, p. 27).

O cinema marginal fazia uma espécie de amálgama transcendente e transformador do discurso cinematográfico, das outras modalidades artísticas, dos meios de comunicação de massa, de uma forma crítica à sociedade de consumo. Não era mais a realidade famélica (via neo-realismo italiano) do cinema novo, e sim a neurose da vida urbana igualmente subdesenvolvida, caótica, a arte da arte na época da sua “reprodutividade técnica”. Era a paródia reverente ao cinema hegemônico americano, a paródia das paródias das chanchadas. Intertextual, multifacetada, crítica, uma nova estética, produto do mesmo contexto cultural da guerra fria, da guitarra lisérgica do Jimmy Hendrix, da liberalidade erótica pós-revolução sexual dos anos 60, da Tropicália (com a incorporação de elementos da poesia concreta), do Teatro Oficina do José Celso Martinez Correa.

Depois de *Audácia, a fúria dos desejos*, seu segundo longa em episódios, o próximo projeto do diretor seria o seu primeiro longametragem solo, o projeto intitulado *Guatemala, Ano Zero*. Baseado em um sonho, contava a história de um homem que queria se banhar no Pacífico comprava uma passagem para o Chile, mas por um engano de embarque, ia parar na Guatelmala. Ele chegou a dirigir mais da metade do filme, cerca de quinze latas. Os últimos incidentes com a censura aos filmes *Orgia, o homem que deu cria* de João Silvério Trevisan e *República da Traição* de Carlos Alberto Ebert, bem como a falência comercial das produções em preto-e-branco interromperam a produção, deixando o filme inacabado (REICHENBACH, 1978, p. 78).

Os dois primeiros filmes em episódios do diretor se enquadravam na estética experimental do cinema marginal em preto-e-branco. Segundo ele “a importância do cinema dito marginal é que ele vira o *cinema abjeto* que busca a coisa mais escabrosa, não a mais bela, do ser humano. Dele, o que dura é o estado de espírito” (REICHENBACH *apud* CARNEIRO, 1989). O cinema em preto-e-branco era bastante barato na época e não havia a atividade empresarial do realizador, podia-se fazer um filme com alguns amigos. Depois de 1971, os exibidores se recusavam a passar filme P&B, era o que ele chamou de “ditadura do filme colorido” (*ibidem*). Os cineastas tiveram que se envolver na atividade empresarial para poder continuar independentes.

Com a interrupção das filmagens de *Guatemala, Ano Zero*, Reichenbach realizou o primeiro longametragem inteiramente dirigido por ele, a partir de um argumento encomendado por Renato Grecchi, o produtor. Foi o filme *Corrida em busca do amor* (1971), inspirado nos “filmes de praia” produzidos por Roger Corman. A produção, destinada ao público juvenil, lidava com o universo das corridas de carros.

Utilizando elementos desse gênero de filmes, ele tentava subvertê-los de uma forma satírica e paródica.

Em 1971, inspirado pelo trabalho do produtor de filmes B americano, Roger Corman, Reichenbach ficou sócio de uma produtora comercial, juntamente com Inácio Araújo, na qual, em dois anos, dirigiu, fotografou e produziu mais de 60 comerciais publicitários. O intuito inicial era transformar o espaço no fundo da casa em dois pequenos estúdios, onde seriam construídos alguns cenários, que pudessem ser utilizados em oito filmes baratos. Os filmes policiais classe B seriam dirigidos por amigos, seguindo a máxima de Samuel Fuller de que “pobreza de recursos não significa desleixo” (*apud* REICHENBACH, 1978, p. 80). Mas nessa época os amigos ou se mudaram de São Paulo, ou trocaram de profissão, ou viajaram. Então ele teve que administrar a empresa, se dedicando aos filmes publicitários. Findo dois anos nessa atividade, ele desistiu da produtora e foi dirigir seu segundo longametrage solo, de cunho mais autoral, *Lilian M, Relatório Confidencial* (1974/75). Ainda em 1974, realizou também o documentário para televisão *Forros e Fachadas*.

Em 1978, Reichenbach dirigiu *Sede de Amar - Capuzes Negros*, tendo como protagonistas os atores televisivos Sandra Bréa e Luiz Gustavo. Ele havia sido contratado como diretor de fotografia, mas com a desistência do diretor Celso Nunes, e por insistência do teatrólogo, jornalista, amigo e coprodutor Mauro Chaves, assumiu a direção. Foi o único filme de sua carreira escrito totalmente por outra pessoa, neste caso o próprio Chaves.

Seu próximo longametrage, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979) foi produzido por Antônio Polo Galante, um dos mais importantes produtores da Boca do Lixo. O filme foi um grande sucesso de bilheteria, permanecendo semanas em cartaz. É também Galante quem produziu seu filme subsequente, *O Império do Desejo* (1980). Nesses dois filmes o diretor se valeu de situações características do gênero da pornochanchada, para subverter seus valores conservadores, utilizando como subtextos citações de filósofos, escritores e poetas e fazendo referências ao próprio cinema, introduzindo assim nos filmes discussões de caráter ético e estético.

Trabalhei o repertório da pornochanchada em dois filmes – Império do Desejo, (1980) e a Ilha dos Prazeres Proibidos (1979). São meus dois únicos filmes que podem ser chamados de pornochanchadas. Naquele momento, me interessava lidar com esse repertório, que atraía o público que me interessava atingir. De todos os filmes que fiz, o que mais gosto é O Império do desejo,

quase minimalista. Ele lida o tempo inteiro com sexo e morte de maneira agressiva, subversora, anárquica, bem humorada. Faz a apologia da orgia e inscreve na tela que toda propriedade é um roubo (REICHENBACH *apud* CARNEIRO, 1989).

Em 1979, entre a produção destes dois filmes, o cineasta realizou três curtasmetragens, *Sonhos de Vida*, *Sangue Corsário* e *O M da Minha Mão*.

Os quatro longasmetragens seguintes do diretor, *Amor, Palavra Prostituta* (1980), *O paraíso proibido* (1981), *As Safadas* (filme em episódios onde dirigiu *A Rainha do Fliperama*) (1982) e *Extremos do Prazer* (1983), mesmo que ele não os considere pornochanchadas, seguem o esquema de produção independente da Boca do Lixo e também trabalham com o erotismo. *O Paraíso Proibido* foi produzido por Roberto Polo Galante, filho do grande produtor da Boca Antônio Polo Galante. *Extremos do Prazer* recebeu o prêmio especial do júri no Festival de Gramado de 1984, vindo marcar o reconhecimento de sua obra pela crítica e pela classe cinematográfica.

É a partir de seu próximo filme, *Filme Demência* (1985) que notamos um ponto de ruptura em sua obra, principalmente no que concerne ao modo de produção. Se os seus filmes precedentes eram produções independentes com capital privado e também inseridos no sistema de produção da Boca do Lixo, *Filme Demência* foi coproduzido pela estatal EMBRAFILME. O diretor acreditava que o filme, uma adaptação muito particular da lenda de Fausto, inspirada em Goethe, Marlowe, Coleridge, Murnau e nas óperas de Mahler e Gounod, não conseguiria ser produzido pelos produtores da Boca. É um filme bastante pessoal, com vários elementos autobiográficos e também o que mais contém citações e referências aos clássicos, quer cinematográficos, quer literários. Enquanto seus outros filmes foram grandes sucessos de bilheteria, como *A Ilha dos Prazeres Proibidos* atingindo 745.294 espectadores, *Filme demência* ficou apenas uma semana em cartaz em São Paulo, na época de seu lançamento (SCHILD, 1987, s.p.).

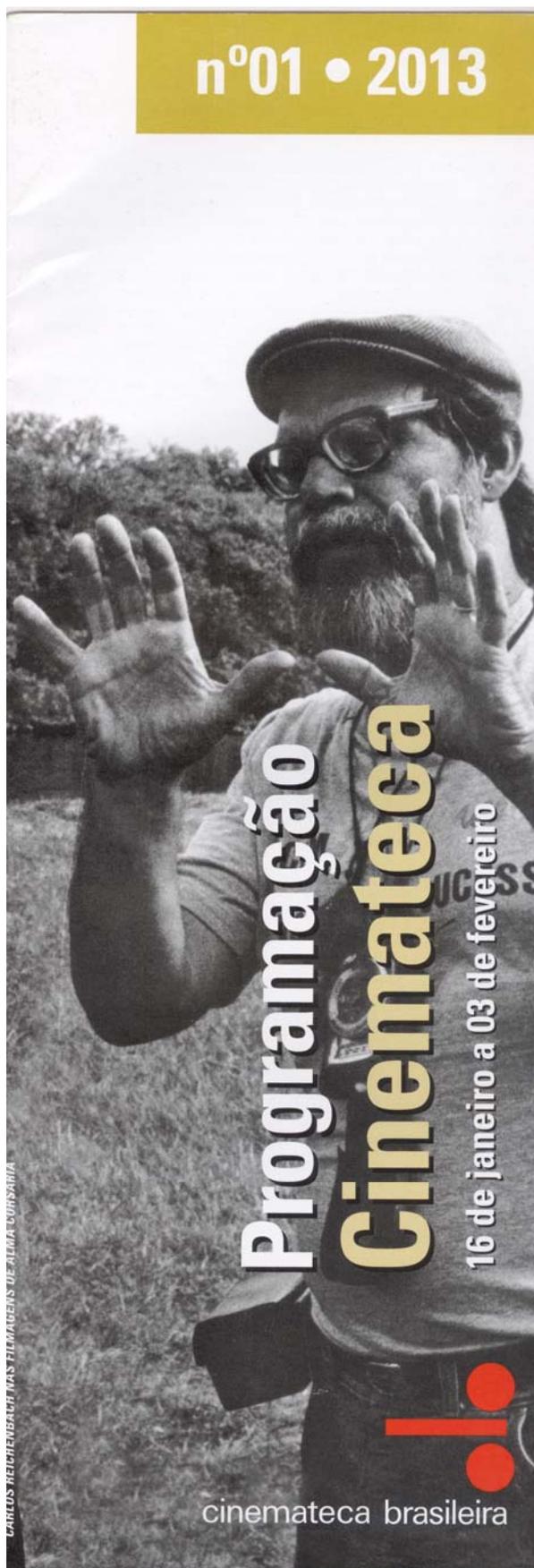
Depois de *Filme Demência* sua obra seguiu uma linha mais realista e menos experimental do ponto de vista estético, sem contudo perder seu estilo autoral. Seu longametragem seguinte é *Anjos do Arrabalde* (1986), de novo produzido por Antônio Polo Galante. Segundo Reichenbach, é talvez seu filme mais popular e o mais facilmente entendido pelo público (REICHENBACH *apud* LYRA, 2004). O filme foi premiado no Festival de Gramado, recebeu diversos outros prêmios, inclusive o Prix L'Age D'Or, concedido pela Cinemateca Real de Bruxelas, em 1987. Marca o primeiro

trabalho de Sara Silveira como diretora de produção de seus filmes, com quem manteve uma espécie de parceria. *Anjos do Arrabalde* entrou em cartaz em mais de trinta cidades norte-americanas, foi exibido em muitos outros países e também fez grande sucesso no Brasil. De 1988 a 1990, o diretor realizou o curta *Desordem em Progresso* para o longametrage em episódios *City Life*, de produção holandesa. De novo ele retorna a uma estética mais experimental, próxima a de seus primeiros filmes, se distanciando um pouco do naturalismo de *Anjos do Arrabalde*. Ele optou por um “realismo quase didático”. “Quis dar vez à voz dos meus atores/personagens. A ficção existe em função do que ouvi nos depoimentos deles” (REICHENBACH *apud* LYRA, 2004).

No início dos anos 1990 já havia ocorrido o declínio da Boca do Lixo e o governo Collor havia extinguido a EMBRAFILME. Os modelos de produção que existiam nas duas décadas precedentes terminaram. Os filmes posteriores do diretor foram produzidos conforme a nova política cultural vigente, baseada em leis de incentivo, editais e prêmios. Seus últimos longasmetragens foram *Alma Corsária* (1994), *Dois Córregos* (1999), *Garotas do ABC* (2003), *Bens Confiscados* (2004) e *Falsa Loira* (2007). Dirigiu também os curtas *Olhar e sensação* (1994) e *Equilíbrio e Graça* (2002).

Em 1996, Reichenbach conseguiu uma bolsa da Fundação Vitae para desenvolver o projeto *ABC Clube Democrático*. Baseado numa idéia que tivera alguns anos antes acerca da realização de dois filmes, utilizando os mesmos personagens em locações semelhantes. As protagonistas pertenciam a um grupo de amigas operárias da indústria têxtil do ABC paulista. Com a bolsa Vitae, para o desenvolvimento de roteiros, pretendia ampliar o argumento para quatro histórias ou até mesmo seis. O árduo cotidiano do trabalho das operárias fazia contraponto com o local de lazer frequentado pelas trabalhadoras, o Clube Democrático. O intuito do diretor era mostrar como aquelas mulheres conseguiam extrair dignidade em condições tão desfavoráveis (ORICCHIO, 1996). Deste projeto saíram quatro roteiros, dois filmados *Garotas do ABC* e *Falsa Loira*, outros dois já prontos, *Anjo Frágil da Antuérpia*, *A Fiel Operaria Lady Di* e ainda o argumento para dois outros *Mistério Paula Nelson* e *Arlete Doce Porraloca* (LYRA, 2004, p.335).

Esses últimos projetos o diretor infelizmente não pode realizar, pois veio a falecer em decorrência de problemas cardíacos em 14 de junho de 2012, exatamente no dia de seu aniversário.



Infomativo da Cinemateca Brasileira de janeiro de 2013 com a Retrospectiva Carlos Reichenbach.

Como cineasta da Boca, sua obra demorou um pouco para ser reconhecida pela crítica, principalmente a carioca. Da crítica do Rio de Janeiro, o filme *Império do Desejo* recebeu comentários favoráveis de Sérgio Augusto, na revista “Isto É”. Outro crítico e pesquisador da cidade a reconhecer contemporaneamente suas qualidades foi João Carlos Rodrigues, responsável por sua ida ao Festival de Rotterdam, na Holanda, em 1985. Para João Luiz Vieira, a falta de atenção por parte da crítica em relação à sua obra se deu pelo fato da mesma avaliar erroneamente seus filmes como pornográficos. Por razões de mercado suas produções eram lançadas com títulos de conotação altamente erótica (VIEIRA, 1988, p. 122).

O reconhecimento de sua obra pela crítica no Brasil só se deu a partir do final da primeira metade dos anos 1980, depois dos prêmios recebidos no Festival de Cinema de Gramado – *Extremos do Prazer* (prêmio especial do júri), *Filme Demência* (melhor direção) e *Anjos do Arrabalde* (melhor filme). Uma releitura dos seus filmes para além do rótulo de pornográfico, e as nítidas influências de Godard em seu trabalho, fizeram com que o cineasta fosse chamado pela imprensa de “Godard brasileiro”, “Godard gaúcho” e “Godard da Boca do Lixo” (O ESTADO DE MINAS, 09/06/1987; SCHILD, 14/05/1987, FERREIRA, 1986).

O reconhecimento internacional de seu trabalho teve início com a apresentação de alguns de seus filmes no décimo quarto Festival de Rotterdam em 1985. A presença brasileira nesta edição contava com uma retrospectiva da obra de Nelson Pereira dos Santos, cobrindo o período de 1954 a 1984; um filme de Carlos Diegues e o premiado *Cabra marcado para morrer* de Eduardo Coutinho. No entanto, foram os dois filmes de Reichenbach, *Lilian M.: relatório confidencial* e *Amor, palavra prostituta* que conseguiram maior destaque no evento. Sua obra, considerada vertiginosa, mereceu um artigo elogioso do crítico Luis Skorecki em “La Liberacion”. Segundo o referido autor era como se um braço do cinema novo houvesse pousado quinze anos depois na Europa, levando-se em conta que fora do Brasil todos ignoravam completamente sua existência. Influências de Jean-Luc Godard, da fase americana de Fritz Lang, dos cineastas japoneses Yasujiro Ozu, Yasuzo Masamura, Eizo Sugawa, Shohei Imamura e do escritor Oswald de Andrade foram reconhecidas em sua obra. O crítico considerou seu trabalho como sarcástico, violento, colorido, “hard”, assemelhando-se a um Fassbinder experimental, em versão “trópico-vulgar” (SKORECKI, 1985, s.p.).

Skorecki chegou a considerar os cineastas egressos da “misteriosa” Escola Superior de Cinema São Luis (João Callegaro, Ana Carolina, entre outros) como

integrantes de um movimento cinematográfico ainda desconhecido fora das fronteiras nacionais. Sem podermos considerar a obra desses diretores como um movimento, ela se valia da produção independente e se distanciava do modelo carioca da produção estatal e dos cineastas do cinema novo. Enquanto a matriz estética dos primeiros filmes do cinema novo era o neorealismo italiano, as influências dos cineastas paulistas principalmente ligados ao cinema marginal do final dos anos 1960 eram a *nouvelle vague*, os filmes B americanos, as críticas do *Cahiers du Cinéma*, o próprio cinema, a literatura, as outras modalidades artísticas e a mídia, numa espécie de deglutição antropofágica, ou como quer Jairo Ferreira, uma transluciferação (FERREIRA, 1986, p. 27).

A referência ao cinema nas obras cinematográficas já podiam ser notadas no início da *nouvelle vague*, principalmente na obra de Jean-Luc Godard, ou até mesmo antes, com Dziga Vertov, entre outros. Para João Luiz Vieira essa foi uma das principais características do cinema contemporâneo principalmente nos anos 1980 em obras de “cineastas-cinéfilos” como Júlio Bressane, Ivan Cardoso, Brian de Palma, Wim Wenders, Guilherme Almeida Prado, Carlos Reichenbach, etc. (VIEIRA, 1988, p. 121). Diretores que trabalharam com múltiplas questões envolvendo o repertório das formas, gêneros e a natureza do discurso cinematográfico em si.

No caso específico de Carlos Reichenbach, seus filmes ainda se referiam ao próprio cinema realizado na Boca do Lixo. Ele, trabalhando no sistema de produção da Boca, fazia uma espécie de paródia crítica dos elementos característicos dos filmes ali realizados, como a citação de gêneros e subgêneros, a pobreza de recursos materiais, os títulos de apelação erótica, as frases publicitárias igualmente apelativas, o sexo, além de trabalhar com os mesmos atores (ícones do *star-system* local) e técnicos das outras produções. Todavia os filmes subvertiam os elementos reacionários das pornochanchadas. O diretor considerava a pornochanchada “um gênero moralista, reacionário e racista”. “As empregadas, na maioria, são negras e usadas pelos patrões. Cabia a mim, como realizador, subverter essas regras” (REICHENBACH *apud* CAETANO, 1991, p. 3).

Os filmes da Boca conseguiam grande sucesso de bilheteria, bem como os filmes de Reichenbach ali realizados. O diálogo com o público sempre foi uma questão importante para o diretor, portanto trabalhar com o repertório do filme comercial, do filme popular e subverter esse mesmo repertório em obras pessoais e anárquicas foi uma das principais características de seu trabalho na época da Boca do Lixo. “Sempre achei

que para subverter a cabeça do espectador, você deve primeiro seduzi-lo. Tenho um profundo respeito por esse público” (REICHENBACH *apud* CARNEIRO, 1989). Considerava o público que via filmes brasileiros como analfabeto, “já que não precisava ler legendas”, ou solitário, sem nada a fazer, senão ir ao cinema (*ibidem*).

Reichenbach via a sua geração pautada na máxima “Não sabemos o que queremos. Só sabemos o que não queremos” (REICHENBACH *apud* CAETANO, 1991, p. 3).

Não queríamos fazer filmes cheios de certeza como os do Cinema Novo. A edição do AI-5 jogou o país numa barra muito pesada. A repressão tornou-se brutal. Veio o mergulho nas drogas, o misticismo, a descoberta da América Latina. Tudo isto era combustível permanente de nossos filmes. Minha geração, desencantada, queria subverter a linguagem. Eu, de jovem maoísta, passei firme para o socialismo Libertário. Filmes daqueles anos – “O Bandido da Luz Vermelha”, “O Anjo nasceu”, do Bressane, “As Libertinas” de vários autores. “A margem”, do Candeias, mais as produções do Trevisan e do Callegaro – geravam um cinema novíssimo. Com nossos filmes, queríamos expurgar nossos fantasmas. Nihilistas, achávamos que experimentar era o que importava (*ibidem*).

O foco principal desta pesquisa é a análise da obra do realizador durante o período da Boca do Lixo. Portanto, antes de abordar questões teóricas específicas e a análise de sua obra, filme a filme, seria necessário compreender um pouco mais a Boca do Lixo, ou melhor, o contexto cinematográfico no qual o cineasta estava inserido naquele momento.

2.2 A Boca do Lixo

A devoração do corpo também é questão de *status*: pode vir em prato fino, em churrasqueira, com enfeites culturais.... (BERNARDET, Jean Claude, 1976, s.p.)

O cinema da Boca do Lixo constitui um dos melhores casos de sucesso comercial na história do cinema brasileiro. Sem necessitar das subvenções do Estado, como os filmes ditos mais culturais e politizados produzidos pela Embrafime; teve seus dias de glória, caracterizado pela interrelação entre produção, distribuição, exibição, além do grande apelo de público, principalmente nas classes mais populares. Com um

modelo eficaz baseado na lei da oferta e da procura, foi um exemplo de autossuficiência e lucro na produção cinematográfica brasileira, utilizando capital privado.

Os tempos eram outros, o Brasil era o quarto país no mundo em bilheteria de cinema, um grande potencial. A produção de filmes nacionais andava pela casa de uma centena ao ano. O INC (Instituto Nacional de Cinema), criado pelo Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, instituiu a cota de tela, ou seja, os dias de obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros, em 1967; que naquele ano era de 56 filmes; passando para 63, em 1969; 84, em 1971 e finalmente para 112 dias ano, em 1977.

Os filmes da Boca eram desprezados e execrados pela crítica, ignorados pelos grandes meios de comunicação de massa, rotulados de mal realizados, com péssimas qualidades técnicas, filhos da ditadura e da censura. Uma série de clichês de época que ainda não foram suficientemente desfeitos, ou analisados. Contudo o público afluía aos cinemas para ver as “porno-chanchadas”, em filas intermináveis. As produções ficavam meses em cartaz, e o sucesso comercial do gênero atraía novos produtores e investidores, desde donos de postos de gasolina, fazendeiros, dono de clínica de massagem, até mesmo José Ermírio de Moras Filho, do grupo Votorantim, que coproduziu três filmes do ator e cineasta David Cardoso.

A Boca do Lixo foi um dos exemplos mais eficazes de um cinema industrial no Brasil. Na série de documentários televisivos *Boca do Lixo: a Bollywood Brasileira* (2011) produzida pela Comalt e dirigida por Daniel Camargo, exibida pelo Canal Brasil; Guilherme Almeida Prado afirma que “a Boca do Lixo foi a única experiência realmente de cinema como indústria no Brasil”. Talvez não devamos chamá-la literalmente de indústria, se tomarmos como paradigma o modo de produção, comercialização e distribuição dos grandes estúdios estrangeiros (UFA, Cinecittá, Hollywood até meados dos anos 1950). O sistema se aproximava mais da produção artesanal e do comércio, inclusive o comércio da nudez e do sexo (*soft-core*) como mercadoria nos filmes.

Citando Janet Steiger, Nuno César Abreu nos atenta para o surgimento do “sistema *package-unit*” no cinema americano, a partir de 1955, onde os produtores criavam condições de trabalho industrial para cada filme, mas já estavam desvinculados dos grandes estúdios. Era o início da produção independente americana. Para o autor, o cinema brasileiro como um todo e a Boca do Lixo em particular seguiam esse modelo da *package-unit* (ABREU, 2006, p. 183-184).

Os casos anteriores de um cinema de entretenimento com veleidades industriais no Brasil foram os da Vera Cruz e Maristela em São Paulo, e as chanchadas da Atlântida Cinematográfica no Rio de Janeiro, e de certa forma também a Cinédia, com sua produção bem mais diversificada ao longo de décadas. A Vera Cruz tentava seguir o modelo de produção dos grandes estúdios estrangeiros, com filmes de qualidade técnica destinados ao público internacional. Segundo detratores, faltava diálogo com a platéia local. O que mais se aproximava do cinema da Boca do Lixo foram as chanchadas da Atlântida, até mesmo pela semelhança na associação entre produção, distribuição e exibição, principalmente depois da entrada do exibidor Luiz Severiano Ribeiro como sócio da empresa, em 1945. Também essas comédias constituíram grandes sucessos populares na história do cinema nacional.

Impossível não fazer um paralelo entre as chanchadas da Atlântida e a referida produção paulista da década de 1970, no que tange ao público, à interrelação entre os elos da produção e comercialização e, de certa forma, a certa estética popular. Da mesma forma que a crítica via com muito maus olhos os filmes da Boca, no final da década de 1970, essa mesma crítica ainda não havia feito uma releitura redentora das comédias musicais do final dos anos 1940 até início dos anos 1960. Vamos encontrar um crítico e estudioso do cinema brasileiro, como Luciano Ramos dizendo que a chanchada, considerada por muitos como produto nacional, não passava “de uma grotesca imitação dos musicais americanos” (*apud* PICCAZIO, 1977). Na verdade, ainda que o modelo desses filmes fosse o cinema estadunidense, o tratamento paródico, os elementos do teatro de revista (gênero teatral de muito sucesso no Brasil, desde o século XIX), a utilização da música popular brasileira e dos ídolos do rádio, criaram um “gênero” único, um digno representante da cultura brasileira, capaz de promover identificação com o público, entreter e sensibilizar as massas. Da mesma forma, o modelo das “porno-chanchadas” também era importado, provinha das comédias eróticas italianas¹ e dos filmes “*cochon*”² franceses, certo gênero erótico de sucesso na época. Utilizando o nome “chanchada” das comédias musicais da Atlântida, com o prefixo “pornô”, que na verdade não indicava *ipsis litteris* pornografia, pois os filmes não eram *hard-core*, nem apresentavam nudez frontal nos primeiros anos, criou-se o rótulo “porno-chanchada”. Sob essa chancela era identificada toda a produção da Boca do Lixo.

¹ João Carlos Rodrigues via mais semelhanças entre a porno-chanchada e as revistinhas eróticas de Carlos Zéfiro do que com as comédias de Lando Buzanca (RODRIGUES, 1981).

²² Porco em francês.

Nada mais impróprio, já que essa produção não se constituía apenas de comédias (chanchadas), mas também de pornodramas, pornomelodramas, filmes de terror, surrealismo, cinema autorreferenciado (no caso de Carlos Reichenbach), filmes de estética *underground*, dramas psicológicos, claro que todos com uma boa dose de nudez (principalmente feminina) e erotismo.

A pornochanchada, legítima comédia erótica inspirada no modelo italiano, se iniciou no Rio de Janeiro, em fins da década de 1960, com os filmes *Os Paqueras* (1969) de Reginaldo Faria, *Adultério à brasileira* (1969) de Pedro Carlos Rovai, *Memórias de um gigolô* (1970) de Alberto Pieralise. Filmes que alcançaram enorme sucesso de público, e que chegaram inclusive a influenciar certo cinema “culturalista” (termo criado pelos intelectuais da Boca do Lixo para designar os filmes que herdaram os valores éticos do Cinema Novo, e que eram financiados pelo Estado – ABREU, 2006, p.184-185), como *Dona Flor e seus dois maridos* de Bruno Barreto, e *Xica da Silva* de Carlos Diegues, algumas das maiores bilheterias da história do cinema no Brasil. Parte da crítica da época chegou a designar os dois filmes como “pornochanchadão”, com certa aura cultural, ancorados, o primeiro no fato de ser uma adaptação literária do escritor Jorge Amado, com música de Chico Buarque de Hollanda; e o segundo por ter argumento histórico, ambos contando com ótimos profissionais e bom acabamento técnico, sem falar no orçamento, dezenas de vezes maiores que a o das produções privadas paulistas. No entanto, esse primeiro modelo de comédia carioca despreziosa assumiu novas características nos filmes da Boca, principalmente na segunda fase (fase áurea), de 1976 a 1982, onde esse termo genérico pareceu não ser suficiente para abarcar os inúmeros subgêneros produzidos.

Jairo Ferreira, um dos poucos críticos afeitos à produção da Boca do Lixo, até mesmo por ter trabalhado lá, principalmente com Carlos Reichenbach, diz que a pornochanchada começou a nascer em 1968, decorrente da falência do Cinema Novo e da falta de perspectivas comerciais do Cinema Marginal. Segundo o autor, esse movimento não teve em sua base nenhuma teoria crítica, e que o conjunto de filmes que foi se formando, criou sua própria história. (FERREIRA, 1978, p. 4). História essa que merece ser melhor investigada e reescrita, sem preconceitos elitistas.

A produção da Boca do Lixo teve início em meados dos anos 1960 com *Vidas Nuas* de Ody Fraga, *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla e *As Libertinas* de Carlos Reichenbach, João Callegaro, e Antonio Lima. No entanto, esse modo de produção de cristalizou e atingiu seu ápice entre 1976 e 1982.

A história desse reduto cinematográfico paulistano começou algumas décadas antes do final dos anos 1960. Localizada no antigo bairro de Santa Efigênia, tendo como seu principal logradouro a Rua do Triunfo, a Boca já abrigava desde os anos 1930 diversas distribuidoras cinematográficas. Localizada estrategicamente próxima à estação ferroviária da Luz e à antiga rodoviária, vinha a facilitar o transporte de filmes para o interior de São Paulo e outros estados da nação. Como cercania de terminais rodoviários e ferroviários, o ambiente sugeria decadência, meretrício, hotéis baratos e botequins. Em 1937, filiais das *majors* americanas, como a Fox, Universal, Columbia, RKO, United Artists e Paramount também se estabeleceram na região.

Em 1949, Oswaldo Massaini, que tinha sido auxiliar de contabilidade em escritórios de distribuidoras estrangeiras pouco mais de uma década antes, que trabalhara e convivera com Adhemar Gonzaga e a Cinédia, no Rio de Janeiro, iniciou suas atividades como distribuidor. Em 1951, se mudou para a Rua do Triunfo, o cerne da comercialização cinematográfica paulistana, e três anos mais tarde se arriscou na atividade de produtor, com sua companhia Cinedistri. Suas primeiras produções foram comédias com Dercy Gonçalves, Ankito e Arrelia, mas um horizonte de sucesso se firmou com *Absolutamente Certo* de Anselmo Duarte, prestigiado pela crítica, e mais tarde com a Palma de Ouro no Festival de Cannes, conquistada pelo *O Pagador de Promessas*, também dirigido por Anselmo Duarte, em 1962. Oswaldo Massaini chegou a ser considerado um “Selznic dos trópicos”. Nos anos 1970, enquanto Oswaldo continuava a produzir o filão histórico, seu filho Aníbal Massaini também se enveredou na produção de pornochanchadas da Boca.

Outros personagens merecem destaque na gênese do Cinema da Boca. O principal deles é A. P. Galante (Antônio Polo Galante), alcunhado de o “Rei da Boca”, ou o “Rei do Cinema Erótico”. Nascido em Itambi, São Paulo, em 1934, órfão de pai e mãe, tendo vivido sob custódia do juizado de menores desde os 2 anos de idade, ingressou no cinema como faxineiro da Companhia Maristela, sendo subalterno do Alfredo Palácios, de quem se tornaria sócio alguns anos mais tarde na Companhia Produtora Servicine. Na época a Maristela acabara de produzir o filme *Mãos Sangrentas* do Carlos Hugo Christensen, e iniciava a produção de *Leonora dos Sete Mares*, do mesmo diretor. De faxineiro, Galante passou a décimo oitavo eletricista (GALANTE *apud* ABREU, 2006, p. 30), eletricista, chefe da técnica, e assim por diante. Antes de se estabelecer como o maioral da Boca, trabalhou como fotógrafo e documentarista na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Segundo

ele, foi o responsável na época pela introdução de Francisco Ramalho e João Batista de Andrade no mundo do cinema. Os dois sempre o acompanhavam nas filmagens, e depois Galante lhes vendeu uma câmera 16mm, fazendo-os ingressar no mundo do cinema (TREVISAN, 1982, p.72). O início da carreira de produtor de Galante se deu com o filme *Vidas nuas* de Ody Fraga. A obra se chamava então *Erótica*, e estava inacabada, faltando 30 minutos. O produtor, juntamente com Sylvio Renoldi, comprou o filme. Renoldi finalizou como montador e dirigiu o restante, ficando com 20% dos lucros. Os outros 80% coube ao Galante, em um filme barato, que se tornou um grande sucesso de bilheteria. O filme custou cerca de Cr\$500.00 e em quatro semanas rendeu Cr\$ 14 milhões (*ibidem*). Essa experiência foi o estopim para a carreira de sucesso de Galante na produção cinematográfica.

Outra personalidade importante, embora sua obra não esteja circunscrita apenas no âmbito da Boca do Lixo, foi Walter Hugo Khouri. Tendo abandonado a faculdade de filosofia da Universidade de São Paulo, o cineasta ingressou no cinema como assistente de Lima Barreto em *O Cangaceiro*, nos Estúdios da Vera Cruz. Dirigiu seu primeiro longametrage *O Gigante de Pedra*, entre 1952 e 1954, com recursos próprios. Obteve sua consagração como autor com *Noite Vazia*, de 1964, exibido no Festival de Cannes, em 1965. Obedecendo aos cânones da boa qualidade técnica da Vera Cruz, tratando de assuntos ligados à burguesia paulista, ao drama psicológico e ao vazio existencial, Khouri chegou a ser considerado como o nosso Ingmar Bergman e também identificado com a obra de Antonioni. Apesar da sofisticação e do requinte de sua obra, o diretor também realizou filmes na Boca do Lixo, como *Prisioneiro do Sexo* (1979) e *Convite ao Prazer* (1980), produzidos por Antônio Polo Galante.

Outra figura importante que merece ser mencionada é Ozualdo Candeias, considerado o “cineasta marginal, entre os marginais”. Nascido em Cajubi, interior de São Paulo, filho de agricultores, trabalhou no campo, foi militar, motorista de caminhão, chofer de taxi, entre outras atividades, até que comprou uma câmera 16mm, no início da década de 1950. Com esse equipamento, filmava a família, parentes, amigos, casamentos, aniversários e batizados. Realizou também documentários, exercendo várias funções na equipe. Em 1967, Candeias dirigiu seu primeiro longametrage de ficção, *A Margem*. Com pouquíssimos recursos, utilizando uma linguagem despojada e criativa, o diretor realizou um dos marcos do cinema marginal paulista, lhe valendo o prêmio “Coruja de Ouro” de melhor diretor pelo INC.

Conforme nos recorda Jairo Ferreira, nos anos 1960, enquanto a Boca do Lixo seguia com seus escritórios de distribuição de filmes, bares e prostituição, um grupo de jovens críticos, estudantes, cineastas, se reunia em torno a SAC (Sociedade Amigos da Cinemateca). O grupo também se encontrava no restaurante Costa do Sol, com o pessoal do GEF (Grupo de Estudos Fílmicos). Entre os frequentadores do local podiam ser encontrados os críticos Rubem Biáfara, José Júlio Spiewak, Maurício Rittner, Paulo Ramos, JC Ismael, e os cineastas Alfredo Sternheim, Luis Sérgio Person, Walter Hugo Khouri, entre outros (FERREIRA, 1986, p. 36).

A mudança da SAC e do Museu de Arte de São Paulo para outros pontos da cidade marcou o final de uma época, e o início de outra. Em meados de 1969, alguns críticos, estudantes de cinema, cineastas e futuros diretores passaram a se reunir no restaurante Soberano, que se tornaria um importantíssimo ponto de encontro entre os profissionais de cinema na Boca do Lixo. Eram presenças constantes no local, Carlos Reichenbach, Antônio Lima, João Batista de Andrade, Ozualdo Candeias, João Silverio Trevisan, Márcio Souza, João Callegaro, José Marreco, Rogério Sganzerla, Maurice Capovilla, Inácio Araújo, José Mojica Marins. (*ibidem*, p. 37). Desse encontro de produtores, distribuidores, exibidores, estudantes, cineastas, críticos, compartilhando um mesmo espaço geográfico, surgiu o chamado cinema da Boca do Lixo, que viria a conhecer seus tempos áureos a partir de 1976, quando toda uma “linha de montagem” de filmes populares já estava consolidada. A Rua do Triunfo e suas cercanias também abrigavam salas de projeção populares, que exibiam a produção local.

Num arremedo industrial, a Boca criou seu próprio *star system*, com atrizes que garantiam a bilheteria dos filmes, entre elas Helena Ramos, Patrícia Scalvi, Aldine Müller, Zélia Martins, Zilda Mayo, Meiry Vieira, etc. Sem conseguir grandes espaços na mídia, surgiu em 1975 uma revista voltada para essas produções, *Cinema em close-up*. A redação ficava na mesma Rua do Triunfo, e contava com profissionais da área, como Luís Castellini, Rajá de Aragão, Waldyr Kopesky e Luiz Gonzaga dos Santos. A revista trazia informes sobre as produções e fotos das atrizes nuas. Segundo Paulo Emílio Salles Gomes, “Cinema em close-up tem os pés plantados na realidade de nosso cinema. Sua leitura é recomendada para os alunos da USP” (*apud* SIMÕES, 1981, p. 51).

2.3 Mitos e desmistificações

Se o tomate está caro, compre massa de tomate, recomenda a mensagem educativa do Governo.... Se o cinema de verdade é difícil de fazer, compre pornochanchadas, o subproduto, o que nem é filme de verdade, mas **quebra um galho** (ROCHA, Geraldo *apud* COURI, 1980).

Dois dos maiores mitos acerca da produção da Boca do Lixo são que os filmes eram filhos da censura e que o sucesso desse modo de produção se devia à cota de tela estabelecida pelo INC e CONCINE. Sem ser inverdades, tais fatos merecem ser melhores investigados.

Em plena ditadura militar, toda a produção artística e cultural do país tinha que passar pelo crivo da censura. Argumentam alguns que o governo e o órgão censor estavam muitíssimo mais preocupados com as obras de natureza política do que com o erotismo dos filmes em questão. Desta feita, as pornochanchadas corriam menos riscos de ser proibidas e cortadas, tornando-se uma espécie de discurso possível naquele momento histórico. Contudo os filmes do gênero também não estavam imunes à censura.

Havia todo um código acerca do que era permitido e do que era proibido nos filmes. Palavrão não podia, e segundo a atriz Matilde Mastrangi, naquela época não podiam aparecer os dois peitos de frente, só um de cada vez. (*apud* ABREU, 2006, 208). Para Carlos Reichenbach, às vezes a intromissão da censura deixava o filme ainda mais engraçado e malicioso. Em uma cena de um filme (prólogo de *As Libertinas*), um personagem saía de um bueiro, ia ao cinema e encontrava uma garota bonita de biquíni, tomando sorvete, e perguntava: - “Posso dar uma chupadinha, aí?” A censura implicou com a fala, proibindo-a. Então a banda sonora foi raspada. E na hora da cena a platéia ouvia “posso dar uma brrrrrrrr, ai? O ruído dava asas à imaginação, fazendo parecer que era muito mais pornográfico (LYRA, 2004, p. 89).

Os critérios da censura eram completamente arbitrários. Cláudio Cunha nos conta que no filme *Vítimas do Prazer* tinha dois “merda”, e o censor mandou cortar um deles. O cineasta perguntou: - “Qual merda o senhor quer que eu corte?” Obtendo a resposta: - “Você é que vê”. (*apud* ABREU, 2006, p. 206).

O filme *A Superfêmea* teve 23 cortes. A censura também foi rigorosa com *Emmanuelle Tropical*, tendo em vista que era inspirado no filme *Emmanuelle* de Just

Jaekin. Mas os profissionais do cinema sempre encontravam um jeitinho para ludibriar os cortes impostos, como nos relata o montador Sylvio Renoldi:

Muitas vezes, quando os cortes eram muitos, vinha um cara da Censura, que trabalhava em São Paulo, para acompanhar os cortes na moviola: “Corta isso, corta aquilo. Só deixa um segundo disso aí”. Eu deixava um pedaço. “Mas, tudo isso é um segundo?” “É um segundo”. Ele não tinha a idéia de pegar um cronômetro. Um negócio absurdo. Depois, nós descobrimos um sistema de fazer essas coisas. A gente mandava o filme para a Censura, e os caras mandavam, por escrito: “No primeiro rolo corta isso, aquilo e tal. No segundo rolo corta isso e aquilo”. A gente mudava, punha o primeiro rolo como quinto, o terceiro rolo como quarto, e mandava. Então, quando o cara chegava na cabine de projeção para conferir, não via nada. “Primeiro rolo? Tá bom. Segundo rolo? Tá ok”. E ia embora, Dava um confusão danada. (*ibidem*, p. 209).

Geraldo Rocha, representante dos autores de cinema no Conselho Superior de Censura, em Brasília, argumentou que a censura sempre esteve voltada para a pornografia e para a política, mas a partir do fechamento político mais rigoroso, em 1968, a liberalidade do governo para com a pornografia aumentou (COURI, 1980).

Perto da abertura política, em 1980, ano que o governo brasileiro liberou a exibição de filmes com cenas de sexo explícito para as salas especiais, o então Ministro da Educação e Cultura, Eduardo Portela declarava que não era justificável a ação repressiva, que o pecado da pornochanchada se mantinha a margem, e que aí deveria permanecer. “Quanto mais proibida, tanto mais atraente se tornará. Proibir é mais que permitir: é promover” (PORTELA, 1980, s.p.).

Ainda que fosse mais fácil e seguro fazer pornochanchada que cinema político na época, é um tanto simplista pensar que a censura está na gênese dos filmes eróticos, até porque outros gêneros não politizados poderiam muitíssimo bem ter ocupado esse espaço. Mas foram justamente esses filmes que caíram no gosto popular, impulsionando a indústria cinematográfica da Boca.

Quanto ao segundo ponto, o da cota de tela para o cinema brasileiro, realmente o aumento da obrigatoriedade de dias de exibição para os filmes nacionais, exigiu maior demanda da produção. Paulo Chedik, um dos diretores da distribuidora e exibidora Hawaii, diz que a pornochanchada já vinha crescendo na época dos 84 dias. Então, por volta de 1972 – 1973, o INC fez um levantamento para verificar se o exibidor teria condições de aguentar o aumento dos dias de obrigatoriedade. E concluíram que os exibidores não resistiriam ao aumento (PICCAZIO, 1977). De todo modo, em 1977, a

cota de tela para os filmes brasileiros passou para 112 dias por ano. Os donos de cinema reagiram muito mal a essa resolução, mas escaparam pela tangente associando-se ou transformando-se em produtores, como foi o caso da própria Hawaii.

Tanto os distribuidores e exibidores arriscaram no campo da produção, como os próprios produtores cediam participação às empresas distribuidoras para viabilizar seus projetos. Também era comum que os exibidores encomendassem filmes aos produtores, para cumprir a obrigatoriedade dos dias de exibição para o cinema nacional, que eram realizados em tempo reduzidíssimo.

Até mesmo representantes das *majors* americanas se aventuraram a produzir pornochanchada no Brasil, é o caso da CIC, Cinema International Corporation, que controlava várias salas de exibição no país. A companhia produziu *Tangarella, a tanga de cristal* (1975) de Luiz Mário Campos Torres, *Motel* (1975) de Alcino Diniz e *O Pai do Povo* (1976) de Jô Soares. Esses filmes foram fracassos de bilheteria. Segundo Carlos Reichenbach, eles não estavam interessados que esses filmes dessem certo. “Eles produziram fracassos para serem fracassos. Eles não estão absolutamente interessados em que o filme nacional dê certo” (ABREU, 2006, p. 205).

A lei da cota de tela realmente impulsionou a produção nacional na época, notadamente a das pornochanchadas da Boca, que se mostravam altamente lucrativas. Todavia essa argumentação também se apresenta muito simplista. O fato de ter que se produzir mais para suprir a demanda da obrigatoriedade de exibição não significa necessariamente a deflagração de um gênero de apelo popular, altamente rentável. Haja vista a lei do curta, onde cada filme de longametragem estrangeiro tinha que vir precedido por um curta nacional. Também exibidores e distribuidores começaram a produzir tais filmes. Os filmes eram odiados pela platéia, e a tentativa resultou em fracasso.

No oitavo Congresso Brasileiro de Cinema, ocorrido em Porto Alegre, em 2010, no qual estive participando, representantes do governo propunham um aumento gradual da cota de tela para os filmes brasileiros. Certos setores cinematográficos pensavam em um aumento radical para a casa dos 40%. A questão é que não haveria produção nacional suficiente para cumprir tal obrigatoriedade. No mundo contemporâneo, um exemplo a ser apontado é o da Coreia do Sul, que conseguiu um *market share* de 50% para os filmes coreanos, decorrentes de taxaço sobre o produto importado, a

estipulação de uma cota de tela e a criação de um novo fundo para a produção³. Tal legislação resultou em um aumento significativo de produtos. Suponhamos que no Brasil atual conseguíssemos um *market share* semelhante, tal medida não resultaria necessariamente na criação de um novo gênero cinematográfico, de muito apelo popular, realizado com lucro pelo capital privado, como foi o caso das pornochanchadas da Boca do Lixo. Portanto, ainda que a lei de obrigatoriedade tenha alavancado o tipo de produção em questão, ela não pode ter uma relação estrita de causa e efeito com a grande aceitação dos filmes pelo público e as grandes bilheterias que esses produtos alcançaram.

O Brasil vivia a ditadura militar, mas o mundo como um todo, gozava dos avanços da liberação sexual, da permissividade dos costumes, do eco do movimento de maio de 1968, em Paris, das lutas revolucionárias. Enquanto os primeiros filmes do Cinema Novo sofreram influência do neorrealismo italiano, o cinema marginal e setores esteticamente progressivos da Boca (especialmente Reichenbach) flertavam com a *nouvelle vague* francesa e o cinema independente americano. No campo da sexualidade, estavam em alta as teorias de Wilhelm Reich e o *Relatório Hite* da sexóloga americana Shere Hite. Vemos também uma espécie de explosão da cultura de massa, principalmente através da televisão no Brasil, com sua estética um tanto kitsch, que chegou a influenciar também o tropicalismo. Todos esses elementos serviram como uma espécie de substrato cultural de uma época, onde a produção da boca representou a sua face mais popularesca.

2.4 Boca, produção e mercado

Enquanto tiver pessoas completando 18 anos, todos vão ver filmes de 18 anos (Antonio Polo Galante).

Para Nuno César Abreu, os aspectos estruturais que configuravam a pornochanchadas era “a aculturação da comédia italiana, a exploração da fórmula do erotismo, o baixo custo, o título apelativo, o emprego da paródia, etc” (ABREU, 2006, p. 13). A cadeia produtiva se baseava no orçamento reduzido, curtíssimo tempo de

³³³ Database Mundo 2008 disponível em <http://www.filmeb.com.br/dbmundo/html/coreia.php>.

realização, a utilização de merchandising, a coprodução com outros setores privados, e possíveis parceiras com distribuidores e exibidores. Os filmes eram lançados com títulos sugestivos de conotação sexual, que na maior parte das vezes sugeria mais do que realmente mostrava, e as famosas frases de publicidade.

Um dos primeiros filmes a lançar mão do recurso das frases de publicidade de conotação erótica no início da produção da Boca, foi *As Libertinas* (1968), filme em três episódios, dirigido por Carlos Reichenbach, João Callegaro, e Antônio Lima. Segundo o press-release, “três estórias de amor e sexo”. Pelo material promocional da película vemos as seguintes frases: “um sexo-filme”; “um filme de j. callegaro (sexo-diretor), c. reichebach (sexo-idem), Antonio lima (idem-idem)”; “três sexo-estórias, a primeira sobre sexo, a segunda sobre sexo, a terceira sobre sexo”.

Os filmes eram realizados com baixos orçamentos e economia de negativos. As produções costumavam custar um décimo do orçamento dos filmes produzidos pela Embrafilme. O negativo constituía numa espécie de moeda na Boca. Quando algum produtor ou diretor tinha algum dinheiro em caixa, investia em negativo. A existência de negativo virgem era um grande passo para a produção. Enquanto pelos padrões da época no cinema brasileiro se filmava de quatro a cinco vezes para cada plano, no reduto paulista se filmava de um por um, ou 1,5 por um, o que significava que não podia haver erro, ou o plano era cortado, ou o erro ficava incorporado ao filme.

O tempo de realização dos filmes também era reduzidíssimo, muitas vezes seguindo uma encomenda do exibidor com prazo marcado. *Terapia do sexo* (1978) de Ody Fraga, por exemplo, deveria ser filmado em 13 dias. O realizador o fez em 14 dias, com situações criadas na hora da filmagem, acabamento precário, e que ainda assim conseguiu uma boa renda. Um filme como *A filha de Calígula* (1981) foi filmado em 15 dias, em 20 dias saiu a primeira cópia e em um mês já estava lançado nacionalmente. O filme custou 5 milhões e faturou 60 milhões (TREVISAN, 1982).

A. P. Galante chegou a produzir seis ou sete filmes por ano. Muitas vezes ele era o autor do argumento e o dava para os diretores desenvolverem o roteiro. Galante acompanhava e interferia em todas as etapas do processo. Ele nos conta que com *O Prisioneiro do Sexo*, de Walter Hugo Khouri, o diretor chegou com um roteiro de trinta e seis sequências, e que ele não aceitou, sob a sua lógica pessoal de que com esse número reduzido de sequências o filme resultaria lento. Disse ao diretor que se ele reescrevesse o roteiro com no mínimo oitenta sequências, ele produziria. Para o produtor, um filme razoável deveria ter de oitenta a noventa sequências, com dez a

quinze planos cada. Sua fórmula de sucesso consistia em fazer no mínimo de 1.200 a 1.500 planos por filme. (TREVISAN, 1982).

No auge da Boca do Lixo, o esquema de produção de Galante era o seguinte: “Eu produzo o filme com o meu dinheiro e vendo 50% ao exibidor pelo custo da produção. Aí ele me paga a produção e 50% é dele. Já começo outro filme com esse dinheiro e já tenho o lançamento garantido” (*ibidem*).

Para produzir os filmes da Boca, os produtores procuravam investidores privados, que iam desde comerciantes até pequenos e grandes empresários. Outro recurso para facilitar a produção, era fazer a filmagem em alguma cidade do interior, com o apoio da prefeitura local. Assim os filmes mostravam paisagens das cidades, prédios públicos, etc. Tal fato chegou a criar problema para as personalidades locais. O filme *Pesadelo sexual de uma virgem* de Roberto Mauro foi rodado na cidade de Salto, SP, e contou com a presença do prefeito Josias da Costa Pinto (da Arena) e do próprio pároco local, Mário Negro, como figurantes. Tal experiência cinematográfica das duas autoridades chocou a população local. Um vereador do MDB propunha a cassação do prefeito, e uma comissão de vereadores e cursilhistas foi ao Bispo pedir a substituição do vigário (O GLOBO, 1976, s. p.).

Com relação à mão de obra, as produções da Boca contavam com profissionais veteranos, maquinistas e eletricitas que foram da Vera Cruz e Maristela, e até com jovens aspirantes a carreira cinematográfica. A maioria dos cineastas e técnicos se formou na prática. Galante nos conta que em suas produções sempre empregava dois profissionais da área e duas pessoas da Escola de Comunicações (TREVISAN, 1982).

Os profissionais de cinema trabalhavam às vezes em jornadas superiores a dez ou doze horas seguidas, em condições frequentemente ruins. Geralmente eram mal pagos, recebendo abaixo da tabela. Outras vezes, com alguma aspirante a atriz, o trabalho sequer era remunerado. Galante era um dos poucos produtores, segundo o próprio, a pagar dentro da realidade do cinema brasileiro, um pouco acima da tabela do sindicato. (*ibidem*).

Os profissionais de cinema eram quase sempre recrutados no Bar Soberano, na Rua do Triunfo, ponto de encontro da classe. No local, até mesmo um frequentador qualquer poderia ser recrutado como figurante, por causa do seu *physique du rôle*. Também muitos filmes nasceram lá, às vezes em meia hora se resolvia a fazer mais um deles.

- O que você tem?
- Eu tenho a câmera.
- Eu tenho dez latas de negativo.
- E você, o que é que tem?
- Ah, eu tenho uma notinha aqui.
- O Ody Fraga faz o roteiro. Fulano vê o que é que tem pronto” (ABREU, 2006, p. 40).

O referido local faz parte da história do cinema paulista, foi lá que Candeias fez o coquetel de lançamento de seu filme *Meu nome é Tonho*, com 10 litros de cachaça que ele trouxera de Minas Gerais.

Outro fator que auxiliou a produção foi o prêmio adicional de bilheteria, criado pelo INC a partir de 1966. Era destinado a todos os filmes nacionais exibidos em cumprimento da lei de exibição compulsória. Os valores variavam conforme o número de espectadores, de 5% a 20% da renda líquida do filme durante os dois primeiros anos de sua carreira comercial. Tal legislação contribuiu muito com a produção da Boca, e durou até 1979.

O sucesso de bilheteria das produções da Boca teve início no final dos anos 60, com o filme *As Libertinas*, que ficou cinco meses em cartaz, três meses só no Cine Normandie, em São Paulo. Reichenbach nos diz que o filme vendeu pelo menos um milhão de ingressos, segundo os distribuidores. Nessa época não havia os ingressos padronizados, dificultando o controle do número de ingressos vendidos. É possível que o faturamento tenha sido bem maior. Os cinemas pagavam 50% do faturamento nas duas primeiras semanas aos produtores. Passado esse período, o valor caía para 30%. Se o filme ficasse mais de 20 semanas, daí eles pagavam apenas 20% (LYRA, 2004, p. 81 e 82).

Na década de 1970, os filmes da Boca chegaram a superar a bilheteria de grandes sucessos do cinema americano. Em seu lançamento, *Mulher Mulher* de Jean Garret superou a bilheteria do filme *007 Contra o foguete da morte* (Moonraker - 1979)”. *Noite das Taras* (1980) de John Doo com David Cardoso fez Cr\$250.000,00 apenas no Cine Marabá, em São Paulo, o que significava dez horas de filas ininterruptas – das 10h da manhã às 22h. (FERREIRA, 1980).

Segundo dados da Embrafime, o número de filmes nacionais produzidos no período de 1971 a 1981, foi:

| ano | 1971 | 1972 | 1973 | 1974 | 1975 | 1976 | 1977 | 1978 | 1979 | 1980 | 1981 |
|--------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| Nº de filmes | 94 | 70 | 54 | 80 | 89 | 84 | 73 | 100 | 93 | 103 | 80 |

A partir de 1979, com a divulgação de dados de produção e exibição de filmes brasileiros pela Embrafilme, através dos Guias de Filmes, podemos ter uma noção do desempenho dos filmes da Boca em relação à bilheteria. Naquele ano, o filme de maior público no país foi *Superman – O filme*, com 4.845.157 espectadores, seguido pelo nacional *Cinderelo Trapalhão*, com 4.827.985 espectadores. No topo dos filmes brasileiros mais vistos estão dois filmes de censura livre, com dois dos maiores fenômenos de bilheteria da história no país, os Trapalhões e Mazzaropi. Das 20 maiores bilheterias nacionais, a metade é de produções da Boca. O restante (além dos citados) conta com um filme realizado fora do eixo Rio-São Paulo, um filme policial, outro religioso e pornochanchadas cariocas.

Em 1980, os dois filmes de maior bilheteria são de novo dos Trapalhões; em primeiro lugar, *Os três mosqueteiros trapalhões*, com 4.062.526 espectadores, seguido por *O Rei e os Trapalhões*, com 4.052.390 espectadores. O filme estrangeiro de maior sucesso aparece em terceiro lugar, é *Emmanuelle, a verdadeira* (notem que também um filme erótico e “verdadeira” porque enquanto o filme esteve proibido em território nacional, a Boca já havia feito outros similares utilizando o nome Emmanuelle), com 2.997.950 espectadores. Entre as 20 maiores bilheterias nacionais nove são de filmes da Boca; o restante, um Mazzaropi, *Os sete gatinhos* (também de grande teor erótico) de Neville D’Almeida, *Pixote, a lei do mais fraco* do Hector Babenco, *Bye, Bye, Brasil* de Carlos Diegues, *Contos Eróticos* de Joaquim Pedro de Andrade, Eduardo Escorel, Roberto Santos e Roberto Palmari, *Gaijin – caminhos da liberdade* de Tizuka Yamazaki, um policial e filmes eróticos cariocas.

Em 1981, das 20 maiores bilheterias nacionais, sete são da Boca do Lixo. De novo temos filmes dos Trapalhões no primeiro e quarto lugar, outro filme do Mazzaropi, em nono lugar e filmes eróticos de produção carioca.

Em 1982, dos 85 filmes que receberam certificado de produto brasileiro concedidos pelo Concine, 45 eram produções da Boca do Lixo, correspondendo a 52,94% das produções.

Conforme constatam nossos pesquisadores, o cinema nacional vive em ciclos, desde a era muda; desta feita, o “ciclo” da Boca do Lixo entrou em declínio no início da década de 1980. Dois fatores foram decisivos para isso, o aumento descontrolado da inflação e a falta de competitividade do pornô nacional frente ao similar estrangeiro. Com a inflação, o dinheiro gerado pela bilheteria já não era suficiente para novas produções e mais o lucro dos produtores e investidores. A partir de 1980, com a abertura da censura para os filmes realmente pornográficos (*hard-core*), a boca também se enveredou por esse caminho, mas o produto estrangeiro era de melhor qualidade e mais barato para o exibidor.

2.5 Mais forte são as alegrias do povo – Sexo, psicologismo e o público

Se o público de cinema é de baixo nível cultural não importa. O que importa é que está ficando cada vez mais baixo (VEIGA, 1976).

Eu concordo com Reich. O homem só se libertará totalmente quando ele se libertar sexualmente” (GARRET, Jean *apud* SIMÕES, 1981, p.47).

Antes de concluirmos o assunto temos que tecer algumas considerações sobre o último elo do mercado – o público. Para tal, iremos tomar como referência o próprio universo da Boca do Lixo e depois expandir o modelo para o resto do país.

Vamos primeiro considerar a Boca como uma espécie de microcosmo, local onde os filmes eram produzidos, muitas vezes filmados, distribuídos e exibidos em salas populares locais e nas cercanias, em meio aos botequins frequentados pelos profissionais cinematográficos, aos hotéis baratos e aos pontos de prostituição. O público também podia sair das salas, adentrar uma banca de jornal e comprar a revista *Cinema em Close-up*, para rever suas estrelas prediletas e se inteirar dos últimos acontecimentos da sétima arte local.

Segundo Inima Simões, o ambiente nesses cinemas, principalmente nas sessões vespertinas, era composto por uma platéia majoritariamente masculina, de desempregados, office-boys, comerciários, estudantes, soldados e “homossexuais na

batalha diária”. Era uma audiência ruidosa, que lembrava a atmosfera dos antigos teatros de revista, muito diferente daquela dos cinemas elegantes da Avenida Paulista. (SIMÕES, 1981, p.54). A platéia vibrava, gritava, e torcia pelas aventuras sexuais dos protagonistas masculinos.

Jaime da Silva, gerente de salas de projeção em São Paulo, havia mais de 30 anos na época, classificava o fenômeno do público da pornochanchada como uma “verdadeira psicose”. “Então, nós, gerentes de cinema, aproveitamos essa doença do povo, para colher frutos, comercialmente”. O Cine Arcades, onde trabalhava, recebia por dia aproximadamente 800 espectadores. Com uma platéia assim classificada: das 9 às 12 horas, cobradores e vendedores; das 12 às 14h, em sua maioria bancários; das 14 às 18h, público indefinido; das 18 às 20 horas, operários em geral e depois das 20h, estudantes (MATSUO, 21/02/1978, p. 7).

Outro gerente de cinema, Roberto Lanzoli, do Cine Esplanada, conta que a maioria do público masculino vinha “extravasar as vontades sexuais incutidas na cabeça” (*ibidem*). Outro senhor, frequentador dessas salas, salientava que anos antes os adolescentes iam ter sua iniciação sexual nos bordéis, mas que com as pornochanchadas, eles primeiro iam se aprimorar vendo os filmes (*ibidem*). O filme erótico criava o ambiente erótico.

No caso dos cinemas da Boca, conforme nos conta Lanzoli, parte da platéia terminava de ver os filmes e ia para algum bordel nas adjacências, para “terminar o seu desafogo”. “Eles saem daqui bastante excitados, prontos para terminar o ‘serviço’ com a prostituta, uma vez que a ‘fantasia’ o desinibe e o incentiva” (*ibidem*).

Com relação à platéia homossexual, que obviamente também frequentava essas salas, vamos encontrar um depoimento um tanto pitoresco e “politicamente incorreto”, de outro gerente de cinema. Adam, do Cine Cairo, classificava a platéia gay em duas categorias: os “homossexuais que procuram a vítima” e os “caçadores de homossexuais”. O primeiro grupo aproveitava a fita que estava passando na tela para procurar suas “vítimas” para um programinha mais tarde. Já o segundo grupo, “aqueles que vivem exclusivamente da caça aos homossexuais”, ia direto para o banheiro a espera que “um deles” aparece no local, para marcar horário para as “transações” (*ibidem*).

Particularidades à parte, como já vimos diversas vezes neste texto, as pornochanchadas tinham uma enorme capacidade de sensibilizar e dialogar com o público. Não apenas nos cinemas da Boca, mas em todo o Brasil, já que os filmes eram

distribuídos e exibidos em todo o território nacional. Como vemos em um jornal de Brasília, dos 28 filmes em cartaz nos 22 cinemas da cidade, em 1982, 13 eram nacionais, desses, nove eram pornochanchadas (CORREIO BRAZILIENSE, 1982), ou seja 69,23%. Em julho de 1979, em Goiânia, 80% dos filmes nacionais em cartaz era pornochanchada. Segundo Maurício Pessini, diretor da Empresa de Cinema São Paulo-Minas, os filmes que mais faturaram nos seis primeiros meses daquele ano, na cidade, foram *Os Trapalhões na Guerra dos planetas* de Adriano Stuart, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* de Carlos Reichenbach, *O bem-dotado - Homem de Itu* de José Miziara, *Nos embalos de Ipanema* de Antônio Calmon e *Prisioneiro do Sexo* de Walter Hugo Kouri (JORNAL CINCO DE MARÇO. 1979, p.1). Excetuando o filme dos Trapalhões, destinado ao público infantil e o filme do Calmon (pornochanchada carioca) todas as outras produções eram da Boca.

O fenômeno do erotismo e dos filmes eróticos demandava algumas explicações, muitas vezes pouco fundamentadas. É o que chamarei aqui de psicologismos, por não estarem baseadas em nenhuma teoria sólida. De qualquer forma, o psicologismo barato segundo Inimá Simões, “infesta os produtos da indústria cultural – novelas de TV, *best sellers* vendidos até em bancas de jornal ou mesmo filmes importados” e também está incorporado à produção da Boca (SIMÕES, 1981, p. 49). Como veremos, o psicologismo também era encontrado nas análises sobre a relação do público com as pornochanchadas.

Eis o que pensava o cineasta Jean Garret a respeito:

- Você está, nesses filmes, incentivando a prática do amor, a prática do sexo. A pornochanchada incentiva o homem a fazer sexo. Ela está estimulando a classe oprimida a fazer sexo.
- Mas incentiva o que? A masturbação?
- Você se acostuma a tal ponto a se masturbar, que acaba achando que é um ato perfeitamente normal. É quando a masturbação passa a ser um ato normal, automático, e elemento básico da vida sexual do homem, ele está começando a se libertar sexualmente. Se o espectador se torna um onanista praticante ele quebra o bloqueio, ele está se libertando....
- E qual a vantagem de se tornar um onanista praticante?
- Acontece que o processo automático e constante da masturbação acaba com a culpa no subconsciente. E no dia em que acabar a culpa, que desvincular no indivíduo esta ligação, ele começa a se libertar. Aí está a grande contribuição da pornochanchada. (*ibidem*).

Um jornal de Goiânia citava o psicólogo Maurício Felix, do Centro de Psicologia Aplicada, na tentativa de compreensão do fenômeno do cinema erótico. Para ele, se tratava de uma “masturbação visual”, um estilo de entretenimento que tem arrastado o público nas salas de exibição em busca da representação de suas fantasias eróticas mais profundas (MACHADO, 1981, p. 23).

O psicólogo via na pornografia dois efeitos principais sobre o público, um de catarse e o outro de imitação. Pela catarse, o cinema pornô permitia a liberação e o extravasamento da tensão sexual das camadas do público mais reprimidas, exatamente aquelas de baixa renda. Para ele, tratava de uma falsa liberação, restrita a penumbra da sala de exibição, que terminava quando o espectador voltava para sua casa. O segundo era uma tendência para a imitação do que estava na tela, que tenderia a limitar sua criatividade sexual (*ibidem*).

Lembremos que a era dos filmes da Boca vinha a rescaldo da revolução sexual, numa época imediatamente anterior e contemporânea (no início dos anos 1980) a AIDS. Para Nuno César Abreu, a pornochanchada, como pedagogia erótica, trazia a “revolução sexual” para o universo popular, produzindo o maior fenômeno de bilheteria da história do cinema brasileiro (ABREU, 2006, p. 13).

Com a inflação sem controle nos anos 1980 e a falta de competitividade do produto nacional frente ao produto pornográfico estrangeiro o gênero entrou em declínio. Outro aspecto a se considerar foi a emergência de uma nova tecnologia, a do home-vídeo, com suas fitas VHS. Já não era mais necessário se ir ao cinema para ter acesso a conteúdos eróticos e pornográficos em imagens em movimento. O erotismo e a pornografia migraram para o ambiente doméstico, ficando as salas de projeção restritas ao “cinema de pegação”. Salas frequentadas por um pequeno número de público, não mais um fenômeno de bilheteria como na época analisada.

Utilizando o esquema: baixo custo, rapidez na produção e finalização, garantia de distribuição e exibição, sucesso de público, os filmes da boca se constituíram em um fenômeno de “cinema industrial” no país. Segundo alguns estudiosos, a pornochanchada auxiliou na formação de público para os filmes nacionais como um todo. Como vimos, as duas premissas, de que essas produções eram decorrentes da censura e que o sucesso comercial do gênero se baseava na lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, ainda que apresentem uma meia verdade, se mostram débeis para explicar a experiência melhor sucedida de cinema de capital privado no país.

3 METACINEMA, ANTI-ILUSIONISMO E HIPERTEXTUALIDADE

Exterior/Dia. Casa de Campo. Grua. Um jovem dramaturgo explica aos hóspedes e ao morador da casa como será a nova peça que pretende escrever, baseada naqueles mesmos personagens “reais”; na verdade os próprios personagens do filme. Eis que o personagem do dramaturgo começa a ser dublado por Carlos Reichenbach, roteirista e diretor da fita, o verdadeiro criador daqueles personagens. Então o dramaturgo pega um grande espelho e o direciona para a câmera, que os registra, tendo o próprio diretor como cameraman. Assim vemos explicitado todo o *aparatus* cinematográfico criando um momento radicalmente anti-ilusionista na obra.

Utilizarei esta sequência de *Extremos do Prazer* como introdução aos temas do capítulo.

3.1 – Cinema metalinguístico, autorreflexivo e anti-ilusionista

Desde o período silencioso vamos encontrar filmes que faziam referência ao cinema. Podemos pensar que nos primeiros anos, a emergência e a consolidação de uma nova linguagem artística, um aspecto quase circense de espetáculo de variedades com exposições em feiras e cafés quando ainda não havia as salas fixas de projeção, a magia da melhor reprodução do real com as imagens em movimento, a perplexidade do público que podia confundir o que via na tela com a realidade, tornaram a própria sétima arte um atraente tema para os filmes. Dentro do cinema narrativo encontrávamos comédias que abordavam personagens ingênuos que não conseguiam discernir o que assistiam nos *écrans* e a vida em si, ao mesmo tempo reiterando e desconstruindo o caráter ilusionista do meio. Tínhamos como exemplo o curtametragem *Those Awful Hats* (1909) de David Wark Griffith, ambientado numa sala de exibição, para criticar de forma jocosa a moda feminina dos grandes chapéus; e também *Sherlock Júnior* (1924) de Buster Keaton, onde o personagem adentra a tela e passa a se relacionar com os outros personagens fílmicos; entre vários outros casos.

Se podíamos encontrar filmes autorreflexivos até mesmo no próprio cinema narrativo, o mesmo também acontecia nos movimentos de *avant-garde*, em diferentes gradações. Tênu e indiretamente havia as obras que dialogavam com os movimentos modernistas de vanguarda e que por oposição à “transparência” do discurso cinematográfico esteticamente hegemônico denunciavam seu aspecto ilusionista. A incorporação do tempo como a quarta dimensão (as outras – altura, largura e profundidade) nas pinturas cubistas, provocando a ruptura do objeto pictórico, já que este se movia em um segmento de tempo enclausurado pelas limitações estáticas e espaciais do suporte, encontrava paralelo no cinema. O desenrolar tempóreo poderia não ser um obstáculo para os filmes, que também ocorria em um segmento de tempo durante a projeção, mas a comunhão com os novos conceitos da física - espaço/tempo e relatividade - provocava também a fragmentação do objeto fílmico. Essa fragmentação se dava através da decupagem, dos diversos planos fotográficos, dos múltiplos pontos de vista, dos campos e contracampos, da montagem, dos eventos concomitantes e da montagem paralela, aonde a apreensão do todo se dava pela relativização das partes; se diferenciando do teatro onde os espectadores tinham apenas um único olhar das cenas. Elementos comuns e “invisíveis” na linguagem cinematográfica do clássico narrativo, porém hiperbolizados e autorreferenciados na *avant-garde*, como em *Entr'act* de René Clair (para além do seu caráter surrealista) e na obra de Hans Richter, entre outros.

Por oposição à herança do romance naturalista do século XIX e da perspectiva visual clássica do renascimento, elementos caros à linguagem cinematográfica, temos também que considerar o expressionismo alemão como um deflagrador anti-ilusionista. O jogo de *chiaro/oscuro* (nos remetendo ao teatro de sombras, antepassado do cinema), a ausência do ponto de fuga (profundidade) da perspectiva, em uma bidimensionalidade quase medieval, o *overacting* contrapunham as obras expressionistas à transparência do discurso cinematográfico, ressaltando-o. Outrossim, um dos melhores exemplos de um cinema autorreferencial nas primeiras décadas do período silencioso foi *O Homem da câmera* (1929) de Dziga Vertov, dentro dos cânones do manifesto Kino Glass (cinema olho). O filme tinha como tema os registros de um cameraman na União Soviética.

É, contudo, a partir do final da década de 1950, com a *nouvelle vague*, que vemos um maior número de filmes autorreferenciados. Os cineastas do referido movimento, muitos deles egressos da crítica dos *Cahiers du cinema*, eram cinéfilos com um grande conhecimento cinematográfico. Dentre eles, quem mais realizou obras que refletiam o próprio cinema foi Jean-Luc Godard, trabalhando com gêneros, citações, e

outros procedimentos que remetiam à própria linguagem fílmica. Interessante notar, como já vimos, que é a *nouvelle vague* que vai influenciar as obras do cinema marginal paulista. Se o modelo dos primeiros filmes do cinema novo foi o neorrealismo italiano, supremacia do cinema naturalista e ilusionista; é o discurso desmistificador, de rupturas, anti-ilusionista que transparece no udigrudi nacional a partir do final dos anos 1960.

Godard foi uma das grandes influências na obra de Carlos Reichenbach, como reconhece o cineasta. Também em sua obra notamos acentuados aspectos metalinguísticos, com filmes autorreflexivos, que serão analisados neste trabalho. Nela a metalinguagem se dá de forma explícita, como no episódio *A Badaladíssima dos trópicos X Os Picaretas do sexo* do longametrage *Audácia* (1970), ambientado em um set de filmagens, com personalidades da Boca do Lixo, e *Vítimas do prazer – Snuff* (1987), filme dirigido por Cláudio Cunha, com roteiro de Reichenbach, retratando a rodagem de um filme *snuff*⁴. Ocorre também de forma mais sutil como em *A Ilha dos Prazeres proibidos* (1979), quando ele trabalha com gêneros e os filmes em série; ou *O Império do Desejo* (1982), onde cita *Le Vent D'Est* (1970) do Grupo Dziga Vertov, em cena interpretada pela atriz Misaki Tanaka, ao mesmo tempo que faz referência a *Eros e Massacre* (Eros + Gyakusatsu, 1969) de Yoshishigue Yoshida; *Lilian M. Relatório confidencial* (1975), onde cita cena de *O Segredo de uma esposa* (Akai Satsui, 1964) de Shohei Imamura; entre vários outros exemplos.

Para um melhor entendimento do que vem a ser um metacinema, ou melhor, uma metalinguagem cinematográfica, vamos recorrer à linguística formalista e funcionalista de Roman Jakobson. Para o referido autor a metalinguagem é uma função da linguagem centrada no código – neste caso específico, o cinema. Analisando o ato da comunicação, dentro do processo linguístico, Jakobson estabeleceu seis fatores que estão inalienavelmente envolvidos na comunicação – remetente, destinatário, contexto, mensagem, contato e código, que determinarão as funções da linguagem.

O remetente envia uma mensagem ao destinatário. Para ser eficaz, a mensagem requer um contexto a que se refere (ou 'referente' [...]), que seja verbal, ou susceptível de verbalização; um código total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e finalmente um contato, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a

⁴ Gênero de filmes, quase sempre erótico, com cenas reais, onde atrizes eram estupradas e até assassinadas em cena.

ambos a entrarem e permanecerem em comunicação (JAKOBSON, 1977, p. 123).

A partir de cada um destes fatores da comunicação, Jakobson estabeleceu seis funções da linguagem – emotiva, conotativa, referencial, fática, metalinguística e poética. No entanto, é comum que uma mensagem não preencha apenas uma função, pode conter várias, mas terá uma função predominante. A função metalinguística fala da própria linguagem, ou do código. Para o autor, a lógica moderna faz distinção entre dois níveis de linguagem, a “linguagem-objeto”, que fala dos objetos, e a “metalinguagem”, que fala da linguagem. Longe de ser apenas um instrumento científico para lógicos e linguistas, a metalinguagem tem também um papel importante em nossa comunicação diária (JAKOBSON, 1977, p. 127).

Levando-se em consideração que na obra de Reichenbach, no período a ser analisado, a metalinguagem tem propósitos estilísticos e estéticos, podemos nos deparar com outra função da linguagem em sua obra, a função poética. A função poética está direcionada e centrada na *mensagem*, “o enfoque da mensagem por ela mesma” (idem, p. 128). Segundo o autor, existe na função poética uma equivalência entre o eixo da seleção e o eixo da combinação (numa nomenclatura saussuriana, entre sintagma e paradigma). Onde a seleção é feita com base na equivalência, semelhança, dessemelhança, sinonímia, antonímia; e a combinação, uma construção da sequência, se baseando na contiguidade.

Uma das principais características da função poética é a ambiguidade, que para o autor é uma característica intrínseca a toda mensagem voltada a si própria. Para Jakobson, esta ambiguidade decorre da supremacia da função poética sobre a referencial (centrada no contexto). Numa mensagem de duplo sentido, teremos então um remetente cindido, um destinatário cindido e uma referência cindida. (*ibidem*, p. 149-150).

Para melhor compreendermos a metalinguagem e suas intersecções poéticas, principalmente no que tange aos filmes, é preciso avançar para um pouco além do processo linguístico referente à comunicação humana, como formula Jakobson. Em seu trabalho sobre o anti-ilusionismo na literatura e no cinema, Robert Stam (1981) estabeleceu três modos de autorreflexividade nas obras de arte – o lúdico, o agressivo e o didático. O lúdico diz respeito ao “impulso de brincar”, uma espécie de consciência através do riso e da arquitetura dos jogos, como em Buster Keaton e nos primeiros

filmes de Godard. O agressivo é expresso pelo “impulso de agredir”, uma das características das artes modernas e pós-modernas com gênese em *Ubu Rei (Ubu Roi)*” de Alfred Jarry e identificável em *A idade do ouro (L’Age d’or)* de Buñuel e filmes de Godard como *Tempo de guerra (Les carabiniers)* e *Week-end a francesa (Week-end)*. O didático é caracterizado pelo “impulso de ensinar”, inclusive politicamente, como no teatro épico de Bertolt Brecht, que aclara e desnuda o *aparatus* da produção, procedimento também presente em Godard e Reichenbach como veremos adiante. Gostaria de acrescentar um quarto modo de autorreferência nas obras de arte, não arrolado por Robert Stam, a reverência. Creio que a reverência diga respeito à afetividade dos artistas pelo seu *metier*, fazendo-os que explicitem o próprio *aparatus* de suas linguagens em suas obras. A reverência permeia as três modalidades de Robert Stam quanto à autorreferência.

Para o autor, a arte sempre prosperou decorrente em parte da tensão entre o ilusionismo e o anti-ilusionismo, todavia foi a partir do renascimento que houve uma exacerbação dessa tensão (*Ibidem*, p. 19). Uma das obras que está na gênese desse procedimento estético é *Don Quixote* de Cervantes, com suas histórias-dentro-de-histórias, muitas denunciando o aspecto ficcional do romance. O anti-ilusionismo também está presente em várias peças de William Shakespeare, e diversos outros criadores posteriores. Escritores e cineastas que se recusam a criar uma narrativa contínua ou um encanto dramático.

São perfeitamente capazes de seduzir suas platéias. Preferem, porém, por diversas razões, subverter e desbastar suas histórias. Desferem rudes golpes de desmistificação à suave continuidade do ilusionismo. Sua estratégia narrativa é a descontinuidade (*ibidem*, p. 22).

Se a arte ilusionista busca certa coerência espaço/temporal, a arte anti-ilusionista ressalta a descontinuidade, a fragmentação e a arquitetura do tecido narrativo. Com o modernismo, a descontinuidade assumiu um caráter filosófico, e até hostil. Para Robert Stam (*ibidem*, p. 23) ela passou a ser utilizada como provocação e ofensa ao público burguês.

Quanto ao terceiro modo de anti-ilusionismo – o didático, vamos vê-lo bem exemplificado na obra de Bertolt Brecht. Robert Stam identifica diversas influências das idéias do dramaturgo nos filmes de Jean-Luc Godard e podemos também notá-las em

Carlos Reichenbach. Analisando seus procedimentos, vamos constatar que estão bastante próximos das técnicas brechtianas do teatro épico – o distanciamento, a estrutura narrativa episódica, o uso da palavra escrita, etc. Como exemplo de distanciamento, temos uma cena de *O Império do desejo*, em que durante um jogo erótico, a atriz Aldine Müller “recita” fragmentos do Relatório Hite, trabalho da sexóloga americana bastante em voga na época da produção do filme. Como exemplo do uso da palavra escrita, temos no mesmo filme a utilização de intertítulos, que servem não apenas para a delimitação de um quadro (*tableaux*), criando episódios autônomos e interrelacionados dentro da obra, como também nos remetem a uma época da história do cinema - o cinema silencioso, que utilizava intertítulos para descrever ações e diálogos. O processo de se utilizar telas onde eram projetados os títulos das cenas foi empregado por Brecht na montagem da *Ópera dos Três Vinténs*. Tinha como intuito, “conferir ao teatro uma feição literária”, impondo assim a figuração dos acontecimentos através da sua formulação (BRECHT, 1978, p. 26).

Os propósitos de um teatro épico em Brecht consistiam em descrever o mundo contemporâneo de sua época, para essa mesma sociedade a que se destinava, um mundo passível de modificação. Lembremos que o dramaturgo nasceu e viveu grande parte de sua vida na Alemanha, que passava por grandes transformações, país descrito por ele como onde “se trabalha para a modificação do mundo, para a modificação do convívio dos homens” (*ibidem*, p. 6). Longe de ser catártico, o seu teatro usava técnicas para a conscientização das platéias, em um projeto quase didático. A princípio, os propósitos da utilização de procedimentos do teatro épico em Carlos Reichenbach parecem divergir um pouco de certos intuitos brechtianos e convergir mais para o desnudamento do *aparatus* cinematográfico, em prol da metalinguagem e de um recurso estilístico.

Bertolt Brecht, num procedimento não ilusionista, tentava tornar visível ao público o *aparatus* do espetáculo teatral, bem como as engrenagens dos seus modos de produção. Para a teoria marxista, “o meio de produção na vida material determina os processos da vida social, política e intelectual em geral” (MARX e ENGELS, 1980, p. 41). Segundo Brecht, a obra de arte havia se transformado em mercadoria e, sem os meios de produção (engrenagens) não seria possível produzi-la. Para ele, consistia um problema o fato de que os meios de produção não pertencessem aos produtores e, atribuindo ao trabalho um caráter mercantil, este estaria sujeito às leis gerais da mercadoria (BRECHT, 1978, p.13). Portanto, tornando aparentes as engrenagens dos

meios de produção, ele estaria contribuindo para o processo de conscientização do público tanto acerca dos meandros da produção quanto da arquitetura textual de suas obras.

Reichenbach não apenas desnuda o *aparatus* cinematográfico, como também explicita algumas vezes os meios de produção por ele utilizados. Como vimos anteriormente, no período, o cinema do diretor se insere no modo de produção do cinema independente, produzido na Boca do Lixo, em São Paulo. O cineasta trabalha parte de sua obra com esse gênero, tornando aparente seus clichês; trabalhando com as cenas de sexo de forma quase banalizada e muitas vezes desprovida de rituais eróticos, tendo por fim o distanciamento; e também utilizando atores típicos da Boca do Lixo, como Aldine Müller, Roberto Parolini, Patrícia Scalvi, Roberto Miranda, Zaira Bueno, Alvamar Tadei, Misaki Tanaka, que representavam um ícone do tipo de cinema que ele estava realizando e ao mesmo tempo referenciando. Do ponto de vista da teoria de Jakobson, talvez pudéssemos considerar o cinema comercial erótico da Boca do Lixo como uma espécie de subcódigo, dentro do código geral da linguagem cinematográfica. Subcódigo este, no qual está centrada parte da obra de Reichenbach.

Se uma das hipóteses desta pesquisa é que a obra de Reichenbach tem aspectos carnavalizantes, como relacioná-la ao didatismo brechtiano? Vemo-nos aqui em um pequeno paradoxo entre carnavalização e didatismo. Apesar de didático, o caráter extático de uma representação teatral não está ausente na obra de Brecht. Talvez de forma fragmentada, possa constituir um elemento de heterogenia, cuja significação se dê pela interrelação com outros aspectos do espetáculo. Em *Notas Sobre a Ópera Grandeza e Decadência de Mahagonny*, o dramaturgo diz que o conteúdo de Mahagonny é o prazer. “O caráter de diversão, já apontado, revela-se, portanto, não só na forma, como, também, no tema. Deveria se tornar o prazer objeto de uma análise, já que se tinha de tornar a análise um objeto de prazer” (BRECHT, 1978, p. 15). Quando ele trabalha com o gênero ópera, ele considera que esta sua peça talvez não seja muito apetitosa, mas é “incontestavelmente uma iguaria”, assim como é iguaria a ópera tradicional, que “muito antes de se haver tornado uma mercadoria, era um instrumento de prazer” (*ibidem*, p. 14-16).

Para fazermos uma melhor análise da obra de Carlos Reichenbach será necessário investigar outros campos teóricos para além da metalinguagem como a intertextualidade e a hipertextualidade.

3.2 A Intertextualidade e o ocaso da autoridade do discurso monológico

“Por toda parte ouço vozes e as relações dialógicas entre elas”
(BAKHTIN *apud* STAM, 1992, p. 72).

O termo intertextualidade nasce da interpretação que Julia Kristeva faz da teoria de Mikhail Bakhtin, principalmente de seu conceito de dialogismo. Graham Allen (2000) identifica também Ferdinand Saussure na origem da intertextualidade, todavia eu penso que isso só seja possível se considerarmos o pioneirismo de seu trabalho e os inúmeros outros trabalhos que surgiram a partir da sua linguística moderna quer por oposição, quer por complementação. O próprio Allen depois reconhece que a gênese está em Bakhtin, sendo ele não apenas o autor de onde se origina a noção de intertextualidade, mas o maior teórico da intertextualidade em si (ALLEN, 2000, p. 16).

As obras literárias, artísticas, os filmes são construídos a partir de sistemas, códigos e tradições estabelecidas em outros trabalhos artísticos e discursos. Esse *background* anterior é fundamental para a compreensão dos significados das obras de arte. Os textos são vistos pela moderna teoria literária como impossíveis de possuir um significado independente. Os textos fazem parte de uma rede de relações textuais e para interpretá-los é necessário que nos movamos entre inúmeros pré-textos. A isso chamamos de intertextualidade, onde os textos se transformam em intertextos. A intertextualidade faz com que compreendamos que todo texto artístico está em diálogo não apenas com os outros textos artísticos, mas também com o seu público.

Na principal dicotomia da linguística de Ferdinand Saussure – a língua (*langue*) e a fala (*parole*) – o autor privilegia a língua como passível de estudo, por considerá-la sistemática, ao passo que a fala teria um caráter individual. Mikhail Bakhtin é um dos primeiros autores a pensar a linguística de uma forma mais social, levando em consideração também a fala. Sua obra é o ponto de partida não apenas para a intertextualidade como também para a análise crítica do discurso e sua influência se faz sentir nos estudos literários e culturais da atualidade. O referido autor enfatizou a heterogeneidade da fala (*parole*) e sua complexidade multiforme nas situações sociais.

“Bakhtin vê a linguagem não só como um sistema abstrato, mas também como uma criação coletiva, parte de um diálogo cumulativo entre o ‘eu’ e o outro, entre muitos ‘eus’ e muitos outros” (STAM, 1992, p.12). Da mesma forma que ele nos considera multilíngues, conforme a demanda dos diálogos entre pessoas, classes sociais e comunidades diversas.

Para Bakhtin o texto diz respeito à produção cultural baseada na linguagem, onde as linhas divisórias entre as disciplinas e entre *texte* e *hors-texte* são tênues ou apagadas. O texto engloba o textual, o intertextual e o contextual. O autor trabalha com a relação entre o eu autorial e os outros eus que emergem na ficção. “Trata-se, afinal, da relação entre o texto e todos os seus ‘outros’: o autor, o leitor, o intertexto” (*ibidem*, p. 18).

Em sua obra ele trabalha com os conceitos de dialogismo, poliglossia, heteroglossia e polifonia. Para o autor, o eu não é uma entidade autônoma, ele existe somente em diálogo com outros eus. É apenas através da colaboração dos outros é que se pode aferir um caráter de alteridade de si mesmo. A vida é vivida nas fronteiras entre as nossas experiências individuais e as autoexperiências dos outros. Esse pensamento está no cerne do conceito do dialogismo (entendido por Robert Stam como “geração transindividual de significado”. 1992, p. 59). A heteroglossia diz respeito à multiplicidade de sublínguas que coexistem nas línguas nacionais, ao passo que a poliglossia se refere às inúmeras línguas nacionais e étnicas presentes no discurso do romance.

É a partir de seu estudo sobre a obra de Dostoiévski em “Problemas da poética de Dostoiévski” que ele cunha o termo “polifonia”. Analisando a relação de Dostoiévski como autor e as diversas vozes de seus personagens em total liberdade, podendo até discordar de seu criador, que ele reconhece uma polifonia de vozes em seus romances. Aqui o papel do autor seria o de um orquestrador da multiplicidade das vozes dos personagens. Essa polifonia se dá por simultaneidade, justaposição e contraponto. Como vemos, toda a obra de Bakhtin é permeada pelas noções de alteridade, multiplicidade, diálogo, concomitância, em um processo dinâmico. Já não é mais a “estaticidade” da língua, como intentava Saussure, que por possuir uma “estabilidade” seria objeto de estudo sistematizado. A língua para Bakhtin é um processo dinâmico, não um sistema acabado. As línguas estão vivas, em constante transformação através de seu uso cotidiano.

Apesar de seus inúmeros estudos na área da teoria literária e de podermos considerá-lo como um dos mais importantes e influentes pensadores do século XX, sua obra permaneceu ignorada, por diversos motivos, inclusive por problemas com o regime stalinista, que lhe valeu inclusive prisão. Seus trabalhos só foram descobertos e divulgados a partir da década de 1960, inicialmente por um grupo de estudantes de graduação de Moscou, que tomaram conhecimento de sua obra sobre Dostoievski e no final da referida década em Paris, quando Julia Kristeva interpretando sua teoria lança o termo intertextualidade.

Conforme nos relata Graham Allen, o cenário intelectual francês, onde encontrávamos Kristeva em meados dos anos 1960, mudava de paradigma, das posições estabelecidas da filosofia, teorias políticas e psicanalíticas, com base em um estruturalismo herdeiro de Ferdinand Saussure, para um pós-estruturalismo (ALLEN, 2000, p. 30-31). As convulsões de maio de 1968 indicavam que as revoluções já não eram mais exclusivas das classes operárias, como imaginava Marx, mas também da “classe” estudantil, letrada e ainda não economicamente produtiva. Os eventos de 68 trouxeram o processo de debate para um clímax que teria consolidado a crítica metodológica do pós-estruturalismo, da noção de autoria e até mesmo dos parâmetros de significação (*ibidem*, p. 30-31).

O papel da literatura e da teoria literária foi extremamente importante na emergência da teoria pós-estruturalista, principalmente no periódico *Tel Quel*, tendo entre seus colaboradores Jacques Derrida, Roland Barthes, Philippe Sollers, Michel Foucault e Julia Kristeva. A referida publicação investigava as relações entre a literatura e o pensamento político e filosófico, onde as teorias de Bakhtin puderam servir como um rico intertexto. O Grupo *Tel Quel* entendia que a ideologia dominante utilizava a noção de estabilidade da relação significante/significado para manter seu poder e reprimir pensamentos revolucionários e não ortodoxos.

Em 1969, Julia Kristeva formulou um novo modo de semiótica, a semanálise. Nesse trabalho ela compreendia que os textos estão sempre em estado de produção, muito mais do que se constituem em produtos acabados para o consumo. A autora entende que “não é apenas o objeto de estudo que está ‘em processo’, (...) mas também os temas, o autor, o leitor e o analista. Autor, leitor ou analista se juntam em um processo de produção contínua, estão em processo (*le sujet-en-process*) sobre o texto” (*apud* ALLEN, 2000, p. 34). Para ela as idéias não são apresentadas como acabadas, mas de forma a encorajar os leitores a participar do processo de produção de sentido.

Na formulação da intertextualidade, Kristeva estabelece a maneira pela qual os textos são construídos. Um autor não cria seus textos de suas mentes originais, mas os compila de uma gama de textos pré-existentes, de forma que um texto é uma permutação de textos. O significado de um texto também é compreendido conforme o rearranjo temporal dos elementos com significados sociais e culturais pré-existentes. Do ponto de vista da recepção, o significado de um texto também pode mudar conforme seus contextos temporais e culturais, já que na intertextualidade também o receptor (leitor) é intertextual e tem papel ativo na produção de sentido.

O conceito de intertextualidade parece bastante adequado para a análise da obra de Carlos Reichenbach. Seus textos fílmicos são uma superposição sincrônica de intertextos e no que se refere ao tema deste capítulo – outros textos fílmicos e gêneros cinematográficos. Esses intertextos fílmicos dizem respeito tanto à obra de outros cineastas, no caso das citações e influências; à certas convenções de categoria – os gêneros; como também aos meios de produção e à técnica, quanto ele evidencia o *aparatus*.

A intertextualidade traz em seu cerne uma problematização, a questão da autoria e do novo papel dos autores. Se os textos mantêm relações constantes e são constituídos por seus pré-textos (intertextos), qual seria então o trabalho do autor? A mudança de visão da força do papel autoritário do autor no discurso não mais monológico, leva Roland Barthes a declarar no ensaio de 1968 que o autor está morto. Se para Barthes o autor morreu, o mesmo ainda não era visto em Bathkin. É o estudo do estilo autoral de Dostoiévski que leva Bathkin a criar o conceito de polifonia; da mesma forma que é a crítica à crítica literária sobre obra de Rabelais, que não a analisava em seu contexto histórico e cultural, que o leva a fazer um estudo sobre a carnavalização.

Kristeva, a partir da teoria de Bakhtin, analisa o processo intertextual da apropriação e da reestruturação. Para ela, a literatura é uma intersecção de superfícies textuais, e em sua nova semiótica ela define a dinâmica literária em duas dimensões, a horizontal e a vertical. Na dimensão horizontal a palavra no texto pertence tanto a seu tema quanto ao endereçado; na dimensão vertical a palavra no texto está introvertida, ou seja, vertida para a sincronidade do *corpus* literário. A comunicação entre leitor e autor é compartilhada pela relação intertextual entre a palavra poética e sua existência anterior nos textos poéticos do passado. O reconhecimento da coexistência de dois eixos (dimensões) no espaço textual e uma releitura da teoria dialógica a levaram a este novo termo – a intertextualidade (ALLEN, 2000, p. 38-39).

O eixo horizontal (sujeito destinatário) e eixo vertical (texto-contexto) coincidem, para revelar um fato maior: a palavra (texto) é um cruzamento de palavras (de textos). Em Bakhtine (*sic*), além disso, os dois eixos, por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtine é o primeiro a introduzir na teoria literária: Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e a transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 1974, p. 63-64).

No início deste capítulo falamos de uma característica poética na obra de Carlos Reichenbach, aonde nos referimos à função poética de Roman Jakobson. Interessante notar que tanto Jakobson quanto Kristeva reconhecem um caráter de ambiguidade na poética. Jakobson entende a ambiguidade da linguagem poética decorrente de uma equivalência entre os eixos da seleção e da combinação (JAKOBSON, 1977, p. 149-150), enquanto Kristeva observa o mesmo fato pela impossibilidade de aplicação de uma divisão vertical hierárquica entre significante e significado, já que a linguagem poética se caracteriza por uma infinidade de pares e combinações. Para a referida autora, o diálogo e a ambivalência a fazem concluir que dentro do espaço interior do texto assim como nos espaços entre textos a linguagem poética é “dupla”. (KRISTEVA, 1980, *apud* ALLEN, 2000, p. 42).

Kristeva emprega a teoria dialógica para atacar as noções de unidade, que ela associa à autoridade, verdade inquestionável e o desejo social da repressão da pluralidade. Bakhtin é o ponto de partida para que ela entenda uma mudança na lógica aristotélica e sua noção de singularidade, bem como para contrapor à dialética Hegeliana. Aristóteles argumentava, no seu princípio da não-contradição, que algo não pode ser ao mesmo tempo uma coisa (A) e outra coisa mais (não A). Se pensarmos na ambiguidade, ou melhor, no caráter duplo da linguagem poética, ou até mesmo no eixo vertical da intertextualidade onde cada texto é uma intersecção de outros textos, então um texto pode ter ao mesmo tempo um significado (A) e vários significados alternativos (outros não As). Quanto à dialética hegeliana, a síntese é um terceiro termo que resolve o conflito entre tese e antítese, levando-nos para um nível mais elevado de estado de consciência ou conhecimento. Assim a síntese teria um caráter transcendente no qual estariam resolvidos os conflitos e ambivalências anteriores. Emergindo do embate entre

tese e antítese, a síntese restauraria a noção do monológico, da singularidade e da unidade.

A noção de dialogismo, que deve muito a Hegel, não deve ser confundida com a dialética hegeliana, baseada em uma tríade e por conseguinte no conflito e projeção (um movimento de transcendência), que não transgride a tradição aristotélica fundamentada na matéria e causalidade. O dialogismo substitui esses conceitos absorvendo-os dentro de um conceito de relação. Não se esforça rumo à transcendência, mas sim em direção à harmonia, todo o tempo implicando uma idéia de ruptura (de oposição e analogia) como uma modalidade de transformação (KRISTEVA, *apud* ALLEN, 2000, p. 46-47).

Outro aspecto bastante interessante de se observar é o da transposição, quando Kristeva passa a pensar a intertextualidade como a passagem de um sistema de signos para outro. Com o conceito de transposição, a autora tenta evitar a redução da intertextualidade em uma noção tradicional de influência, estudo de fonte ou simplesmente contexto. A transposição pode ser importante para a análise da obra de Carlos Reichenbach. Se pensarmos o cinema do cineasta como autoral, é importante observarmos de que forma os pré-textos (ou intertextos) se modificam ou se transpõem nos seus textos fílmicos. Onde o que importa não é somente o estudo das suas fontes, mas o seu caráter transformacional. Os intertextos migram de um sistema de significação a outro, e isto também depende da maneira que são orientados a seus endereçados.

Como verificaremos mais a frente, a obra de Reichenbach segue orientação e procedimentos modernistas. No modernismo a seleção dos intertextos e sua transposição têm caráter de ruptura, deslocamento e autoconsciência. Em seus filmes a intertextualidade está hiperbolizada e aparente contendo elementos de heterogenia, fragmentação e justaposição.

3.3 Os Palimpsestos e a Hipertextualidade

Enquanto Julia Kristeva tenta fugir da idéia de transcendência na intertextualidade e critica a dialética hegeliana por considerar a síntese como transcendente e restauradora da unicidade, Gérard Genette trabalha com a noção de transcendência, vindo a denominar a intertextualidade de transtextualidade.

Para elaborar sua teoria ela usa como metáfora o palimpsesto, um pergaminho cuja escrita era apagada para uma nova utilização, mas que ainda permaneciam vestígios da escrita antiga.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente, *hipertextos*), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão⁵, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2006, p. 5)

Para o autor, o objeto da poética não é o texto, mas o arquiteyto, ou seja, “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular (*ibidem* p. 7). No entanto ele vai preferir denominar as relações textuais como transtextuais e considerar a arquiteytualidade como uma de suas categorias.

Genette estabelece cinco tipos de relações transtextuais - a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquiteytualidade e a hipertextualidade. A intertextualidade é, como já vimos, o aspecto estudado por Julia Kristeva, cujo termo fornece ao autor seu paradigma terminológico. De uma forma igualmente restritiva, ele define a intertextualidade como restrita, pensando-a como uma simples relação de co-presença entre dois ou mais textos, que se manifesta principalmente nas citações e nos plágios.

A paratextualidade é a relação que uma obra tem com o seu paratexto – título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas de rodapé, de fim de texto, epígrafes, ilustrações, errata, orelha, capa, etc. que fornece ao texto um aparato que facilitaria a sua compreensão pelo leitor. Ele cita como exemplo *Ulisses* de

⁵ No original, literatura em segundo grau, *La Littérature au second degré*, traduzido na edição brasileira por “segunda mão”, o que pode conferir ao termo um caráter depreciativo.

James Joyce, que foi pré-publicado em fascículos e que cada um deles vinha com um título que evocava sua relação com a *Odisséia* de Homero. Quando Joyce publicou o livro, ele retirou esses intertítulos, que para Genette são de uma “significação fundamental”. Porém esses intertítulos não foram esquecidos pelos críticos, se constituindo em paratextos.

No caso do cinema, podemos considerar as entrevistas com o diretor, elenco, equipe técnica, os press-releases, como paratextos que auxiliam na compreensão dos filmes. Diria até que uma crítica pouco exaustiva da imprensa diária (o autor considera a crítica como metatexto), principalmente para um espectador que ainda não viu a obra, pode também ter um relação paratextual com o texto fílmico. No caso do filme *O Império do Desejo* de Carlos Reichenbach, a utilização de intertítulos tem ao mesmo tempo um caráter anti-ilusionista com função segmentadora de modo a criar blocos dentro da obra (referência ao aspecto episódico do teatro épico brechtiano), como também se constituiu em um paratexto. Se víssemos simplesmente a cena de Misaki Tanaka, uma atriz de ascendência oriental, isso teria um significado. Mas antes o cineasta coloca o intertítulo *Vento Leste*, título de um filme do grupo Dziga Vertov (*Le vent d'est*). A inclusão do intertítulo como paratexto nos leva a uma superposição textual que auxilia na ressignificação de toda a cena.

O terceiro tipo de relação transtextual é a metatextualidade, que é uma espécie de comentário que une um texto a outro do qual se fala, sem necessariamente citá-lo. O melhor exemplo de metatextualidade são os textos críticos.

A arquiteturalidade é compreendida por Genette como “o mais abstrato e o mais implícito” tipo de relação transtextual.

Essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia. Em todos os casos, o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema (*Ibidem*, p. 11)

Muitos autores compreendem o caráter arquitetural de um texto, ligado à estrutura narrativa, ou como quer Norman Fairclough (2001, p. 106), à “estrutura textual”. Nesses casos o aspecto arquitetural se refere a uma dimensão diacrônica do

texto. O arquiteyto de Genette é uma relação vertical e sincrônica de um texto com seu gênero. Para o autor, não é função do texto a determinação de seu *status* genérico, cabe ao leitor, ao crítico e ao público identificá-lo, ou até mesmo recusar um *status* reivindicado pelo paratexto. De todo modo, ele reconhece que a percepção do gênero orienta e determina o “horizonte de expectativa” do leitor, e, por conseguinte, da obra.

O tipo de relação transtextual que será mais útil na análise da obra cinematográfica de Carlos Reichenbach é o quinto, a hipertextualidade. É compreendida por Genette como toda relação que une um texto, denominado por ele de hipertexto, a um texto anterior, o hipotexto, nos lembrando as superposições textuais dos palimpsestos. Um hipertexto “brota” de um hipotexto de uma forma que não é a do comentário. A derivação de um texto por outro precedente pode ser de natureza descritiva e intelectual, se constituindo em um metatexto, mas pode também ser de outra natureza, como nos hipertextos. Pode ocorrer de um hipertexto não falar acerca de seu hipotexto, mas não poderia existir sem ele. O fato de um texto evocar um texto anterior, sem contudo falar dele ou citá-lo é resultado de uma operação que o autor qualifica de *transformação*.

Interessante notar que podemos reconhecer um caráter transformacional de um pré-texto para um outro texto tanto em Genette, com o seu conceito de transformação, quanto em Kristeva, a partir de seu termo transposição.

Para exemplificar o caráter transformador de um hipotexto em seu hipertexto, o autor cita as obras *Eneida* de Virgílio e *Ulisses* de Joyce, ambas derivadas da mesma *Odisséia* de Homero. Para ele se trata de dois tipos de transformação distintos, gerando dois diferentes textos

A hipertextualidade consiste em um importante instrumento de análise para a obra de Reichenbach, porque além do caráter autorreflexivo de sua obra, quando ele utiliza hipotextos cinematográficos, ele também se vale de outros hipotextos oriundos da literatura, da filosofia, da música, da política, etc. Como exemplos temos *Amor, palavra prostituta*, que tem como alguns dos seus hipotextos as obras *O Desespero humano* e *Temor e tremor* do filósofo Søren Kierkegaard; e também *Filme Demência*.

Filme demência possui uma profusão e superposição de hipotextos. O principal deles é a lenda germânica de Fausto, hipotexto também do filme *Fausto* de Friedrich Whilhem Murnau. Dentro da teoria da hipertextualidade, para os receptores atuais a lenda de Fausto está indissociável de outro texto, *Fausto* de Goethe, o que provoca uma terceira camada textual na obra. Existe ainda uma quarta textualidade sobreposta

referente ao mesmo hipotexto, o já citado filme de Murnau. Como outros hipotextos temos as obras de Marlowe e Coleridge, as óperas de Mahler e Gounod, etc.

Outro cineasta brasileiro cuja obra poderia ser analisada com base na hipertextualidade é a de Júlio Bressane. *Bras Cubas* (1985), que tem como hipotexto *Memórias Póstumas de Brás Cubas* do escritor Machado de Assis, longe de ser uma mera adaptação cinematográfica de uma obra literária, apresenta uma ampla transformação na relação hipotexto/hipertexto, decorrente da criatividade e do estilo do diretor. Como outro exemplo, temos *Filme de Amor* (2003), cujo principal hipotexto não pertence nem à literatura, nem ao próprio cinema, é o mito grego das três graças. Neste filme, as camadas intertextuais são muitas. O primeiro hipotexto é a narrativa mítica das três graças, mas o cineasta também trabalha com a representação pictórica do referido mito nas artes plásticas. Essas pinturas são ao mesmo tempo hipertextos que tem como hipotexto o mito, e também constituem um segundo hipotexto sobreposto para a obra do Bressane. Outro hipotexto do filme é a obra do artista Balthus, que se reflete na fotografia e na *mise-en-scene* no que se refere ao posicionamento dos atores em cena e, por conseguinte, no quadro cinematográfico.

Outro filme que poderíamos fazer uma brevíssima análise tendo por base a teoria do Genette é *A pele que habito* (*La piel que habito*) (2011) de Pedro Almodovar. A obra tem uma relação arquitextual com o gênero horror (um horror mais psicológico). Dentro deste arquitexto, o filme possui como hipotexto outro filme, *Os olhos sem rosto* (*Les Yeux sans Visage*) (1960) de Georges Franju. De uma forma extremamente sutil, tem também como hipotexto a obra da artista plástica francesa Louise Bourgeois, com a qual ele traça um paralelo com a atividade da personagem principal. Em um plano vemos um livro sobre a obra da artista sobre uma mesa. Neste último caso, quanto aos espectadores, eles só compreenderão esse significado, se eles tiverem conhecimento prévio desse hipotexto, ou seja, a obra de Bourgeois.

O significado dos trabalhos hipertextuais depende do conhecimento que os leitores (no caso espectadores cinematográficos) têm do hipotexto. Essa é uma questão crucial na obra de Carlos Reichenbach, principalmente no período analisado. Por um lado, por questões de preconceito, a crítica lhe ignorava por considerar seu trabalho como mercadoria erotizante de consumo. Por outro, conforme declarações do cineasta já citadas nesta pesquisa, seus filmes se destinavam a um público pouco culto, analfabeto ou quase, oriundo das classes menos favorecidas. Muito dificilmente esse público alvo poderia sequer reconhecer os hipotextos – filmes japoneses desconhecidos do grande

público, a obra de Godard, a filosofia de Kierkegaard, a filosofia política de Pierre-Joseph Proudhon, entre outros. O público, no entanto, podia fazer outras leituras hipertextuais, principalmente ligadas ao arquitexto, no que se refere aos elementos recorrentes dos outros filmes eróticos da Boca do Lixo.

Acredito que um dos principais pontos a ser observado em uma análise de texto utilizando o conceito de hipertextualidade é justamente o da transformação, já que um mesmo hipotexto pode gerar distintos hipertextos. Para Genette, essa transformação pode ser simples, ou indireta – o que ele chama de imitação.

Em seu estudo sobre arquitexto ele passa a rever a questão dos gêneros e até mesmo reclassificá-lo, analisando a história da poética desde Platão e Aristóteles. Ele argumenta que os gêneros vêm sofrendo distorções e concepções errôneas desde a definição dos três principais gêneros – épico, lírico e trágico – em Platão e especialmente na Poética de Aristóteles. Tomemos como exemplo a tragédia. Na concepção aristotélica ela é tanto a faceta de um gênero – o alto drama – como também um tema envolvendo uma situação humana trágica, desta forma haveria uma distinção entre o genérico e o temático. Seu segundo ponto diz respeito à confusão entre modos e gêneros. Para o referido autor, os gêneros são essencialmente categorias literárias, enquanto os modos são “formas naturais”, ou pelo menos aspectos da linguagem, e se subdividem em “narrativa” e “discurso”. A narrativa consiste em narrar fatos e eventos, sem que a atenção esteja centrada na pessoa que narra; ao passo que o discurso está focado na pessoa que fala e na situação interna da qual a pessoa está falando. (ALLEN, 2000, p. 98-99).

Uma questão fundamental nesta reclassificação ou análise diz respeito a certos “gêneros canônicos (ainda que menores)”, como a paródia, o pastiche, o travestimento e que permeia outros gêneros. Ele chega primeiramente a pensar a paródia, o pastiche e o travestimento como gêneros oficialmente hipertextuais, mas resolve ampliar suas investigações também em direção a outros gêneros (GENETTE, 2006, p. 19). O ponto de partida para uma problematização é a paródia, comumente de caráter cômico, burlesco e satírico. Como então analisar aspectos paródicos em uma obra como *Ulisses* de Joyce? O termo paródia expressa uma situação confusa, pela convergência funcional de três fórmulas, a deformação lúdica, a transposição burlesca de um texto e a imitação satírica de um estilo, todas provocando um efeito cômico, a partir do texto ou estilo “parodiado”.

Na paródia estrita, porque sua letra se vê de modo cômico aplicada a um objeto que a altera e a deprecia; no travestimento, porque seu conteúdo se vê degradado por um sistema de transposições estilísticas e temáticas desvalorizantes; no pastiche satírico, porque sua forma se vê ridicularizada por um procedimento de exageros e de exacerbações estilísticas. Mas essa convergência funcional mascara uma diferença estrutural muito mais importante entre os estatutos transtextuais: a paródia estrita e o travestimento procedem por transformação de texto, o pastiche satírico (como todo pastiche), por imitação de estilo (*ibidem*, p. 19-20).

Genette propõe então uma reclassificação de paródia, travestimento, charge e pastiche, tendo como parâmetro a divisão da corrente funcional, a divisão estrutural, a função, os gêneros e as relações de transformação e de imitação.

A hipertextualidade é uma prática transgenérica, que compreende alguns gêneros “menores”, como a paródia, o travestimento, o pastiche, a charge, o *digest*, etc. e que atravessam todos os outros. Para Genette, “todos esses gêneros são fortemente codificados, e conseqüentemente marcados por uma grande impressão de imitação genérica” (2006, p. 41). A hipertextualidade tem o mérito de recriar obras antigas em um novo circuito de sentido. Segundo o autor, sem essa incessante circulação de textos, a literatura não valeria a pena.

4 - CARNAVALIZAÇÃO – O IMPÉRIO DO DESEJO DEMOCRÁTICO

Imprecações; palavreado chulo e obsceno; elementos do realismo grotesco - cuspes, arrotos, babas, tufos e mais tufos de pentelhos; uma pança não apolínea (do ator Orlando Parolini); uma bunda furada à bala; um rábula chamado Carvalho (caralho), um fórum que serve à micção (o personagem diz: - “vou lá dentro fazer xixi”); um velhote que descobre a alegria do prazer bissexual e literalmente se afoga na felicidade; personagens intelectuais que são piores que os personagens populares da trama como Pantha (interpretado por Aldine Müller, uma chata, adepta das idéias de Shere Hite, formada pela PUC, que sendo intelectual transforma o sexo em um exercício mental – tendo a vulva apalpada diz poder sentir até mesmo as digitais do ator Roberto Miranda, invertendo o papel da mulher nas sociedades chauvinistas latinas, é ela quem dá as ordens no jogo erótico, imbuída por conhecimentos adquiridos em uma universidade católica) e o arrogante amante de Sandra (universitário mantenido, praticamente um gigolô); um sodomita de Votuporanga (pouco importa o local geográfico, apenas a sonoridade do nome da localidade); uma semivirgem apenas com o orifício anal muito bem utilizado; um poeta da contracultura que gosta de exhibir o falo; e a profunda ironia da frase final: - “Quanta felicidade!”, enquanto alguém acaba de morrer. Com essas figuras e imagens referentes ao filme “O Império do desejo”, começo a tratar da questão da carnavalização.

O carnaval é a grande festa popular brasileira e podemos notar sua influência em algumas manifestações artísticas do país, como no modernismo literário, no tropicalismo, etc. No caso do cinema, pode ser verificada nas comédias musicais, que eram lançadas antes dos festejos momescos (pré-chanchadas); nas chanchadas, que além da utilização do repertório musical carnavalesco se valia de procedimentos paródicos; em filmes do Cinema Novo, como *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade; e até mesmo no cinema da retomada como em *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* de Carla Camuratti. Na obra de Carlos Reichenbach que está sendo analisada também vemos aspectos carnavalizantes, como a anarquia, a inversão e a transmutação do que é erudito (as idéias de Proudhon, Karl Marx, Søren Kierkegaard, poemas de Fernando Pessoa, etc) em popular, ou seja, filmes eróticos da Boca do Lixo. Produções, que como vimos, eram destinadas às classes menos favorecidas da população. Nesse caso temos

elementos do universo intelectual que se deslocam para as alcovas da pornochanchada, algo próximo ao conceito de “rebaixamento”, que será estudado no transcorrer deste texto.

Um dos principais aspectos da carnavalização é o da inversão. Roberto DaMatta considera a inversão, como princípio sociológico, o ponto central para o qual tende o universo carnavalesco. Ele optou pela posição de tomar o carnaval como um reflexo complexo da sociedade brasileira. Adotando o ponto de vista de Marx e Claude Lévi-Strauss, que situam a ideologia como um plano invertido da realidade social, assim como a imagem de uma câmera escura. Ele considera o carnaval um reflexo invertido da sociedade brasileira. (DaMatta, 1997, p. 87-88).

No referido trabalho do autor, ele estuda três formas de ritualização da sociedade brasileira, a partir de três vértices que a norteiam – o estado, a igreja e o povo. Assim ele analisa as paradas militares, as procissões e o carnaval e também suas interrelações, a partir de uma sociologia comparada. No nosso caso, daremos ênfase ao carnaval, rito centrado no povo.

Para o autor, uma das principais inversões que ocorre no carnaval é entre o espaço da rua e o espaço da casa. Ele estabelece “casa” e “rua” como categorias sociológicas, mas apesar de uma relação dicotômica, entende que existam gradações entre elas (*ibidem*, p.95). A própria rua pode ser compreendida como um prolongamento ou parte da casa, da mesma forma que também a casa pode ser percebida, em algumas situações, como parte da rua. Roberto DaMatta considera que o único modo correto para se estudar essa dicotomia é tentar compreender tanto a sua lógica como seus movimentos e articulações (*ibidem*, p. 96).

“Deslocamentos e passagens de um domínio para o outro são responsáveis por uma variedade de processos, e isso me parece básico. De fato, é nessa passagem que eles podem ser percebidos como *invertidos, reforçados* ou mesmo *neutralizados*” (*ibidem*, p. 97).

O referido autor compreende o deslocamento ou a passagem como a base do processo de simbolização, ou seja, a transmutação de um elemento de um domínio para outro. Assim, quando se desloca um objeto de lugar, essa ação provoca uma conscientização da natureza do objeto, de suas propriedades, de seu lugar de origem e

da adequação ou não a um novo local. É através do processo de deslocamento que se pode exagerar, inverter e neutralizar; onde no caso do carnaval o que predomina é a inversão.

A casa pressupõe um universo controlado e ordenado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares; ao passo que a rua implica movimento, novidade, é o local onde se trabalha. Enquanto na casa os valores hierárquicos são sabidos, na rua é preciso estar atento para não se violar hierarquias não percebidas. No carnaval ocorre uma inversão e/ou fusão entre o espaço da rua e da casa. No carnaval o universo do que é da casa se encontra com o universo do que é da rua através dos deslocamentos.

O carnaval necessita ou cria um espaço próprio, quando o espaço urbano, geralmente o centro da cidade, fica fechado ao trânsito para que o povo possa ocupá-lo. A rua ou a avenida se tornam então domesticadas. O lugar que geralmente é tão nervoso, agitado, com suas áreas comerciais e bancárias, se transforma quase que numa praça medieval. Na década de 1970, quando DaMatta escreveu seu trabalho, o carnaval de rua no Rio de Janeiro deveria se restringir mais ao centro da cidade, no século XXI os blocos carnavalescos cariocas viraram um fenômeno e ocupam também outras áreas urbanas, inclusive bairros residenciais. De todo modo isso não invalida o processo de inversão e deslocamento descrito pelo autor. Também em outras cidades brasileiras é geralmente no centro urbano que ocorre o carnaval, como por exemplo, no Recife.

Durante os feriados, as pessoas costumam se afastar do centro da cidade, local onde geralmente se trabalha, mas no carnaval é para lá que elas se dirigem, não mais com uma seriedade contumaz, e sim de forma festiva, cantando e dançando. Ocorre uma marcha invertida, sem rumo ou direção certa, já que a rua deixa de ser o espaço das hierarquizações sociais, financeiras e políticas e é ocupada pela população. Anulados os papéis sociais (família, classe, categoria ocupacional, raça, etc.), temos indivíduos buscando o prazer, a alegria, o sorriso, a sexualidade e a música, numa espécie de democracia apoteótica. O carnaval é uma ritualização na qual inexistem proprietários, já que é de todos que almejam participar, e participando invertem os papéis sociais, espaciais e do poder.

No espaço da “casa” as pessoas estão circunscritas em um código moral rígido de parentesco, de pertencimento, de perpetuação de espécie, de regras sociais, de respeito e de até mesmo de origem genética, cujos códigos precisam ser repassados aos descendentes. No universo da rua o indivíduo está desligado de seu grupo moral familiar e sujeito às regras impessoais da sociedade. Nas folias momescas, cria-se uma

festa do mundo social cotidiano, alheio às regras rígidas de pertencer a alguém ou de ser alguém. Tudo pode ser cambiável. Segundo o autor, no carnaval as leis são mínimas, como se criassem um espaço especial, “fora da casa e acima da rua”, aonde “a lei é não ter lei” (*ibidem*, p. 121). No carnaval celebramos as coisas difusas, abrangentes e inclusivas como o sexo, o prazer e alegria.

No Brasil as festas costumam ter um dono ou um patrono, como no caso das festividades particulares, cívicas e religiosas. O carnaval, ao contrário, é uma festa sem dono, participa quem quer, é uma festa dos destituídos e dos dominados.

Interessante notar o caráter de permanência do rito carnavalesco, que remonta às celebrações de colheita do mundo arcaico. Enquanto muitas instituições civis e políticas têm mudado ou desaparecido, os grupos carnavalescos dos destituídos, imprecisos, sem seriedade e comunais se perpetuam através dos séculos. Se as organizações das elites e dos bem nascidos têm mudado ou desaparecido conforme as ideologias e as demandas econômicas, o carnaval, com sua inversão organizatória, ou seja, ordenados para uma celebração do prazer sem regras, tem permanecido.

Conforme mencionei anteriormente, os blocos carnavalescos cariocas – genuínos carnavais de rua - têm sido um fenômeno na atualidade. O carnaval já não dura três dias, ou fica restrito apenas ao *mardi gras*, a terça-feira que antecede a quaresma. Os ensaios dos blocos e das escolas de samba começam meses antes ocupando mais de um semestre da vida brasileira, principalmente no Rio de Janeiro. O carnaval propriamente dito dura no mínimo uma semana, e se expande até o desfile das campeãs no sábado seguinte, em plena quaresma. Sem falar dos blocos que saem na quarta-feira de cinzas no Recife (O Bacalhau do Batata) e no Rio de Janeiro (Me beija que eu sou cineasta) O termo ensaio, salvo as demandas de competitividade e premiação das escolas de samba, é algo que pode aproximar o carnaval do teatro. Tanto Roberto DaMatta quanto Mikhail Bakhtin atestam essa aproximação, todavia estabelecem diferenças. As origens do carnaval e do teatro são muito próximas. O carnaval como a festividade da fartura da colheita, e o teatro nascido dos rituais de Baco e do consumo do vinho, também produto da colheita. O teatro, como arte, vem mantendo suas regras de transformação, em oposição a um caráter mais perene do carnaval. Bakhtin nos diz que na Idade Média o carnaval, por sua ludicidade e suas relações com formas artísticas animadas por imagens, podia se aproximar do teatro. Mas o núcleo do universo carnavalesco não é uma forma genuinamente artística de um espetáculo teatral. Não entra nos domínios da arte, situando-se entre as fronteiras entre a vida e a arte. No carnaval não há distinção

entre atores e espectadores, e também não se necessita de um palco. Os espectadores não assistem ao carnaval, ao contrário o vivem, já que é uma festa do povo (BAKHTIN, 1987, p. 6).

Laurent Jenny, em “*Le discours du carnaval*” diz que o carnaval moderno (que Bakhtin descarta) se converteu no produto final de um processo de “espetacularização”, onde seus integrantes já não podem se mesclar e se comunicar de forma livre e familiar, como Bakhtin descreve (*apud* RODRÍGUEZ MONEGAL, 2000, p. 403). Deste ponto de vista, poderíamos relacionar o carnaval contemporâneo com o teatro e o espetáculo. Todavia creio que no carnaval de rua no Brasil, e principalmente nos blocos, ainda ressoe ecos de um carnaval medieval e renascentista, conforme descrito pelo autor russo. Rodríguez Monegal alega que Bakhtin pode ter razão ao alegar que o carnaval, conforme descrito por ele, já não exista na Europa a partir da Idade Moderna, mas que na América Latina, principalmente no Caribe e no Brasil continua a existir. O conflito e a mescla de culturas nessas localidades impediram que o carnaval não se tornasse apenas uma instituição oficial fiscalizada pelos governos. O autor reconhece inclusive o espírito do carnaval nos ritos de macumba e candomblé brasileiros e na *nanguería* cubana (*ibidem*, p. 408).

Analisando o carnaval carioca. DaMatta atenta não apenas para a existência das escolas de samba, como também dos blocos. Considera a denominação “bloco” bastante reveladora, pois dá uma idéia de algo sólido e compacto, pressupondo corporação e sincronia. No Rio de Janeiro há três tipos de blocos – blocos de enredo ou desfile, blocos de embalo ou empolgação e os blocos de sujos. Os blocos têm uma ordenação muito mais simples e livre que as escolas de samba. Gostaria de me ater um pouco na questão dos blocos de sujos. Trata-se de um grupo cujo próprio nome denota uma fantasia sem forma definida.

São sujos no sentido de que estão reduzidos a uma matéria social embrionária ou fetal, como os noviços de rituais de iniciação de que fala Victor Turner (1967, 1969). Os sujos, assim pedem para renascer socialmente, pois representam os párias, os mais baixos entre os mais baixos, os que estão no fim da linha social: onde a natureza e a cultura se confundem, útero e cloaca, esgoto e porão. Somente no carnaval é que podem ser representados de modo corporificado, além de poderem ameaçar a todos com sua aparência que não permite distinguir o sexo ou a idade. Intimidam também porque podem fazer alguma sujeira, isto é, alguma **brincadeira de mau gosto**, alguma piada prática ou agressiva. O sujo nega, pela fantasia, seu lugar rotineiro na ordem social (DaMatta, 1997, p. 127) (grifo meu).

Podemos notar uma relação entre este tipo de bloco carnavalesco e o cinema do Carlos Reichenbach. Em sua fase da Boca do Lixo, não apenas seus filmes não apresentavam um caráter apolíneo e “limpo” do cinema industrial hegemônico internacional, como se destinavam ao gozo (prazer escópico, erótico e catártico) das classes sociais mais baixas. Obras onde podemos notar muitas vezes a utilização proposital do mau gosto; um dos exemplos é a representação do corpo masculino de alguns componentes do elenco, que está fora de qualquer padrão estético de beleza, condição esperada em filmes de apelo sensual e sexual. Outro ponto que deve ser observado aqui é o “Manifesto do Cinema Cafajeste”, escrito por João Callegaro e adotado por Reichenbach em suas primeiras produções. O termo cafajeste significa indivíduo de baixa condição, de maneiras vulgares. “Indivíduo infame, desprezível, biltre, canalha” (FERREIRA, 1986, p.311). O manifesto pregava um cinema “de comunicação direta”, ou seja, popular. Inspirado em “cinquenta anos de exibição do ‘mau’ cinema americano”. Propunha um cinema tipicamente brasileiro, cujas aproximações estéticas eram o teatro de revista, as conversas dos salões de barbeiro, as revistinhas pornográficas, a imprensa marrom e seus *fait-divers* jornalísticos (CALLEGARO, 1968). Um cinema que se valia das subculturas urbanas e populares, de certo modo “sujas”, como a denominação da referida manifestação carnavalesca. A exaltação da figura do cafajeste como ícone referencial de um movimento estético, não deixa de ser um exemplo da própria inversão carnavalesca. Um movimento que não reverenciava uma figura heróica de correção moral, mas sim uma figura anti-heróica, de baixa moral.

Em seu trabalho, DaMatta questiona quais dramas o carnaval apresenta. Uma dessas dramatizações seria “a exibição em oposição à modéstia e ao recato”, onde o que deveria socialmente se manter oculto é abertamente revelado. Isso mostra novamente o deslocamento entre os elementos do universo da casa para o universo da rua. No carnaval essa exibição é fundada no exagero. As pessoas mais pobres se vestem de nobres, de forma que quem não tem poder representa quem os possui. Isso ocorre de maneira exagerada, pois não se está representando simplesmente os ricos e os poderosos, mas sim a nobreza com sua pompa, principalmente a pompa. Também a exibição e a representação do corpo não ocorrem de forma estática, como nos nus artísticos das artes plásticas, onde a nudez ritualizada e imóvel é moralmente digna de

contemplanção. O corpo se desnuda em movimentos e frêmitos rítmicos, deixando antever suas potencialidades sexuais. É um corpo que se complementa no outro, aludindo ao ato carnal. Corpos potencialmente em estado de fusão. “A norma do recato é substituída pela ‘abertura’ do corpo ao grotesco e às suas possibilidades como alvo do desejo e instrumento de prazer” (DaMatta, 1978, p. 139-140). A gestualidade de conotação erótica, circunscrita ao ambiente enclausurado doméstico, passa a habitar os espaços públicos. De certa forma, todo o cinema da Boca do Lixo e toda a produção de cinema erótico e pornográfico da história vive esta mesma situação – transladar o que é íntimo para os espaços públicos e coletivos. O que não significa dizer que todas essas produções sejam carnavalizantes, como os filmes do Reichenbach. Apenas é uma característica dos gêneros eróticos e pornográficos, cujas implicações são múltiplas, e vão muito além do carnaval.

Apesar do carnaval ser uma das formas de ritualização da sociedade brasileira, conforme nos atesta DaMatta, e realmente no Brasil assume muitas particularidades, é um fenômeno muitíssimo mais antigo e geograficamente mais amplo. Para compreender a obra de Rabelais, Mikhail Bakhtin também fez um estudo sobre o carnaval. Já que para ele o escritor francês recolheu o conhecimento popular dos antigos dialetos, dos refrões, dos provérbios, das farsas, na boca dos simples e dos loucos, criando um universo de imagens literárias de caráter não oficial, onde não há dogmatismo, autoridade, formalidade unilateral, tudo avesso à perfeição definitiva (BAKHTIN, 1987, p.1-2). O teórico russo entende que é necessário se estudar o riso e a cultura cômica na Idade Média e no renascimento (na qual o carnaval também está inserido), onde as manifestações do riso se opunham à cultura oficial, à seriedade e a religiosidade do feudalismo, na época.

Interessante notar que também o cinema de Carlos Reichenbach que está sendo analisado foi realizado após o Ato Institucional nº 5, depois do recrudescimento da ditadura. De certa forma sua obra iconoclasta de apelo popular vai contra a cultura oficial, à censura e ao universo muitíssimo hierarquizado do regime militar então vigente.

Na Idade Média, o carnaval e os outros ritos cômicos apresentavam uma diferença notável e de princípios ante as formas de culto e a seriedade das cerimônias oficiais da Igreja do Estado Feudal. Ofereciam uma nova visão de mundo, do homem e

das relações humanas, “um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção” (*Ibidem*, p. 4-5).

“Nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer ‘oficiais’. (...) Mas quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular (*Ibidem*, p. 5)

O riso carnavalesco libertava o homem de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, também era desprovido de caráter mágico ou encantatório. Certas formas carnavalescas eram paródias dos ritos religiosos. De todo modo, o carnaval era exterior à religião e ao Estado, ficando circunscrito ao âmbito particular da vida cotidiana.

O carnaval é regido por uma noção cósmica de tempo, com sua circularidade e seu caráter cíclico e transformacional. Antecede a quaresma do calendário cristão, que por sua vez é determinada pelo domingo de páscoa, que acontece no primeiro domingo de lua cheia depois do primeiro equinócio do ano. Por essa razão, tanto a páscoa e a quaresma, quanto o carnaval têm data móvel no calendário, já que estão à mercê do movimento dos astros na abóbada celeste. Também as saturnais romanas, festas por ocasião das colheitas em homenagem ao Deus Saturno, das quais descende o carnaval, dependiam de datas regidas pelo movimento cósmico. Para Bakhtin, as festividades têm uma relação com o tempo, onde se encontra uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. As festas estão relacionadas a períodos de crise e de transtorno, nos quais são inerentes os conceitos de morte e ressurreição, alternância e renovação. No feudalismo da época medieval, essa relação da festa com fins superiores da existência humana e sua renovação, só alcançavam expressão plena no carnaval e outras festas populares. Essas festividades vinham a constituir uma segunda vida do povo, que ingressava temporariamente na utopia da universalidade, liberdade, igualdade e abundância (*Ibidem*, p. 8).

Enquanto as festas oficiais e religiosas da Idade Média reforçaram a hierarquia e consagravam a desigualdade, o carnaval era uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime, onde se viam abolidos os privilégios, as regras e os tabus. Era a festa da alternância e renovação do tempo e do futuro, um futuro ainda incompleto. Essa suspensão provisória das relações hierárquicas criava na praça pública um outro espaço, inconcebível em situações normais. Propiciava também um outro vocabulário, um outro gestual, de forma muitíssima verdadeira e franca, baseado na intercomunicação dos indivíduos, libertos das regras de etiqueta e decência.

O carnaval, como rito e festa do povo, antagonizava-se com a rigidez e as regras do feudalismo e da igreja, constituindo uma nova vida, ainda que breve, de liberdade e democracia. Nesse ponto, também os filmes de Carlos Reichenbach em análise com uma estética anárquica, não apolínea, erotizada iam de encontro, ou melhor, eram uma espécie de libertação alegórica e popular frente à cultura oficial e a rigidez hierárquica do regime militar dos anos de chumbo no Brasil.

A visão carnavalesca era oposta à idéia de acabamento, perfeição e imutabilidade, manifestando-se através de formas de expressão dinâmicas, mutáveis e ativas. No caso de Reichenbach, por exemplo, um de seus procedimentos carnavalescos é o escracho; ou seja, a iconoclastia de aspecto mal acabado e sujo, com intenções muitas vezes políticas e revolucionárias.

As formas e os símbolos da linguagem carnavalesca estão plenos dos conceitos de alternância e renovação, além da consciência ridente da relatividade das verdades e autoridades do poder. Segundo Mikhail Bakhtin, o carnaval se caracteriza pela lógica das coisas ao avesso (o que DaMatta denomina inversão), das trocas constante do alto e do baixo, da face e das nádegas, através das “formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões” (*Ibidem*, p. 10).

A alegria carnavalesca pressupõe o que Bakhtin considera como “riso festivo”. Não é um riso individual de um fato isolado, mas sim um riso popular, comunal, universal, que atinge todas as coisas e pessoas. É um riso ambivalente, ao mesmo tempo burlador e sarcástico, que nega e afirma, mata e ressuscita ao mesmo tempo.

Dentro da cultura cômica e do riso festivo, o referido autor ainda trabalha com outro conceito, o do realismo grotesco, aludindo ao princípio da vida material e corporal – imagens do corpo, da comida, da bebida, das satisfações naturais e sexuais. No realismo grotesco o princípio material e corporal surge de forma universal, utópica e

festiva, onde o cósmico, o social e o corporal formam uma totalidade indissolúvel. Não se trata do corpo e da fisiologia vistos isoladamente de forma restrita, mas sim de um corpo integrado ao resto do mundo. O agente do princípio material no realismo grotesco é o povo, e não o indivíduo egoísta burguês. O elemento material e corporal constitui um elemento positivo, integrado à vida comunal - um corpo ainda pré-cartesiano. Trata-se de um elemento corporal magnífico, infinito, hipertrofiado, exagerado, cujos centros são a fertilidade, o crescimento, a superabundância e o movimento. A abundância e a universalidade atribuem ao realismo grotesco um aspecto não cotidiano, festivo e alegre, onde o princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria.

Em *Sede de Amar - Capuzes Negros*, um dos filmes mais carnavalizantes do cineasta, em paralelo a cenas de sequestro, que até então não sabemos ser falsas, pessoas próximas às vítimas se entregam a grande comemoração e às satisfações do corpo, com música, muita abundância alcoólica e alimentar. Inclusive os policiais, contumazes representantes da lei e da ordem, que mesmo tendo que resolver o imbróglio criminoso, preferem se entregar às libações do álcool, à glotonaria, e ao desejo do sexo.

Um dos aspectos marcantes do realismo grotesco é o “rebaixamento”. Trata-se da transferência do que é elevado, ideal, abstrato e espiritual para o plano corporal, material, terreno e integrado. Conforme foi mencionado no início deste capítulo, certos procedimentos carnavalizantes utilizados por Carlos Reichenbach em seu cinema hipertextual podem ser vistos como rebaixamentos, quando o cineasta utiliza conceitos, frases, autores, citações cinematográficas, obras da intelectualidade e da literatura em filmes de baixo orçamento, repletos de sexo, produzidos no espaço comum ao do meretrício (a Boca do Lixo), destinados às classes mais populares.

Segundo Bakhtin, no realismo grotesco o “alto” e o “baixo” possuem um sentido topográfico.

O “alto” é o céu, o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de

absorção, e ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais (*Ibidem*, p. 18 e 19).

A degradação não tem somente uma conotação destrutiva, ao contrário, é também bastante positiva e regeneradora, aspectos que podemos ver também nas paródias. Nessa ambivalência não se precipita apenas para o baixo, mas sim para um baixo produtivo, onde ocorre a concepção e o renascimento. O baixo é a prolixidade da terra, que dá vida e é sempre o recomeço. A imagem grotesca diz respeito a um estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, a morte, o nascimento, e crescimento e a evolução. Remete-nos a um período arcaico da história da humanidade regido por um ciclo biocósmico do homem e da natureza – as estações do ano, a semeadura, a colheita, a concepção, o crescimento, a morte.

O corpo grotesco não está apartado do resto do mundo, como na atualidade. Não está completo, acabado, perfeito, ultrapassa-se a si mesmo. Para Bakhtin, a ênfase está nas partes do corpo que se abrem ao mundo exterior, ou onde o mundo exterior penetra nele, através dos orifícios, protuberâncias, excrescências, como a boca aberta, a genitália, o nariz, a barriga. Pressupondo atos como o sexo, a gravidez, o parto, a morte e as satisfações das necessidades naturais – beber, comer (*Ibidem*, p. 23).

Uma das tendências do corpo grotesco é a fusão de dois corpos em um, “um que dá vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo” (*Ibidem*, p. 23). É como se o corpo estivesse sempre em um estado de gravidez ou parto, ou apto pra ser fecundado e conceber, com os órgãos sexuais hipertrofiados. Interessante notar que na análise do carnaval brasileiro de Roberto Da Matta, ele também verifica que os corpos não apenas se desnudam, mas se movimentam, exibindo suas possibilidades reprodutivas. É um corpo que clama pelo outro, aludindo sempre ao ato carnal, quando dois corpos se transformam em um (DaMatta, 1997, p.140).

O corpo então representa todo o universo material e corporal – o inferior absoluto. Um corpo sempre em estado de metamorfose, prestes a morrer ou dar a luz, ou como um campo semeado que começa a brotar. Essa concepção do corpo está na base das grosserias, imprecizações, formas culturais populares da Idade Média e do Renascimento, e também no carnaval.

Exemplos do baixo corporal na obra de Reichenbach são o próprio sexo; sêmen e pressupostos mucos vaginais; babas e cuspes (como em *O Império do Desejo* e *Capuzes Negros*, por exemplo); a micção, que aparece em quase toda a sua obra (*Corrida em busca do amor*, *O Império do desejo*, *Amor palavra prostituta*, etc.), o álcool e a comida, entre outros.

Para Bakhtin, o florescimento do realismo grotesco na cultura popular cômica da Idade Média, teve seu apogeu na literatura do Renascimento. É nesse período que surgiu o termo “grotesco”. Escavações realizadas em Roma, nos subterrâneos das Termas de Tito, em fins do século XV, fizeram a descoberta de um tipo de pintura ornamental, até então desconhecida. Essas pinturas se caracterizavam por um aspecto lúdico, insólito e fantástico e traziam formas vegetais, animais e humanas que se fundiam e se transformavam entre si. Pouco mais tarde outros exemplares dessa arte foram encontrados em outros locais na Itália. Foram denominadas de “grotesco” como derivação da palavra italiana “grotta”, que significa gruta, sítio da descoberta (Bakhtin, 1987, p. 28).

4.1 - O ridículo restaurador - A paródia

Um dos elementos do carnaval é a paródia, que consiste em uma imitação jocosa e/ou crítica de algo pertencente a um universo cultural ou social de um nível mais elevado (grosso modo, pois existem vários conceitos de paródia como veremos adiante). Podemos pensar também a paródia como um “rebaixamento”.

Para Mikhail Bakhtin, a paródia carnavalesca é bastante distinta da paródia moderna, que possui um aspecto negativo e formal. A paródia carnavalesca, mesmo negando, ressuscita e renova, e se dá no âmbito da vida cotidiana. O riso paródico na festa popular é inclusivo, coletivo, escarnece dos próprios burladores. A sátira em um escritor moderno é negativa, já que o autor se coloca de fora do objeto, em oposição a ele, e então o risível se torna um fenômeno particular. “Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (BAKHTIN, 1987, p. 10-11).

Os estudos de paródia por Mikhail Bakhtin vão além do contexto carnavalesco quando ele analisa a obra de Rabelais. Em seu trabalho sobre a polifonia em Dostoievski, ele considera a paródia como ao mesmo tempo uma forma de voz dupla e também baseada no contraste e na dissonância. Esse aspecto duplamente direcionado tem um traço comum. O discurso tem duas direções, é direcionado para o objeto referencial do discurso, e também para um outro discurso, o discurso de outra pessoa. Se nós não reconhecermos a existência do contexto desse segundo discurso que é de outra pessoa e começarmos a perceber estilização ou paródia da mesma forma que o discurso é percebido, ou seja, direcionado apenas para o objeto referencial, então nós não compreenderemos esse fenômeno em sua essência. Legando então a paródia para um status de obra de arte pobre (ROSE, 1995, p. 126-127).

Para o autor, o discurso se tornou uma arena de batalha entre duas vozes. Na paródia não pode existir uma fusão de vozes como na estilização ou na narração de um narrador; as vozes não apenas estão isoladas umas das outras, como também hostilmente opostas. Então na paródia a palpabilidade deliberada do outro discurso precisa ser claramente marcada (*Ibidem*, p. 127).

O discurso paródico pode ser muitíssimo diverso. Pode-se parodiar o estilo pessoal de outra pessoa como um estilo, ou pode-se parodiar a maneira de ver o mundo socialmente ou individualmente. A profundidade da paródia também pode variar, alguém pode parodiar simplesmente as superficiais formas verbais, mas também é possível parodiar o mais profundo princípio que governa o discurso de outrem. O discurso paródico pode ser usado de diversas formas pelo autor; a paródia pode ser um fim em si mesma, como por exemplo, na paródia como um gênero, ou se direcionar para muitos outros intuitos. Todavia em todas as possibilidades de discursos paródicos a relação entre o autor e entre as aspirações da outra pessoa permanecem a mesma, essas aspirações empurram para diversas direções (*Ibidem*, p. 128).

Com o passar dos anos, Bakhtin passou a criticar as paródias modernas (ou seja, pós-renascença) e enfatizar a importância das formas carnavalescas de paródia. Muito embora também tenha descrito algumas paródias modernas como carnavalizantes. O autor deu preferência ao uso do conceito de paródia como um ridículo ou burlesco “duplo”.

Em seu artigo “*Le mot dans l’espace de textes*”, Julia Kristeva entende que a categoria carnavalizante deva ser tratada mais seriamente que apenas como paródia. A interpretação do universo carnavalesco conotando uma paródia cômica mistificou os

aspectos mais trágicos e revolucionários do carnaval, como em Bakhtin. Para ela, o riso do carnaval não é simplesmente paródico, é ao mesmo tempo cômico e trágico (KRISTEVA *apud* ROSE, 1995, p. 179).

A paródia pode ser tratada no âmbito carnavalesco, como talvez convenha a algumas análises acerca do cinema brasileiro e também à obra de Carlos Reichenbach, mas ela também apresenta diversas outras características. Por ser um gênero genuinamente hipertextual, requer diversas outras análises (inclusive no que diz respeito ao cinema hipertextual de referido cineasta). Também aspectos não cômicos em discursos paródicos na obra de escritores como Cervantes, James Joyce (quando ele parodia o estilo de Charles Dickens em *Ulisses*), entre outros, urge outros estudos, principalmente no campo da teoria literária.

Essa mesma teoria muitas vezes compreende que sob o nome genérico de paródia se encontram diversos outros gêneros e subgêneros. Autores como Margaret A. Rose e Gerard Genette reclassificam a paródia subdividindo-a ou apartando-a de gêneros similares que não lhes parecem genuinamente paródicos. Entre eles temos o travestimento, a charge, o pastiche, a sátira, o plágio, a brincadeira, a *persiflage*, etc.

Carlos Reichenbach se utiliza bastante da paródia, principalmente em relação aos gêneros cinematográficos, já que é um cineasta que trabalha com a questão do cinema de gênero. Acho que podemos ousar falar que usa inclusive uma espécie de paródia da paródia, quando as suas referências são as chanchadas brasileiras, gênero de forte característica paródica. É o caso de alguns personagens de filmes como em *Audácia*, *Corrida em busca do amor*, *Capuzes negros*, *O Império do desejo*, *Paraíso proibido*, etc; que serão analisados em capítulo posterior.

Por ocasião do lançamento do filme *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, o crítico Cláudio Poles discutia o procedimento paródico do cineasta, levando em consideração a própria pornochanchada como elemento referencial.

Apesar de ser um gênero de produção fácil e temas limitados, a controvertida pornochanchada brasileira requer mais atenção do que lhe vem sendo dada. Por exemplo, ela pode oferecer algumas dificuldades quando se revolve parodiá-la: por mais que se exagerem certas situações típicas, será pequena a diferença daquilo que já é naturalmente exagerado. Ou ainda, como satirizar algo que nunca pretendeu ser levado a sério? (POLES, 22 a 28/01/1979. p. 23).

Tal questão levou o referido autor a considerar que o filme de Reichenbach dificilmente se definiria entre uma paródia e uma “superporno-chanchada”.

Em seu livro “*Parody: ancient, modern, and post-modern*”, Margaret A. Rose, que já havia estudado a paródia anteriormente, faz uma análise do gênero acerca dos aspectos que incluem as peculiaridades da estrutura, o caráter cômico, a atitude do autor paródico com relação à obra parodiada, a recepção do público, aspectos metaficcionalis e intertextuais e suas relações com outras áreas. Ela trata o termo etimologicamente e faz uma genealogia dos conceitos através dos tempos, a partir de autores como Aristóteles, Fred W. Householder, Christopher Stone, Joseph Addison, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, etc.

O caráter aparentemente humorístico e não “sério” da paródia fez com que poucos estudiosos tratassem do tema. Uma das primeiras definições do cômico e do paródico podemos encontrar em Aristóteles, no capítulo 5 de sua “Poética”. Para o filósofo, “embora as mudanças sucessivas na Tragédia e seus autores não sejam conhecidas, nós não podemos dizer o mesmo da Comédia; seus estágios iniciais passam despercebidos, porque ainda não são levados a sério” (*apud* ROSE, 1995, p. 6).

O termo grego *παρωδία* (paródia) foi utilizado pela primeira vez por Hegemon no século V AC e por Aristóteles no século IV AC para descrever a imitação cômica e a transformação de uma obra poética épica, estendendo-se depois para cobrir formas de conotação cômica ou imitativa na literatura de Aristófanes e no discurso dos retóricos. E o termo *παρατραγωδεῖν* (paratragédia) foi empregado para designar a paródia da tragédia dramática, usado com propósitos metaficcionalis cômicos e satíricos, conforme utilizado também em Aristófanes (*Ibidem*, p. 280).

Um dos primeiros autores a trabalhar com a paródia é justamente o teatrólogo grego Aristófanes, principalmente em “As Rãs”, onde parodia e ao mesmo tempo reverencia a obra de Eurípedes.

Em seu artigo “*ΠΑΡΩΔΙΑ*” (Paródia), de 1944, Fred W. Householder define o termo a partir da designação de Aristóteles usada no capítulo 2 de sua “Poética” e retomada por Athenaeus de Naucratis (circa século II AC.). O autor descreve a paródia como “uma narrativa poética de duração moderada, em métrica épica, usando vocabulário épico, e tratando de um tema leve, satírico, ou heróico/debochado” (*apud* ROSE, 1995, p. 7). Ele também cita o arcaico uso do termo paródia para descrever um canto ou cantar imitado, já que a partícula grega “ode” também pode significar canto. Do ponto de vista etimológico, a palavra podia se referir também a “cantar em imitação

a outro”. Conceito semelhante também é empregado por F. J. Lelièvre, em 1954, “cantar a partir de um estilo original, mas com diferença” (*apud ibidem*, p.8), atentando para a ambiguidade do prefixo *παρα* (para), que pode descrever tanto proximidade quanto oposição.

Na pós-renaissance, J. C. Scaliger em sua “*Poetices libri septem*” (1561) também conceitua a paródia baseado nas interpretações de Aristóteles e Athenaeus de Naucratis. O autor utiliza o termo “*ridiculus*” para descrever o significado básico da paródia, entendida como um canto que inverte ou muda a palavra dos cantos cantados pelos aedos (rapsodistas homéricos e bardos), transformando seu sentido em algo “ridículo”. O termo ridículo pode ser compreendido como risível, já que no latim *ridiculu* deriva do verbo *rideo*, que significa rir (*Ibidem*, p. 9).

Nos filmes de Carlos Reichenbach também vemos a utilização do ridículo a partir da paródia, principalmente quando adota o escracho, inclusive com propósitos políticos. O ridículo aparece em elementos *kitsch* e personagens como Macaco Banana de *Audácia*, Titio Ivan e os dois empregados da oficina mecânica de *Corrida em busca do amor*, os policiais de *Capuzes Negros*, Pinocchio de *O Império de Desejo*, Goiaba de *Prazeres Proibidos*, entre muitos outros.

Apesar de inegáveis aspectos cômicos da paródia, esta não significa necessariamente bufonaria, podendo nem sempre estar circunscrita no âmbito da comédia. O que pode ocorrer também, conforme nos mostra Fred W. Householder é dentro de uma obra cômica estar enxertada uma breve passagem trágica, lírica ou épica, substancialmente sem alterações, salvo alguma substituição de uma ou mais palavras, na forma de paráfrase. Apesar de não comentado pelo autor, essas inserções podem criar um contraste incongruente em seu novo contexto, produzindo assim um efeito cômico. Isso é o que de certa forma ocorre na obra do cineasta em questão, quando ele utiliza sérios e graves elementos intelectuais, como citações filosóficas e literárias justapostas em um contexto humorado, erótico e popular.

Retornando à questão do ridículo. No mundo moderno e contemporâneo o conceito de ridículo tem conotação negativa e pejorativa, incompatível com a forma ambivalente de humor. O fato de um autor criar paródias não significa necessariamente uma postura negativa em relação ao seu objeto original. Lelièvre exemplifica isso com o caso de Aristófanes em relação a Eurípedes, já citado anteriormente. É necessário ao autor de paródias combinar artifício, crítica, poesia e ter a habilidade de fundir

admiração e humor. Ainda assim, mesmo na atualidade, alguns críticos querem reduzir a paródia ao meramente burlesco e ridículo, atribuindo-lhe um caráter negativo.

A admiração que um parodista tem com relação ao seu objeto parodiado é patente em Carlos Reichenbach, um cinéfilo contumaz. Ele parodia o que lhe apraz, cineastas prediletos, gêneros incluindo a chanchada e até mesmo atores e atrizes. Uma das atrizes pela qual nutria bastante apreço é Maria Antonieta Pons. Números musicais que podem ser considerados paródias de cenas de dança da intérprete cubana encontramos em *Lilian M, relatório confidencial*, na sequência da aula de dança da cafetina no apartamento da protagonista, e em *O Império do desejo*, com o casal de turistas em frente ao barraco de Di Branco.

O ridículo como característica positiva voltou a ser pensado por Christopher Stone, em 1914. Para ele o ridículo é o mais efetivo remédio para a cura da inelasticidade da sociedade, explode a pompa, corrige a excentricidade, ameniza os fanáticos e previne os incompetentes de adquirir sucesso. A verdade prevalecerá sobre ele, ao passo que a falsidade sucumbirá sob a ridicularidade. Em se tratando de paródia, ele então cria o conceito de “ridículo útil” (*ibidem*, p. 26). O autor parte do princípio que a paródia tem a elevadíssima função de criticar o que é falso, e como outros estudiosos crê nela como uma ferramenta para atacar a falsidade.

Outro autor com pensamento semelhante é Isaac D’Israeli.

Longe de converter virtude em paradoxo, e desgraçar a verdade através do ridículo, a paródia irá somente golpear o que é falso e quimérico; não é uma peça de bufonaria mais que uma exposição crítica. O que nós parodiamos além das absurdidades dos escritores dramáticos, que frequentemente fazem seus heróis agirem contra a natureza, o senso comum e a verdade? Muitas tragédias disfarçam vícios em virtudes, e as paródias os desmascaram (D’ISRAELI *apud* ROSE, 1995, p. 26-27).

Em seu ensaio intitulado “*Parodies*”, o autor define a paródia como um “transformando-se em outro”. A paródia frequentemente praticada pelos antigos, e entre eles, é um trabalho que fraudava um outro discurso, que tem o poder de modificar a temática por um leve esgar. Pode ser um processo ingênuo e inocente, ou uma arma satírica de capacidade crítica cáustica. No entanto ainda pode ter a capacidade de

ressignificar o original em toda a sua beleza, contemplatividade e ridicularidade (*Ibidem*, p. 27-28).

Ainda que parte da crítica contemporânea continue reduzindo a paródia ao conceito de burlesco e a condene como trivial justamente por seu caráter cômico “ridículo”, outros autores contemporâneos minimizam a importância de seus efeitos cômicos atentando para seu caráter metaficcional e hipertextual. Hoje em dia, após os estudos de intertextualidade de Julia Kristeva e de hipertextualidade de Gerard Genette, e suas ramificações e influências, a paródia pode estar cada vez mais apartada de sua tradição cômica. E a despeito dos problemas criados pela separação da paródia da comédia, não se pode negar as atribuições de efeitos cômicos ou estruturais no gênero. Podemos dizer que longe de ser uma mera sátira humorada, a paródia refuncionaliza (termo utilizado por Margaret A. Rose) seu objeto original.

Para tratar assuntos de natureza cômica na paródia, Margaret A. Rose nos remete ao escritor retórico Quintiliano (*Instituto Oratória*) e seus conceitos de “*simulatio*” e “*dissimulatio*” (simulação e dissimulação).

A simulação, procedimento óbvio na paródia, principalmente no pastiche, é praticada quando um autor de paródia usa um tema como uma “palavra-máscara”, em prol de suas intenções. Nesse caso o objeto de origem sofre alterações ou são reescritos, podendo ser um alvo de sátira, ou uma máscara que possa permitir ao parodista agregar novos significados ou reformá-los como em uma fábula de Esopo (*Ibidem*, p. 30). A simulação pressupõe uma ação de imitação. É o processo de imitação e sua comicidade incongruente que distingue a paródia de outras formas artísticas, cujo principal fator é o da refuncionalização ou deslocamento.

A incongruência cômica criada na paródia pode contrastar o texto original com suas novas formas ou contextos, onde a comicidade se dá por premeditação e não por uma seleção de elementos ao acaso. Pode justapor o texto original com suas novas formas e contextos através do contraste do sério com o absurdo, do “alto” com o “baixo”, do velho com o moderno, e assim por diante. Vale lembrar, que como gênero hipertextual, não apenas o texto do parodista é digno de atenção, como também o texto parodiado, que pode irromper de forma súbita e inesperada no hipertexto.

O trabalho do parodista é decodificar o texto original e oferecer de forma distorcida e modificada (recodificada) para outro decodificador. Os decodificadores nem sempre sabem de antemão os temas a ser tratados, nem mesmo o estilo utilizado.

Lhes cabe entender a discrepância entre o texto parodiado e o texto original citado. A paródia pressupõe uma multiplicidade de códigos, que interferem de maneira surpreendente na expectativa da recepção.

A paródia não é necessariamente destrutiva, mas reconstrutiva, ela revela os processos de mudanças linguísticas e estilísticas e suas novas formas. Conforme nos relata Rose.

A despeito do fato de que as paródias possam ser ao mesmo tempo críticas e simpáticas em relação aos seus objetos, muitos críticos continuam a descrevê-la como sendo *unicamente* crítica ou simpática, ou lúdica, ou agitatória, ou engajada, ou blasfema, ou irônica, ou imitativa, ou contraimitativa, e assim por diante. Complementando o fato de ser uma ferramenta que é hábil, por conta de sua estrutura dualista peculiar, tem uma ambivalência, ou relação ambígua como o seu objeto, a paródia é apta para ser utilizada para demonstrar muitas das características acima descritas, dependendo das escolhas de seus autores (*Ibidem*, p. 47).

Retornando a questão do prefixo grego *para* (para), Lelièvre atenta para o fato que o mesmo serve para desenvolver duas linhas de significação, ao mesmo tempo expressando noções de proximidade, consonância e derivação, bem como transgressão, oposição e diferença, onde a síntese precisa ser descoberta. Nessa analogia a paródia pode indicar algo cantado, ou composto, em conformidade com o original, mas com uma diferença, calcada no uso de duas técnicas distintas, como era praticada nos trabalhos dos arcaicos parodistas (*Ibidem*, p. 48).

Outros autores mais contemporâneos estudaram também a paródia, mas creio que as principais contribuições no século XX foram as de Mikhail Bakhtin, com seus conceitos de voz dupla, dialogismo, polifonia e carnavalização e também a teoria da intertextualidade que se mostrou uma ferramenta eficaz em se tratando do tema.

Gerard Genette (2006, p. 19) considera a paródia, bem como o travestimento e o pastiche como gêneros genuinamente hipertextuais, ou seja, que derivam de um texto anterior.

A palavra paródia é correntemente o lugar de uma grande confusão, porque a usamos para designar ora a deformação lúdica, ora a transposição burlesca de um texto, ora a imitação satírica de um estilo. A principal razão desta confusão está evidentemente na convergência

funcional dessas três fórmulas, que produzem em todos os casos um efeito cômico, geralmente às custas do texto ou do estilo “parodiado” (Genette, 2006, p. 19).

No caso do cinema brasileiro e da obra do autor em questão creio que seja mais coerente tratar da paródia dentro do âmbito da carnavalização. Para João Luiz Vieira e Robert Stam a carnavalização é um importante instrumento para se analisar o cinema brasileiro, já que este sempre esteve impregnado por valores culturais associados ao carnaval (1990, p. 85).

No artigo “*Parody and marginality; The case of Brazilian Cinema*”, Vieira e Stam, também fazendo uso das teorias de Bakhtin, consideram a paródia como “um modo reflexivo de discurso que interpreta e explicita o processo de intextualidade através da distorção, do exagero, ou da elaboração a partir de um texto pré-existente ou corpo de textos” (1990, p.83). Por apropriar-se de um discurso já existente, e fazê-lo de maneira oblíqua e até mesmo oposta ao original, se torna um ótimo instrumento para os fracos e oprimidos, pois no momento que assume a força do discurso dominante, ataca essa mesma força, como em um “jiu-jítsu artístico contra a dominação” (*ibidem*, p. 84). Dessa forma os autores atribuem uma força política à paródia, que geralmente não pertence às classes dominantes e hegemônicas.

Pelo fato da América Latina ter sido economicamente, politicamente e culturalmente marginalizada, seus artistas e críticos têm feito dessa marginalização quase que uma bandeira, uma consciência irônica de pertencimento a duas culturas - a deles próprio e à cultura dominante (*Ibidem*, p. 84). No caso do Brasil, a carnavalização nos filmes também serviu para aproximá-los de uma audiência popular, já que, como vimos anteriormente, o carnaval é uma festa e um rito centrado no povo.

Para os autores, as estratégias brasileiras de carnavalização devem ser compreendidas dentro do contexto da hegemonia neocolonial. Ou seja, tendo em vista as condições de dependência política e econômica da produção cultural nacional. Dentro desse sistema de dependência o país fica fechado em uma dialética negativa do sistema global que gera desenvolvimento no centro e subdesenvolvimento nas periferias. As consequências dessa hegemonia podem ser bem notadas na indústria cinematográfica, quando temos uma forte presença do cinema americano no país. Esse cinema passou a

ser considerado como universal e seu modelo passou a ser internalizado e considerado de boa qualidade pelos cineastas, exibidores, o público e a imprensa, com prejuízo ao produto nacional. Ao contrário das outras expressões artísticas que são afetadas somente indiretamente pela hegemonia neocolonial, o cinema por sua natureza industrial está envolvido diretamente com a tecnologia avançada que costuma ser monopolizada pelos países do primeiro mundo.

Esse modelo neocolonial se aplica à análise do cinema brasileiro até quase o fim do século XX. Nos dias atuais esse panorama sofreu alteração por conta do neoliberalismo, da globalização, das novas mídias, da internet, da supremacia do universo audiovisual em um mundo outrora influenciado pela literatura e pela palavra escrita. Também o cinema digital tornou o fazer cinematográfico um pouco mais democrático. Já não notamos mais uma divisão radical entre metrópoles e periferias, numa realidade que pressupõe as fragmentações, o hibridismo e os deslocamentos, todavia ainda temos a hegemonia do cinema americano e suas leis de mercado, não apenas no Brasil como também no resto do mundo.

Um dos gêneros cinematográficos brasileiros onde mais vemos a carnavalização e o uso da paródia é a chanchada. Mesmo em filmes onde não ocorre a presença explícita do carnaval, notamos elementos do universo carnavalescos como as inversões sociais típicas do carnaval e uma crítica social implícita. Muitas chanchadas satirizam a vida política, econômica e os costumes do país. Em outras o universo parodiado é o próprio cinema hegemônico americano. A paródia então explicita as diferenças entre as ricas produções de Hollywood e a indigência de recursos da indústria nacional, de um modo humorado e pleno de inversões características do carnaval. Da mesma forma que a cultura popular urbana permeou os filmes em questão, aspectos carnavalizantes proporcionaram uma maior aproximação com o público, convertendo os filmes em grandes sucessos de bilheteria. Segundo Vieira e Stam, a interrelação entre paródia, chanchada e carnaval oferecia um “mecanismo compensatório” de apelo popular em um mercado dominado pelo produto estrangeiro (*Ibidem*, p. 87).

As chanchadas e filmes anteriores que trabalham com a carnavalização também sofreram influência do teatro de revista. Esse gênero de teatro popular que teve início no país no século XIX, também utilizava a paródia bem como a crítica social, política e de costumes de forma humorada, entremeada de inversões carnavalescas e música. Do

ponto de vista da música, nas primeiras décadas, ainda não eram os principais gêneros musicais carnavalescos urbanos que se faziam presentes – o samba e a marcha, e no caso de Recife o frevo. Ouviam-se músicas populares como o lundu e suas derivações, bem como canções, maxixes, polcas, etc. Do ponto de vista musical, um dos grandes exemplos de paródia é acerca da quadrilha “*Les Pompiers de Nanterre*” de Desormes. Tendo feito parte do repertório de uma peça musical francesa homônima apresentada no Rio de Janeiro, obteve muito sucesso. Da sua melodia se originou uma das mais antigas peças carnavalescas brasileiras, o Zé Pereira.

No início do cinema no Brasil, foi comum documentar em película o carnaval, por ser a grande festa popular do país. Mas tendemos a crer que nos filmes revistas cantantes da primeira fase áurea do cinema brasileiro (1908-1911) também poderíamos encontrar elementos carnavalescos e paródicos, pelas influências advindas do teatro de revista e do próprio carnaval. Entre eles *O Cometa* (1910) de Francisco Serrador, que satirizava a passagem do cometa Halley; *O Chantecler* (1910) de William Auler, que aludia de forma satírica ao senador Pinheiro Machado, *Paz e amor* (1910), produzido por William Auler e que foi o primeiro grande sucesso de bilheteria do cinema brasileiro.

João Luiz Vieira e Robert Stam (1990) atentam para o grande número de filmes brasileiros dos anos 1970 e 1980 que trabalharam com a paródia. Nesse período as obras parodiadas foram os *blockbusters* americanos. Também analisam a paródia e elementos carnavalescos numa terceira fase do Cinema Novo e no Cinema Marginal. Talvez fosse importante analisar aqui a presença da paródia no cinema da Boca do Lixo, onde se insere a obra estudada de Carlos Reichenbach, na pornochanchada e no cinema erótico.

Nesse ambiente, com uma postura um pouco diferente de se parodiar as superproduções americanas, foram comuns as paródias de outros filmes estrangeiros de característica erótica, até então proibidos pela censura no Brasil, como *Emmanuelle* (1974) de Just Jaeckin e *Império dos sentidos* (*Ai no korida* – 1976) de Nagisa Oshima. Ocorreram alguns casos onde a referência foram produções dos Estados Unidos, como *BatXota, a mulher morcego* (1991) de Carlos Nascimento, a partir dos filmes da série Batman. Como o personagem do Batman tem uma vida dupla, o mesmo também ocorria com a protagonista dessa obra, conforme vemos na frase de publicidade – “De dia é

uma mulher normal, de noite ela Bat Xota”. Ou ainda a coprodução Brasil/Estados Unidos de Hector Babenco, *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), que recebeu algumas indicações ao Oscar e rendeu o prêmio de melhor ator a William Hurt, e teve como similar genuinamente nacional *O Beijo da Mulher Piranha* (1986) de J. A. Nunes (pseudônimo de Jean Garret). O filme *Emmanuelle* rendeu três paródias, *Emmanuelle Tropical* (1977) de José Marreco, com Monique Lafond no papel título, *A Filha de Emanuelle* (1980) de Osvaldo Oliveira e *Emmanuelo, o Belo* (1978) de Nilo Machado. *Calígula* (Calígula – 1979) de Tinto Brass proporcionou *A Filha de Calígula* (1981) de Ody Fraga. No caso de *O Império dos sentidos* temos os filmes *A Força dos Sentidos* (1979) de Jean Garret e *O Império do desejo* (1980) de Carlos Reichenbach. Nesses dois casos não ocorre necessariamente uma paródia da obra original e sim apenas uma relação paródica com o título, por razões mercadológicas.

Conforme observado por Vieira (1982, p. 27) (1990, p. 89 a 94) e Stam (1990, p. 89 a 94), a paródia no cinema brasileiro tem também um caráter autodenegridor. A paródia possui uma ambiguidade característica que a faz atuar criticamente em relação a si mesma, deixando antever um grande sentimento de autodesprezo. Dessa forma, quando se satiriza as superproduções americanas ao mesmo tempo se critica e se ridiculariza o próprio cinema nacional, denunciando o fato de que não se pode igualar tecnicamente e economicamente ao modelo parodiado.

Sob esse aspecto, a observação de Mario Chamie (citada por Jean-Claude Bernardet) de que o público brasileiro é levado a rir de si mesmo, me parece bastante apropriada. Numa atitude que reflete total colonização, sugere-se que a perfeição e o bom acabamento técnico são incompatíveis com o cinema brasileiro, o qual, por sua vez, evolui baseado apenas no deboche e na ironia carnavalesca (VIEIRA, 1982, p. 27).

A paródia tem um caráter de confrontação com seu objeto referencial já a alegoria tem um caráter mais fugidio. Digo fugidio, pois ao contrário da paródia, descrita por Vieira e Stam, como já vimos, ser “um jiu-jítso artístico contra a dominação”, pressupondo o enfrentamento; a alegoria, principalmente a praticada no

cinema brasileiro pós AI-5, apresenta-se não como uma arma direta contra o poder, e sim como uma segunda significação indireta, levando-se em conta o que era possível ser dito no âmbito da censura e da ditadura.

Outro assunto que não foi ainda devidamente tratado é das relações entre carnaval, paródia e poder. Para a autora canadense Linda Hutcheon,

A motivação e a forma do carnavalesco são ambas derivadas da autoridade: a segunda vida do carnavalesco tem sentido apenas em relação à vida oficial que vem em primeiro lugar. (...) esse paradoxo da subversão legalizada, apesar de não oficial, é característico de todo discurso paródico, na medida em que a paródia posiciona como pré-requisito de sua própria existência uma certa institucionalização estética a qual envolve o reconhecimento de formas e convenções reconhecidamente estáveis (HUTCHEON *apud* SALGADO, 2011, p. 2).

Entendendo as origens das festividades carnavalescas, oriundas das celebrações de colheita e dos ciclos orgânicos no mundo arcaico, e das considerações de Bakhtin, podemos pensar que primeiramente a forma do carnavalesco talvez não se derive consequentemente da oposição ao poder e à autoridade. Todavia podemos compreender as acepções de Linda Huntcheon quanto à significação do carnavalesco atrelado a um poder a ser parodiado, cuja compreensão se daria por contraste ao poder oficial, mas teremos também que pensar de que forma o carnaval foi deglutido, utilizado e permitido por esse mesmo poder. A carnavalização tem se mantido muito mais estável e duradoura que seus objetos hegemônicos de referência. Mudam-se os objetos, mudam-se as questões de poder, permanece-se a postura carnavalesca.

4.1.1 – O Pastiche

A distinção entre os diversos gêneros e subgêneros hipertextuais tem sido objeto de análise de alguns estudiosos, como Gérard Genette e Margaret A. Rose, como vimos nesta sessão. Geralmente o fazem para distingui-los da paródia, que erroneamente

costuma ser confundida com seus subgêneros correlatos. Entre eles, merece destaque o pastiche.

Em seu estudo sobre o tema, Richard Dyer nos diz que o termo deriva-se da palavra italiana *pasticcio*, que designa um tipo de torta que leva vários ingredientes (*vivanda ricoperta di pasta e cotta al forno*). A utilização do termo nas artes inicialmente se referia às pinturas produzidas por um pintor usando motivos de outro e apresentadas como os últimos trabalhos daquele. Em 1619, um cardeal romano descobriu que a pintura que Terence de Urbino tinha lhe vendido como sendo uma Madonna de Raphael era na verdade dele próprio. Então ele chamou o pintor e lhe disse que se quisesse uma torta (um *pasticcio*) pediria a seu cozinheiro (DYER, 2007. p. 8).

O pastiche é um termo que vem sendo largamente utilizado e tem dois sentidos: um que se refere à combinação de elementos estéticos ou a uma espécie de imitação estética; e outro como sendo uma espécie de imitação que se pretende conhecida como uma imitação mesmo (*ibidem*, p. 1). O segundo sentido é o que notamos nos filmes que serão analisados de Carlos Reichenbach.

Segundo Richard Dyer, o pastiche tem sido definido como um quadro insultoso, um retorno vazio a modelos obsoletos, uma versão inferior, uma imitação de segundo mão, uma recreação histórica vazia, paródia, uma aproximação ao *kitsch*, uma idealização de um estilo, algo que é parecido com outra coisa sem ser uma imitação direta, uma forma de influência, uma maneira de aprender arte, um útil artifício retórico, uma efetiva recreação histórica. Todavia essas definições não incluem o pastiche como uma combinação de vários elementos (*ibidem*, p. 07-08).

Em certo nível de abstração podemos dizer que virtualmente toda arte envolve combinação. Isso pode significar combinação de conteúdos: de instrumentos musicais, de linhas, de ações, cenários e figurinos, e assim por diante. Também pode significar a combinação de elementos oriundos de trabalhos prévios, o que hoje em dia tende a ser referido como intertextualidade. No entanto, a combinação no pastiche segue um princípio particular. Outros termos usados grosseiramente no mesmo sentido são: amálgama, bricolagem, colagem, *creole*, ecletismo, hibridismo, *motley*, farrago, *hotchpotch*, *mélange*, *mishmash*, potpourri – relacionando-os a algumas formas historicamente específicas esquematizadas abaixo: *zarzuela* e *masala* (termo culinário), *cento* e patchwork (needlework), sem falar na arte canibal brasileira (*ibidem*, p. 9).

O autor considera a antropofagia oswaldiana como pastiche. Interessante notar que termos relacionados ao gênero como ecletismo e amálgama são comuns em estudos sobre a cultura brasileira. Com relação à música popular brasileira, ao longo da história tem sido bastante comum a utilização da designação amálgama para explicar a junção de elementos musicais oriundos de diversas etnias. Creio que o termo *creole* também diga respeito às produções artísticas das Américas com características semelhantes às encontradas em manifestações culturais multiétnicas do Brasil. Dyer também utiliza o tropicalismo como exemplo de pastiche.

Referindo-se a um período específico (final dos anos 1960 e início dos anos 1970), se relaciona à prática recorrente também denominada “canibalismo” e “estética do lixo”. O primeiro termo refere-se à literatura modernista dos anos 1920, especialmente a articulada na *Revista de Antropofagia* (...), cuja instância mais célebre é *Macunaima* (Mário de Andrade 1926/27), uma “rapsódia” que combina “expressões populares, provérbios, elementos da literatura popular e folclóricos, com mitos indígenas coletados por um etnólogo alemão (JOHNSON, 1995, p. 179). A “estética do lixo” é uma prática do final dos anos 1960, “próprias dos países do terceiro mundo que se utilizava do detrito (cultural) do sistema internacional dominado pelo monopólio capitalista da Primeira Guerra (STAM et. al., 1995, p. 394) (DYER, 2007, p. 16).

O pastiche pressupõe uma heterogeneidade. Para compreender o princípio de combinação implicado no gênero, o autor nos remete novamente à sua origem culinária – o *pasticcio*. O referido prato mescla muitas coisas ao mesmo tempo, mas a identidade, as propriedades e os sabores de cada ingrediente permanecem intactos, ainda que possam sofrer modificação pela interação. O mesmo ocorre no pastiche, cuja noção central é que os elementos sejam diferentes, em virtude do gênero, autoria, período histórico, etc. No pastiche as misturas preservam cada “sabor” separadamente, cuja fusão não é indissolúvel, nem os fragmentos tão pequenos a ponto de perder suas identidades, como em um mosaico (*Ibidem*, p. 09-10). Essa fragmentação e heterogeneidade típicas do pastiche são uma das características da obra de Carlos Reichenbach, cuja compreensão do todo se dá pela relativização das partes muitas vezes sobrepostas.

O pastiche também é um elemento importante na pós-modernidade. Dyer considera que o pastiche não apenas articula uma reflexão intelectual, mas também afetiva. Imitando formas, ao mesmo tempo evoca e explicita sentimentos. Permite-nos

perceber nossa conexão com os recortes afetivos, estruturas de sentimento, passado e presente, que nós herdamos e que se manterá pelos tempos. Permite-nos conhecermos afetivamente como seres históricos (*ibidem*, p. 180).

4.2 - Assa fada! Questões da alegoria

“Como aliteração:

A fada fala.
 A fada fede.
 A fada fode.
 A fada foge.
 A fada fica.
 A fada finge.
 A fada fita.
 A fada aplaca.
 A fada fode.
 A fada é fogo.
 A fada freme.
 A fada é frita.
 A fada é fula.
 A fada afaga.
 A fada afana.
 A fada afina.
 A fada é fofa.
 A fada é fixa.
 A fada é fuça.
 A fada é fossa”

Utilizando a figura sintática da aliteração, Reichenbach constrói como um poema concreto essa fala do filme *O Império do desejo*, presente em cena que será posteriormente analisada nessa sessão de capítulo. Foram os poetas concretistas que fizeram um primeiro resgate da figura e da obra de Oswald de Andrade nos anos 1950, como também trataremos adiante.

A palavra alegoria também vem do grego, surgindo das palavras *ἄλλος* (*allós* - outro) e *ἀγορεύειν* (*agourein* - falar), significando dizer o outro, dizer algo distinto do seu sentido literal. Veio substituir o termo *Ἑυπόνοια*, dos tempos de Platão e Plutarco, que se referia à “significação oculta” e era utilizada para a leitura dos mitos homéricos. Apenas pela conceituação etimológica “dizer o outro”, já podemos pensar a alegoria

como sendo de voz dupla, dialógica, polissêmica (aspecto não aceito por autores mais antigos) e hipertextual.

Em seu estudo sobre o tema, Angus Fletcher define a alegoria como: “dito em termos singelos, a alegoria expressa uma coisa e significa outra” (*apud* TODOROV, p. 34). Tzvetan Todorov considera essa acepção moderna do termo como bastante aberta, e que por seu nível de generalidade transforma a alegoria em uma super figura, servindo para abarcar várias coisas.

Em um outro extremo, o mesmo autor coloca o conceito de que “a alegoria é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) apagou-se por completo. Tal o caso dos provérbios” (*Ibidem*, p. 34).

A alegoria é um dos recursos retóricos mais discutidos ao longo dos tempos, servindo também como ornamentação dos textos. Assim, tanto Todorov, como Carlos Ceia e Adolfo José de Souza Frota citam Quintiliano e seu conceito existente no tratado de retórica *Instituto oratória*. Para ele, “uma metáfora contínua se desenvolve em alegoria” (*apud* TODOROV, p. 35; CEIA, 1998, p. 1; FROTA, p. 2-3). Assim, uma metáfora isolada pode indicar apenas uma maneira figurada de falar, ao passo que uma metáfora continuada revela a intenção de se falar algo mais que do seu primeiro objeto enunciado.

Uma das discussões mais constantes durante a história é a diferenciação entre alegoria e símbolo e alegoria e metáfora. Partindo da premissa de Quintiliano, podemos pensar a alegoria como um uso continuado da metáfora, pois um uso particular teria um aspecto apenas pessoal do ponto de vista metafórico. Com relação ao símbolo, o problema se apresenta de modo diverso. Segundo Ceia, a distinção fundamental entre alegoria e símbolo se deu no romantismo, com Samuel Taylor Coleridge, Goethe e Schlegel. Schlegel acreditava que toda obra de arte era uma alegoria, o que foi contradito por Hegel. Para o segundo, isso significaria aceitar que toda obra de arte representava uma idéia geral e teria que implicar em uma significação verdadeira. “Ora, pelo contrário, o que nós aqui designamos com o nome de alegoria é um modo de representação secundária tanto no conteúdo como na forma e só de um modo imperfeito corresponde ao conceito de arte” (HEGEL *apud* CEIA, 1998, p. 4). Em suas “Máximas e reflexões”, Goethe distinguiu os dois procedimentos retóricos – o simbólico e o alegórico.

A simbólica (die Symbolik) transforma o fenômeno em idéia, a idéia em imagem, e de tal modo que na imagem a idéia permanece sempre infinitamente eficaz e inatingível e, ainda que pronunciada em todas línguas, continuaria a ser indizível. A alegoria transforma o fenômeno num conceito, o conceito em imagem, mas de tal modo que na imagem o conceito permanece limitado e susceptível de ser completamente apreendido, usado e pronto para ser expresso por essa mesma imagem (GOETHE, *apud* CEIA, 1998, p. 4-5).

Para o autor, o símbolo possui uma maior gama de significação comparado com a alegoria. Os românticos consideravam que o símbolo partia de imagens poéticas para construir sua significação, ao passo que a alegoria era vista como tradução de idéias abstratas.

As distinções entre símbolo e alegoria voltaram a ser discutidas no século XX, por autores como Walter Benjamin, Lukács, Martin Heidegger, etc, e segundo Carlos Ceia, eles tentaram fazer uma conciliação entre os dois conceitos, diferentemente dos românticos. Heidegger considerava a obra de arte como pertencente a uma realidade alegórico/simbólica *una*. Por ser algo fabricado, ela diz algo de diferente do que a simples coisa é – “*alló agoreuei*”. “A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa: ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. Reunir-se diz-se em grego *symbollein*. A obra é símbolo” (HEIDEGGER *apud* CEIA, 1989, p.6).

Ao que parece, essa discussão das diversas diferenciações entre os conceitos de alegoria e símbolo ao longo da história ainda pode gerar algumas interpretações errôneas. No final de seu artigo, Carlos Ceia nos diz que as obras de Sigmund Freud e Carl Gustav Jung “fizeram escola na interpretação alegórica de sonhos e mitos” (*Ibidem*, p. 6). Para mim é evidente que tanto a teoria da psicanálise de Freud, quanto a teoria da psicologia analítica em Jung tratam de elementos da ordem do simbólico e não do alegórico.

Uma das questões que surgem algumas vezes nesta tese diz respeito à compreensão semântica tanto do hipertexto quanto da paródia, pelos receptores (público). Em ambos os casos, para um entendimento dos hipertextos e das paródias seria necessário um prévio conhecimento dos hipotextos ou dos textos parodiados. No caso da alegoria a situação se mostra distinta no que tange à decifração de seu significado.

Estudos mais antigos da alegoria pressupõem que a mesma devesse ter um sentido abstrato, todavia sempre de caráter moral, ressaltando suas afinidades com a fábula e a parábola. Ceia nos diz que nesse contexto, “é próprio da alegoria não fazer uso da ambiguidade ou da plurissignificação, sob pena de se perder a ilação moral procurada” (*Ibidem*, p. 2). Também que as abstrações que determinam o sentido alegórico sejam de imediata compreensão, principalmente quando tratamos da alegoria religiosa.

Essa questão reaparece no cerne da diferenciação entre alegoria e metáfora, uma metáfora poderia desviar o receptor de uma compreensão estrita da mensagem, por poder fazer uso de variações semânticas mais profundas referentes a apenas um objeto; para o referido autor, nas alegorias das narrativas clássicas encontramos sentidos mais ou menos fixos em certas representações, onde podemos identificar um processo inalterável de decodificação (*Ibidem*, p. 3). Segundo ele, apenas no século XX pôde-se dar a abertura ao sentido de uma alegoria apartada de suas implicações morais e de seus sistemas rígidos e unívocos de significação e interpretação.

Escrevi no início dessa sessão de capítulo que considerava a alegoria como polissêmica, mesmo entendendo as restrições quanto ao seu caráter moral de outrora, que faria com que fosse percebida como monossêmica. Considero que as formas alegóricas da segunda metade do século XX, inclusive no que tange ao cinema, possam se inscrever em um outro sistema de significação, menos dogmático e mais amplo.

Enquanto a hipertextualidade e a hipertextualidade paródica dependem de um conhecimento prévio de hipotextos por parte do público, na contemporaneidade a alegoria pode estar mais livre e passível de outras interpretações semânticas, apartada de uma simples monologia. Para Todorov,

O leitor (esta vez real e não implícito) tem todo o direito de não ter em conta o sentido alegórico indicado pelo autor, e de ler o texto descobrindo nele um sentido muito distinto. É o que se produz na atualidade com o Perrault: o leitor contemporâneo está mais impactado para um simbolismo sexual que pela moral defendida pelo autor (TODOROV, 1990, p. 36).

Antes de adentrarmos por outros aspectos da utilização da alegoria dentro de um contexto econômico, político e cultural do início da segunda metade do século XX, é

proveitoso que a pensemos do ponto de vista semântico, uma outra semântica mais adequada à época que estamos investigando.

Em primeiro lugar, a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; nos diz às vezes que o primeiro sentido deve desaparecer, e outras que ambos devem estar juntos. Em segundo lugar, este duplo sentido está indicado na obra de maneira explícita: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer (*Ibidem*, p. 35).

Até mesmo por uma primeira acepção da alegoria do ponto de vista da etimologia, costumamos pensá-la como substituição, ou seja, de uma coisa por outra. Todavia podemos também entendê-la como fazendo uso de uma superposição de elementos, significantes e significados e não apenas como uma mera prática substitutiva. Ou melhor, ainda que substituição, não mais por uma “metáfora contínua” estrita e única, e sim por uma justaposição de figuras. Procedimento bastante comum no cinema alegórico da década de 1960.

No filme “O Império do desejo”, ambientado em uma cidade à beira mar, em uma das cenas em que vemos a praia, o diretor utiliza uma música com guitarras havaianas. Alegoricamente isso nos cria uma plurissignificação por superposição, quando nos remete aos filmes americanos ambientados nos mares do sul ou no Havaí. E por contraste entre som e imagem nos lembra que o Havaí do cinema americano não é aqui, no litoral paulista, tão reverenciado pelo cinema da Boca do Lixo, uma espécie de ícone do subdesenvolvimento.

No mesmo filme temos outra utilização da alegoria, na qual podemos perceber as aproximações desta com a fábula e os contos de fadas. Utilizando uma forma de inversão carnavalesca amoral e alegórica, o diretor subverte até mesmo a representação assexuada e ariana de uma fada, para uma fada afrodescendente que pratica sexo. Pelo meio da trama surgem gratuitamente dois personagens, aparentemente desnecessários do ponto de vista narrativo, e não integrados à urdidura de uma narração clássica. Lembremos que a fragmentação, suas consequências e suas ressignificações por relativização fazem parte da estética do cineasta. Um dos personagens, Pinocchio, que nos lembra muito a figura de Jean-Luc Godard e usa uns óculos muito parecidos com os do diretor francês, irrompe na trama a parodiar filmes cômicos e disparar tiros como fogos de artifícios. Não é a primeira nem a única vez que Reichenbach utiliza a

gratuidade da violência de uma forma carnavalesca e inconsequente, com referência à gratuidade da violência no cinema americano e nos meios de comunicação de massa em geral. Também em *Filme Demência* vemos isso na cena em que o personagem passa a noite com uma prostituta e é achacado, cujo desfecho são rajadas de tiros e mortes sem conexão estrita com o resto da trama. Depois de um acidente de carro, talvez por alucinação traumática, o personagem godardiano se encontra com uma fada negra, com a qual faz sexo, antes de adentrar o caldeirão antropofágico de um poeta da contracultura.

Aqui também o caldeirão antropofágico não diz respeito às práticas rituais de antropofagia dos indígenas brasileiros, sob uma visão de correção antropológica. Estes costumavam comer outros humanos depois de moqueados, um processo culinário semelhante ao assado e não ao cozido. Lembra-nos as representações de antropofagia dos filmes de Tarzan e do cinema de animação, com os dois personagens pós-acidentados metidos grotescamente em uma única panela, em pleno processo de cocção. Nesse momento eles “recitam” o texto citado no início dessa sessão de capítulo. Podemos entender que nesse conjunto de cenas Reichenbach utiliza uma alegoria carnavalizante, que não se dá por mera substituição de um significado por outro, a partir dos significantes. Ao contrário, se dá por justaposição, por utilização de diversos referenciais sobrepostos e também subvertidos.

Essa cena alegórica da fada negra com um personagem em estado pós-traumático pode nos remeter também ao gênero fantástico. Foi justamente para compreender a literatura fantástica que Tzvetan Todorov foi estudar a alegoria e a poesia como seus gêneros vizinhos e entender suas intersecções. Neste caso, apesar do elemento sobrenatural da figura da fada, penso tratar-se de uma alegoria. O autor em questão considera que o fantástico deva ser lido em sentido literal, ao passo que a alegoria deva ser lida em sentido figurado, já que nela só se conserva o segundo sentido.

Para Todorov, no mundo em que vivemos e também na literatura, caso aconteça um fato fantástico, devemos optar por duas explicações: “ou se trata de uma ilusão dos sentidos e as leis do mundo seguem como são, ou o acontecimento se produziu realmente (...) e esta realidade está regida por leis que desconhecemos” (TODOROV, 2007, p. 15). Todorov trabalha com a questão da dicotomia do real/imaginário e suas intersecções e ambivalências, como cerne da literatura fantástica. Nessa cena do filme do Reichenbach as questões são outras, pois não se discute o real ou o imaginário, apenas apresenta-se o alegórico. Enquanto a fada faz sexo com o personagem, ela diz: -

“Mente Pinocchio! Mente Pinocchio!, referenciando um gênero típico da alegoria, o conto de fadas, mas remetendo a uma conotação sexual.

Um dos filmes mais alegóricos do cineasta é *Extremos do Prazer*, onde também existe uma personagem que nos remete tanto ao fantástico quanto ao alegórico, o “fantasma” de uma ativista política suicida que fora esposa de Luís, o protagonista. A presença quase física de uma morta que durante toda a trama acompanha o personagem principal diz respeito ao gênero fantástico; todavia implicações políticas, os anos da ditadura, o exílio nos aponta para a alegoria. Em determinada cena a mulher deixa de habitar o imaginário do marido sendo compartilhada também por um hóspede da casa, tecnocrata e reacionário. Nessa sequência ele não apenas vislumbra o “fantasma” da revolucionária morta como se vê submetido a sessões de tortura nos anos de chumbo da história brasileira.

Se tomarmos como correta a aceção de Todorov de que na alegoria um segundo sentido apagaria um primeiro, então voltaríamos a ter que pensá-la como monossêmica. Só existiria um segundo sentido, perdendo-se toda a sua característica hipertextual. No entanto o próprio autor admite que ambos os sentidos possam permanecer presentes (dupla significação) [conforme citação já utilizada]. Não apenas isso, mas que do ponto de vista da recepção, no que concerne à compreensão semântica, a significação possa mudar com o tempo (quando fala dos contos de Perrault, também já citado). Esse assunto da mudança temporal que pode alterar o entendimento dos receptores conforme as diversidades e adversidades dos contextos nas quais os discursos são interpretados também é tratado por Julia Kristeva, analisado em capítulo anterior nesta pesquisa. Por fim, Todorov compreende uma leitura polissêmica dessa figura de retórica. Quando criticando Fletcher, pensa que a partir deste autor, a alegoria poderia servir como uma “gaveta de alfaite”, onde tudo cabe. Muitos autores, principalmente os que estudam cinema alegórico nos anos 60; e que irei citar a seguir, usam a alegoria quase que do ponto de vista do senso comum, sem se aprofundar em seus aspectos filosóficos e literários.

Esta tese não tem como uma de suas hipóteses de que Carlos Reichenbach faça um cinema alegórico. Todavia no contexto cultural do qual faz parte, tanto no Brasil, como em outras partes do mundo, onde vemos a presença de várias outras obras que utilizam essa vertente, notamos similaridades entre seus filmes e esse tipo de produção artística, no que tange à temática, à estética, ao modo de produção, etc. Apesar da tônica

de seus trabalhos não ser necessariamente a alegoria, esta também se faz algumas vezes presente, como vimos.

Outra questão que também merece ser esclarecida é a inclusão dessa sessão sobre alegoria no capítulo de carnavalização. No Brasil a alegoria é um dos quesitos classificatórios das escolas de samba e está presente em outras manifestações carnavalescas. No senso comum, acredito que possa se pensar numa relação de aproximação ou causalidade entre essas duas práticas. No entanto, como vimos, trata-se de dois conceitos muito distintos entre si. A alegoria, desde os tempos de sua origem na hermenêutica mítica da *hyponóia*, tem muitas vezes propósitos míticos, morais ou religiosos, como ocorre na Bíblia, nas parábolas, em textos de Santo Agostinho (“Cidade de Deus”), São Tomás de Aquino, fábulas, etc. Já o carnaval, conforme vem sendo analisado aqui é de outra natureza. Porém, se formos levar em consideração o contexto cultural, político e econômico da época e do país, grosso modo pensando a alegoria como “uma coisa por outra”, essa segunda coisa, pode se dar de forma carnavalizada, como no filme *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, *Brasil ano 2000* de Walter Lima Júnior, por exemplo. Esses e outros filmes foram analisados sob o ponto de vista da alegoria, e também por suas aproximações com o tropicalismo e o carnaval, por Ismail Xavier (1993) no livro “Alegorias do Subdesenvolvimento”.

Em seu trabalho “Allegories of cinema; American film in the sixties”, David E. James constata uma tendência alegórica no cinema mundial na década de 1960. Nesse período ele reconhece um florescimento de uma consciência social participativa. A geração *beatnik*, os movimentos estudantis, a luta pelos direitos civis, o movimento *black power*, a nova moralidade, a liberação feminina, os hippies, a contracultura, a Guerra do Vietnam, etc., contribuíram para a “fermentação e erupção” dos elos entre atividade política e atividade cultural. Essas contestações sociais passaram a existir em vários níveis, tanto na consciência privada como nas organizações políticas nacionais e internacionais (1989, p. 3).

O autor delimita assim o período. Teve início na ruptura do modelo stalinista e na invasão da Hungria em 1956, no maoísmo, no retorno de Fidel Castro a Cuba, que fizeram com que se repensasse a hegemonia da União Soviética rumo a outros modelos alternativos de socialismo. A Guerra do Vietnam também marcou uma derrota política do imperialismo americano, acarretando em uma “desmobilização” da resistência doméstica naquele país. Os movimentos políticos estudantis de não violência vieram a contrastar com a passividade e aquiescência da década anterior, marcada pelo medo da

guerra fria e a apatia. E a crise do petróleo, em 1974, que foi responsável por uma crise econômica no mundo, impensada poucos anos antes, dentro de um modelo de integração capitalista mútua e de reconstrução pós-guerra (*Ibidem*).

Foi um período de mudanças econômicas, de conscientizações políticas ante as hegemonias do capitalismo e comunismo, de crise, de inovação cultural, onde a cultura foi levada a se integrar e a dialogar de uma nova forma com a política. Esse contexto trouxe mudanças nas artes em geral e também no cinema.

James considera que o período gerou filmes que combinavam um radicalismo estético e social, que se utilizava dos desenvolvimentos técnicos e das inovações dos usos sociais do meio. Contrapondo essas obras com o cinema clássico de Hollywood, um antigo modelo, o autor analisa uma série de filmes dentro de um novo paradigma de produção, uma nova consciência social e política, discute o papel do produtor como autor (no caso de Andy Warhol), as questões entre cinema e diferença sexual, etc., apontando como tendência a alegoria. Não uma alegoria nos moldes clássicos, mas sim política, revolucionária, erótica, comportamental. Os filmes que ele analisa

foram feitos por pessoas que recusaram as posições do cinema capitalista sobre eles. Dissidentes que pensaram a si mesmos como *beatniks* ou revolucionários, como negros ou da classe trabalhadora, como mulheres ou artistas, todos tinham em comum a decisão de tomar o controle dos meandros da produção fílmica, tornando eles próprios mais produtores que meros consumidores. A *prise de la parole* que constituiu a utopia radical desses cineastas lhes permitiu vislumbrar novos modelos de produção de filmes e fazer um novo cinema neste contexto. Suas diferenças fílmicas em conteúdos ou estilos traçam uma oposição à ordem social dominante (*Ibidem*, p. 10).

No caso do Brasil e outros países da América Latina, foi o período dos golpes militares, das ditaduras, das repressões e torturas. Vamos encontrar filmes alegóricos não apenas no país como também em outras filmografias latinoamericanas, de cineastas como Alejandro Jodorowsky e Octavio Getino. É comum ouvirmos que a alegoria foi uma forma possível de se dizer o que se queria ou precisava ser dito sem fazer uso da literalidade, para se precaver das intervenções da censura. Mas o quadro se mostra mais amplo, pois como vimos esse cinema comunga elementos, posturas estéticas e políticas, discursos, com outras cinematografias da época. Também tem propostas e motivações estéticas e de linguagem, conforme os estilos dos cineastas e leva em consideração uma nova relação das obras com o público, de um cinema que se pretende apartado de sua

dimensão enquanto mercadoria, também de um outro público, integrado a outra realidade temporal.

Para Ismail Xavier, “analisar a cultura brasileira do final daquela década [1960] de agitações implica discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade (1993, p.9)”. A consciência desse descompasso resultou como resposta em uma revolução cultural no país, que geraram o tropicalismo, o cinema marginal, etc. Produziu obras que reavaliaram a experiência do Brasil com ironia, por constatar sua condição periférica, subdesenvolvida.

Como característica da “conjuntura 1968”, Xavier considera que os filmes alegóricos do período visavam uma intervenção em dois planos decisivos. Por um lado havia a consciência do subdesenvolvimento, e sua relevância enquanto noção de diferencial; por outro havia a questão do diálogo das obras com o público. Na época, cineastas do cinema novo e do cinema marginal reverenciavam um tipo de cinema que seria a expressão radical de um autor, e não uma mera mercadoria. Mesmo sabendo do caráter industrial e comercial da atividade cinematográfica, a eficiência mercadológica foi questionada na época. Alguns cineastas preferiram a formulação de um cinema anti-industrial com propostas políticas, que se render ao cinema comercial, acirrando uma oposição entre arte e comércio. “Foi um período em que o debate e a militância favoreceram a criação de formas e ‘modos de produção’ alternativos, o que permitiu a sucessão de experiências que aliaram cinema brasileiro e modernidade estética (*Ibidem*, p. 10)”.

O autor toma a alegoria como ponto de referência, permitindo “marcar relações de identidade e diferença entre os filmes” (*Ibidem*, p. 11). Considera que os espectadores precisem de uma postura analítica frente às mensagens cifradas das obras. Onde o que precisaria ser decifrado eram a realidade e o contexto nacional.

A questão do nacional, enquanto nação periférica e subdesenvolvida, e seu caráter de identidade e alteridade, também dialogava com o cinema produzido fora do país de características semelhantes e com a nova conjuntura cultural do mundo. Também era aparente uma contraposição do nacional com o estrangeiro, do desenvolvido com o subdesenvolvido, do artesanal com o industrial, da “arte” com a mercadoria. Longe de ser apenas dicotomias e discutir relações de hegemonia e periferia destituída, também pressupunham inversões, deslocamentos e assimilações críticas do exógeno e da cultura de massa. A cultura de massa era a antítese do cinema de autor, no

entanto enquanto fenômeno global representava uma subcultura popular mediada pelo poder, não podendo ser desprezada como objeto.

Eis então que ocorre uma reemergência do conceito da antropofagia, resgatado do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade, durante o modernismo. A antropofagia era um ritual dos povos ameríndios pré-colombianos e pré-cabralianos (também de outros povos, mas fato não relevante neste caso), antes da “descoberta” das Américas, da colonização e do extermínio da maior parte da população local. As práticas antropofágicas consideradas como bárbaras (pela etimologia e pela história, a palavra “bárbaro” pressupõe a quintessência do etnocentrismo, por tratar as culturas e as línguas estrangeiras dos povos não gregos como “animalescas”, durante o período clássico e helênico) também se referiam aos povos subjugados. De certa forma representava o canibalismo como uma revolta dos dominados. A antropofagia poderia ser na segunda metade dos anos 1960 uma arma estética e política contra a dominação, ingerindo politicamente a cultura estrangeira e estabelecendo ao mesmo tempo relações de alteridade e apropriação.

Fala-se muito em uma utopia antropofágica oswaldiana (recentemente a editora Globo lançou uma edição com uma antologia de textos de Oswald de Andrade sob o título “A utopia antropofágica”). Não adentrarei por hora no campo de uma análise da utopia, mas a antropofagia também serviu como elemento alegórico, como em alguns dos filmes do período, inclusive em *Como era gostoso o meu francês* de Nelson Pereira dos Santos, onde não apenas a temática era antropofágica, como também sua estética; partindo de uma história oficial – a de Hans Staden, contava-nos também uma outra história.

No caso de Carlos Reichenbach, seus primeiros filmes datam desse período e compartilham elementos presentes também em outras obras realizadas na época. Razão pela qual se faz necessário pensar em características alegóricas em sua filmografia. A alegoria permaneceu presente até mesmo em seus filmes de décadas subsequentes, como constatamos em *O Império do desejo*, *Extremos do Prazer* e *Filme demência*, por exemplo.

4.3 – Alegres trópicos, ou o matriarcado de Pindorama - A antropofagia.

“A alegria é a prova dos nove” (Oswald de Andrade)

O *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade foi primeiramente lido para amigos na casa de Mário de Andrade, e lançado em maio de 1928, no primeiro número da Revista Antropofágica. Em 11 de janeiro daquele ano, Tarsila do Amaral, então esposa do escritor, lhe dera de presente de aniversário o quadro *Abaporu*, que em tupi-guarani significa “homem que come homem”. A obra da pintora inspirou Oswald e Raul Bopp a criar o movimento antropofágico no modernismo brasileiro. Referenciando as práticas rituais de canibalismo dos indígenas do país propunha uma devoração transformacional da cultura estrangeira, inclusive e principalmente das vanguardas européias. O manifesto também tinha características políticas, representando uma revolta dos dominados, em um ato visto etnocentricamente como altamente bárbaro e selvagem, matar e comer o dominador. Para o autor, o canibalismo, longe de ser uma prática terrível, ou um estigma, era uma razão de orgulho. “Tínhamos a justiça codificação da vingança” (ANDRADE, 1928).

O texto dialogava com uma série de obras e autores estrangeiros, como Sigmund Freud, Jean-Jacques Rousseau, o *Manifesto Cannibale* de Francis Picábria (1920), e o livro “*L’Anthropophagie rituelle des tupinambás*” de Alfred Métraux.

Os rituais de canibalismo são as práticas menos compreendidas e mais execradas pelos povos que não a praticam. Os mais terríveis tabus sociais são exatamente o incesto e a antropofagia, que para o paleontólogo Pat Shipman, podem frequentemente ser confundidos como sendo uma mesma prática.

Porque tanto o canibalismo e o incesto violam regras de distâncias aceitáveis, frequentemente se acredita que os dois são praticados juntos. Então acusar um grupo de ambos, canibalismo e incesto, equivaleria negar sua humanidade (SHIPMAN *apud* YOUNG, 1998, p. 4).

Claude Levi-Strauss (1957, p.413-414) reconhece que a antropofagia é de todas as “práticas selvagens (...) a que nos inspira mais horror e repugnância”. Para entendê-la, deve-se dissociá-la de seu caráter meramente físico e alimentar. As práticas canibais que podem se chamar de “positivas” são de natureza mística, mágica e/ou religiosa.

Assim, a ingestão de uma parcela do corpo de um ascendente ou fragmento do cadáver de um inimigo, para permitir a incorporação de suas virtudes ou ainda a neutralização do seu poder; além de se desenrolarem tais ritos o mais das vezes, de maneira muito discreta, tendo por objeto pequenas quantidades de matéria orgânica pulverizada, ou misturada a outros alimentos, todos concordarão, mesmo se revestirem de formas mais francas, que a condenação moral de tais costumes implica, ou uma crença na ressurreição corpórea que ficaria comprometida pela destruição material do cadáver, ou a afirmação de um liame entre alma e corpo e o dualismo correspondente, isto é, convicções da mesma natureza daquelas em cujo nome o consumo ritual é praticado, e que não temos nenhuma razão de preferir-lhe (*Ibidem*, p. 414).

No início dos anos 1980, fiz no Rio de Janeiro um curso de tupiguarani com o segundo pajé de uma aldeia Tapuia, o Santxiê Tapuia. Um dos assuntos que ele tinha mais cuidado em tratar (acho que preferia mesmo não fazê-lo) era sobre os rituais de antropofagia dos indígenas brasileiros. Compreendia as muitas más interpretações que o tema acarretava nas sociedades ocidentais. Mas devido à nossa curiosidade, e também pelo fato de sermos obviamente favoráveis à causa e à cultura indígena, ele poucas vezes mencionou o assunto. Tais práticas tinham um aspecto honorífico, já que muitas vezes se devorava as pessoas queridas, dignas de admiração, destemidas e heróicas, ou os inimigos plenos de poder, no sentido de que sendo digeridos, se adquiria parte de suas qualidades. Depois de moqueadas, eram comidas em pequenas quantidades com farinha e banana, relato muitíssimo semelhante ao do Claude Levi-Strauss. Desse modo não se devorava apenas os opositores, ou os inimigos vencidos, mas também seus próprios ancestrais e membros da mesma etnia e cultura. No entanto, no manifesto oswaldiano é mais aparente a oposição e o contraste cultural, fala-se da deglutição da cultura dos dominadores pelos dominados, não desprezando seus aspectos de assimilação e transformação. Textualmente Oswald nos diz em seu manifesto: “contra a sublimação antagônica. Trazida nas caravelas”. Ou seja, não interessava a sublimação, mas sim o antagonismo e suas relações transformacionais. Segundo Levi-Strauss, as

práticas antropofágicas partem do princípio que ingerindo indivíduos de “forças terríveis” é uma forma de aproveitá-las ou mesmo neutralizá-las (*Ibidem*, p. 414).

Para tratar assuntos de diferenças culturais entre as diversas sociedades, Roy Harvey Pearce, em seu livro *Savagism and Civilization*, nos diz que “os índios se tornaram importantes para a mentalidade inglesa, não pelo que eles eram, mas pelo o que eles mostravam ao homem civilizado o que estes próprios não eram e não deveriam ser” (*apud* YOUNG, 1998, p. 4). Dessa forma ele atesta um caráter de diferenciação e alteridade, por contato, que ressaltava ainda mais o etnocentrismo europeu. Em *Tristes Trópicos*, Levi-Strauss, analisando a prática etnográfica, relata que muitas vezes nos dizem que a sociedade ocidental foi a única que produziu etnógrafos. Nisso estava sua “grandeza”, e que à falta das outras “superioridades”, que os próprios etnógrafos contestam, era a única coisa que os fazia inclinar-se diante dela, já que sem ela, não existiriam. Poderíamos fazer como uma das leituras possíveis do texto, de que sem a alteridade cultural e suas relações de poder, estudar as sociedades ágrafas, poderia fazer realçar uma “grandeza” da cultura ocidental, do ponto de vista etnocêntrico. Algo parecido com o que diz Pearce acima, de que o contato com os índios mostrava aos europeus o que eles eram, por alteridade e negação dos valores das culturas indígenas do continente americano. No seu manifesto, Oswald nos diz: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”. Dentro de uma nova postura antropológica instaurada pelo próprio Levi-Strauss, este nos diz que podemos também fazer uma interpretação inversa dos fatos. “Se o Ocidente produziu etnógrafos, é que um remorso bem poderoso devia atormentá-lo, abrigando-o a confrontar a sua imagem com a de sociedades diferentes, na esperança de que refletiriam as mesmas taras ou o ajudariam a explicar como se desenvolveram as suas no seu seio” (LEVI-STRAUSS, 1957, p. 416). Portanto, o contato multicultural poderia criar um aspecto identitário por exclusão – não sou aquilo, procedimento fácil; mas também compreender que também sou aquilo, sob outras roupagens e práticas sociais, enquanto seres humanos.

Interessante notar que Oswald de Andrade, ao propor a antropofagia no cenário cultural do modernismo, não o faz em um ensaio, ou em um livro, prefere a forma do manifesto, já utilizada anteriormente pelo autor no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. Mário de Andrade, por exemplo, ao propor as bases do nacionalismo modernista na música erudita do país, o faz em um livro, munido de pesquisa e do recolhimento de diversos temas folclóricos, tendendo ao cientificismo. Oswald, ao contrário, prefere o manifesto, de caráter mais político e panfletário, contendo diretrizes a ser seguidas,

também mais livre e mais artisticamente criativo. Podemos também notar uma característica alegórica no texto, principalmente se tomarmos o conceito de Quintiliano, da alegoria como “metáfora continuada”. O manifesto é uma sucessão de imagens metafóricas, principalmente no que se refere a mais essencial delas, que sintetiza todas as proposições, a do ato do canibalismo estrito servindo de metáfora para a antropofagia cultural e artística.

O movimento antropofágico surge como uma renovação à vertente nacionalista do modernismo, onde, sem deixar de ter seu lado nacional, integra a cultura brasileira com as vanguardas européias. Para Júlio Diniz, devorando, deglutindo e degustando o exógeno, sem se subordinar às dicotomias nacional/estrangeiro, modelo/cópia, faz uma nova leitura da antropofagia como uma assimilação crítica das idéias e dos modelos europeus (DINIZ, 2007, p. 2).

Para Haroldo de Campos:

A “antropofagia” oswaldiana (...) é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes européias no romantismo brasileiro do tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do mau selvagem, devorador de brancos. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma transvalorização: uma visão crítica da história como função negativa (Nietzsche) capaz tanto de uma apropriação como de desapropriação, desierarquização e desconstrução (CAMPOS, 2000, p. 4).

Quando Haroldo de Campos contrapõe a figura do “bom selvagem” com a do “mau selvagem”, se refere a uma das questões cruciais do nacionalismo modernista - a sua oposição ao nacionalismo romântico. O romantismo utilizava uma visão idealizada, irreal, do indígena como “bom selvagem”, aludindo rasamente aos conceitos de Jean-Jacques Rousseau de “estado de natureza” e “estado de sociedade”. Oswald chega a citá-lo textualmente no manifesto antropófago, “o homem natural. Rousseau”. Os modernistas haviam se voltado para a questão de um primitivismo na arte, que englobava não apenas questões estéticas, como inclusive psicológicas, que divergiam diametralmente do ideário romântico. Já no *Manifesto Poesia Pau-Brasil*, o autor o exalta inclusive no âmbito do *naïf* e de uma criança lúdica: “a poesia Pau-Brasil, ágil e cândida”. “Substituir a perspectiva visual e naturalista para uma perspectiva de outra

ordem: sentimental, intelectual, ingênua”. “Bárbaros, crédulos, pitorescos, e meigos”. Principalmente bárbaros e meigos como os infantes brincalhões e talvez até perversos, com suas “selvagerias” e seus primitivismos inatos humanos. Nunca bons selvagens. Quanto à refutação de um conceito de um bom selvagem e de um indígena idealizado do período romântico, ele escreve no Manifesto Antropófago: “Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema”. Brasil, terra de Iracema, personagem de José de Alencar, de uma fase anterior e acadêmica da literatura nacional, a ser negada e recriada com outros referenciais. “O índio vestido de senador do Império. (...) Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses”.

Como vimos, o indigenismo do romantismo brasileiro flertava com a noção de um “bom selvagem”, a partir das idéias de Rousseau. Para Levi-Strauss (1957, p.417 a 419), Rousseau geralmente foi mal interpretado e até mesmo combatido, por lhe atribuírem uma glorificação do “estado da natureza”. E o fazem erroneamente, pois ele nos diz exatamente o contrário. Segundo o antropólogo, Rousseau foi o mais etnógrafo dos filósofos, movido por uma curiosidade e simpatia pelos costumes campestres e pelo pensamento popular. “Devemos a ele saber como, depois de ter aniquilado todas as ordens, ainda é possível descobrir os princípios que permitem edificar uma nova” (*Ibidem*). Ele não ignora que o “estado de sociedade” é inerente ao homem. Para ele, seria melhor para a nossa felicidade, que a humanidade conseguisse “um meio termo entre a indolência do estado primitivo e a petulante atividade de nosso amor-próprio” (ROUSSEAU *apud* LEVI-STRAUSS, *ibidem*). Tirá-lo desse estado de equilíbrio favoreceu o aparecimento da civilização mecânica, que vai permear a humanidade até meados do século XX.

Cabe-nos rapidamente essas considerações, pelo fato de Rousseau ter sido textualmente citado no Manifesto Antropófago. E o é obliquamente, via indigenismo do período do romantismo brasileiro, que exaltava os índios com uma pureza utópica, e inclusive anímica, o que Oswald de Andrade estava contestando. Conforme vimos, e foi muito bem colocado por Haroldo de Campos, trata-se aqui da prática antropofágica do “mau selvagem”. Não o índio do ponto de vista de sua nobre pureza individual, como expressado no romantismo, mas integrado a uma sociedade com seus problemas reais, em peleja com outras sociedades, e suas relações de dominado/dominador, revolucionário e subversivo, aquele que é capaz de cometer um dos piores tabus sociais, do ponto de vista do colonizador europeu, comer carne humana e também seu “espírito”, no caso oswaldiano elementos da cultura exógena.

Mário Chamie (2005) considera que a utopia antropofágica de Oswald tem como núcleo temático a transformação do patriarcado em matriarcado. O patriarcado era um tabu histórico, que representava a sociedade burguesa e capitalista, o direito de propriedade do dominador, os vícios da civilização, a repressão dos instintos e da liberdade sexual. Já o matriarcado se identificava com

a implantação de uma nova idade de ouro, cujos valores revolucionários promoveriam a substituição do direito de propriedade do homem civilizado pelo direito de posse do homem primitivo, a superação da usura e do negócio pelo ócio, o fim dos poderes centralizadores e autoritários pelo advento de uma vida comunitária aberta aos prazeres vitais, ditados por uma libido individual sem censura. O matriarcado desencravaría o tabu patriarcal da História, transformando-o em totem de uma feliz e nova idade (CHAMIE, 2005, p. 1).

Interessante notar, que como já se esboçou nessa pesquisa, e será comentado ainda mais adiante, na segunda metade dos anos 1960 vieram ressurgir as idéias antropofágicas de Oswald em um outro contexto cultural e político. Um momento no qual ocorriam os movimentos de liberação sexual, de contestações políticas frente a um novo panorama histórico e político, e de redefinição revolucionária do papel da mulher na sociedade, através do feminismo. Ambiente fértil e mais que propícia para a ressonância de idéias que pregavam o retorno ao matriarcado, contra o modelo patriarcal, identificado com o capitalismo, a igreja, a noção de propriedade (e não de posse) e repressão sexual.

Um dos autores mais citados no Manifesto Antropofágico é Sigmund Freud e sua teoria psicanalítica. Para Mário Chamie (2005), quando Oswald tomou conhecimento da psicanálise nos anos 1920, fez uma leitura bastante particular do tema. “Uma leitura de conveniência, já que, por um lado, concebe a psicanálise como sintoma prévio de suas idéias antropofágicas, e por outro, como método de pesquisa e aprofundamento dessas idéias” (*Ibidem*, 2005, p. 1).

Oswald faz as seguintes citações a Freud em seu manifesto:

1 -Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa”.

2 - A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu tabu. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. (...) É a escala termométrica do instinto antropofágico. (...) A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo.

3 – Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexo, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama (ANDRADE, 1928).

Chamie acredita que para Oswald, Freud apontou a negatividade histórica das características repressoras da sociedade patriarcal. O que lhe era bastante oportuno, já que pregava um retorno aos valores do matriarcado. Freud daria respaldo ao “princípio subversor da antropofagia, pelo qual a todo *sim* corresponde um *não* implícito e vice versa [conceitos muitíssimos presentes em “Totem e Tabu”], numa réplica à ambivalência freudiana que prevê no conceito de ‘pureza’ um conteúdo de impureza” (CHAMIE, 2005, p. 1-2). Levando-se em consideração a importância que Oswald dá a psicanálise, ele faz uma outra leitura de Freud, inventando o que Chamie classifica de “Freud católico”, empenhado em salvar seus pacientes de seus “pecados”, e tornando a psicanálise um subproduto da sociedade patriarcal. Segundo Oswald:

A antropofagia só pode ter ligações estratégicas com Freud que é apenas o outro lado do catolicismo. Mas antropofagia que bafeja no homem natural a construção da sociedade futura não pode deixar de ver alguns erros profundos de Freud. O recalque que produz em geral a histeria, as nevroses e as moléstias católicas não existem numa sociedade liberada senão em porcentagem pequena ocasionada pela luta. Cabe a nós antropófagos fazer a crítica da terminologia freudiana. O maior dos absurdos é por exemplo chamar de inconsciente a parte mais iluminada pela consciência do homem: o sexo e o estômago. Eu chamo a isso de consciente antropofágico. O outro, o resultado sempre flexível da luta com a resistência exterior, transformado em norma estratégica, chamar-se-á o consciente ético (ANDRADE *apud* CHAMIE, 2005, p. 2).

Das citações a Freud no Manifesto Antropófago, creio que a mais importante seja a proposta de tornar o tabu um totem. “Antropofagia. A transformação permanente do tabu em totem”. Grosso modo, em uma leitura mais superficial podemos entendê-la como tomar o tabu do canibalismo e fazermos dele uma bandeira de luta, ou um

emblema – um totem. Todavia é necessário outras leituras mais profundas, e quiçá carnavalescas, se levarmos em consideração o caráter de inversão inerente nesta proposição.

“Totem e Tabu” é um dos principais trabalhos de Freud no que tange à antropologia social, tendo sido inspirado pelas obras do médico, filósofo e estudioso da psicologia social Wilhelm Wundt e do psicólogo analítico Carl Gustav Jung, seu ex-discípulo. O termo tabu é uma palavra polinésia que tem significado ambíguo, pois quer dizer ao mesmo tempo “sagrado” e “consagrado” e também “misterioso”, “perigoso” e “impuro”. Para Freud, o “tabu” traz em si um sentido de algo inabordável, sendo principalmente expresso em proibições e restrições” (FREUD, p. 17). “A violação de um tabu transforma o próprio transgressor em tabu” (*ibid.* p.19). Se um tabu é algo interdito ou inviolável, o autor acredita que possa haver uma corrente de desejo contrária ao conteúdo expresso dessa interdição, já que não haveria necessidade de se proibir algo que ninguém queira fazer. Já o totemismo, baseado principalmente na figura de um animal totêmico e sua relação com um clã, era considerado por Freud como uma primeira tentativa de religião. Também este teria dois tabus, o primeiro deles é a lei que protege o animal totêmico e o segundo diz respeito à proibição do incesto (*ibidem*, p. 102). De todo modo, para tratar as idéias de Oswald, é bom tomarmos o totem pelo seu caráter representativo, simbólico, de uma determinada comunidade ou coletividade.

O tabu com sua ambiguidade, sendo uma proibição primitiva, e imposta autoritariamente de fora, traz consigo o desejo inconsciente de violá-lo. Parece-nos que é exatamente isso que Oswald anseia. Analisando a relação subversiva do manifesto antropófago com a psicanálise, Chamie nos diz:

Onde Freud consagra o “temor do contato” com o tabu, Oswald enaltece o “destemor” do contágio transgressivo, sob forma de “vingança” reparadora. Onde Freud adverte sobre a “perigosa qualidade” de um violador de tabu conseguir “tentar os outros a seguir-lhe o exemplo”, Oswald proclama que seguir o exemplo do violador é o único caminho de transformação de toda e qualquer negatividade histórica. Onde Freud admite ser a “expição” mais “fundamental do que a purificação do cerimonial do tabu”, Oswald responde que é fundamental anular a expiação e purificar o tabu, totemizando-o. Quando, por fim, Freud enuncia que a “renúncia se acha na base da desobediência ao tabu”, Oswald ergue a bandeira da desobediência antropofágica que está na base do instinto puro da posse, capaz de desfazer as propriedades opressoras da cultura patriarcal e seus interditos (CHAMIE, 2005, p. 4).

Só para semiencerrar esse assunto, e retomá-lo mais adiante, em “Totem e Tabu” Freud chega a descrever o ritual de antropofagia de uma forma corretíssima do ponto de vista antropológico, tal qual compreendida neste texto, e também descrita por Claude Levi-Strauss. Citando o etnógrafo Robertson Smith (FREUD, 1950, p. 99), comenta as práticas ritualísticas de morte e ingestão do totem (animal totêmico), ou partes deste, em tempos anteriores à adoração de deidades antropomórficas, como elemento importante nos ritos. Essa devoração do totem poderia abrir uma nova possibilidade de leitura do movimento antropofágico, onde até mesmo o tabu transformado em totem seria passível de deglutição, permitindo uma mobilidade ou circularidade dos processos. No entanto, creio que para Oswald o tabu do canibalismo transformado em totem, era um fim em si mesmo, inclusive por suas motivações políticas. Até porque a impossibilidade de um totem não devorável poderia levá-lo a constituir um novo tabu. Já vimos que em Freud, o totem longe de manter apenas uma relação dicotômica com o tabu, também é impregnado deste.

Segundo nos relata Haroldo de Campos, nos anos 1950, Oswald de Andrade e suas obras estavam esquecidos no cenário cultural brasileiro. Foi ele e um pequeno grupo de poetas concretistas que tentaram fazer-lhe um primeiro resgate. No entanto, na década seguinte, suas idéias e sua obra, principalmente suas proposições antropofágicas, ressurgiram com força e influência. No mundo contemporâneo (final do século XX até a atualidade) vemos de novo a utilização dos conceitos antropofágicos oswaldianos aplicados à psicanálise, à esquizoanálise e à subjetividade, nos trabalhos da psicanalista Suely Rolnik (1998; 2005), do filósofo Rogério da Costa (2009), entre outros.

Suely Rolnik (1998), partindo da esquizoanálise (concepção de subjetividade de Gilles Deleuze e Feliz Guattari, aplicada à teoria clínica), e de sua grande prática no país (para a autora o país é um dos locais do mundo onde mais se pratica a esquizoanálise) ela dialoga com o que denomina de “princípio antropofágico”, como um dos princípios constitutivos das subjetividades no Brasil. Tanto a autora, quanto Rogério da Costa aplicam os conceitos oswaldianos de antropofagia para analisar os processos de identificação, alteridade e subjetividade no mundo contemporâneo globalizado. O segundo autor citado chega a criar o neologismo “outrar-se”, no sentido de “tornar-se outro”; enquanto nos relacionamos com os outros, somos afetados, e a partir de trocas constantes nos transformamos em um novo ser. “Não devoramos o outro (o

desapropriando), mas nos permitindo sermos penetrados numa relação de penetração e reapropriação mútua” (2009, p. 1).

Rolnik nos diz que a antropofagia, analisada desatentamente, pode ser entendida como representativa do indivíduo “brasileiro”, onde poderia se delinear uma suposta identidade cultural. Porém é um movimento que parte da busca de uma representação da cultura brasileira, e almeja alcançar “o princípio predominante de sua variada produção” (ROLNIK, 1998, p. 2). Assim ela descreve o princípio antropofágico no domínio da subjetividade:

Engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação. Constituídos por esse princípio, os brasileiros seriam, em última instância, aquilo que os separa incessantemente de si mesmo. Em suma, a antropofagia é todo o contrário de uma imagem identitária (*Ibidem*, p. 2).

Costa (2009) inicia seu artigo tomando como ponto de partida as duas estratégias humanas para se lidar com a alteridade segundo Levi-Strauss – a antropeômica e a antropofágica. Essa sessão de capítulo vem tratando das questões da antropofagia; quanto à antropeomia, deriva-se da palavra grega *emein*, vomitar. Para o antropólogo, o conceito da antropeomia consiste em expulsar “seres temíveis” para fora do corpo social, mantendo-os isolados, sem contato com a humanidade, quer em prisões ou estabelecimentos de saúde. Portanto os desajustados, “perversos”, doentes mentais, criminosos, seriam apartados do convívio social. Nas sociedades chamadas de “primitivas”, esse costume causaria um horror, ou sensação de barbárie (a mesma que provoca nas sociedades ocidentais os rituais de antropofagia), devido aos costumes simétricos das culturas indígenas (LEVI-STRAUSS, 1957, p. 414).

Rolnik e Costa utilizam o paradigma da antropofagia para tratar questões de identidade, alteridade e relações de contato e troca entre os diferentes.

Conforme já mencionado neste texto, Oswald preferiu como forma literária o manifesto, de feição mais política. Se talvez lançasse suas propostas artísticas e culturais em um texto científico ou proto-científico, como de certa forma o faz Mário de Andrade em “Ensaio sobre a música brasileira” (1928), talvez não tivéssemos tantas interpretações de suas propostas, nem veríamos sua permanência através das décadas,

para se tratar de tantos assuntos referentes à sociedade brasileira. Creio que um dos principais fatores para que isso ocorra seja seu caráter alegórico e suas possibilidades polissêmicas, tratadas em sessão anterior.

“Só interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Oswald, 1928). Dois dos aspectos que ainda merecem ser ressaltados é o da apropriação, conforme já visto neste texto, e a alegria. A questão da apropriação diz respeito a uma subversão do direito de propriedade preconizado pelo capitalismo, para o direito de posse, identificado com as sociedades pré-cabralianas e com o matriarcado. Devorando-se a propriedade (cultural) do outro, baseado na posse e no direito de uso, se processa uma recriação do exógeno, em antagonismo crítico e dinâmico com o nacional. Utilizando a metáfora da antropofagia, presente no imaginário brasileiro, partindo de um dos mitos fundadores do país sobre a relação com o outro e sua cultura, canibaliza-se o que não nos pertence realocando-o para o nosso âmbito de pertencimento. Devora-se “particularmente o outro como um predador de nossos recursos, quer sejam materiais, culturais, ou subjetivos (força de trabalho)” (ROLNIK, 2005), como revolta reativa, de forma revolucionária; ou devora-se o outro admirável, como no caso das vanguardas européias da época. Esse cenário pode parecer o de uma guerra primitiva, ou um campo de batalha de apropriações e transmutações das alteridades, algo que poderia sugerir o drama ou até mesmo a tragédia (já que para se devorar é preciso matar). No entanto tudo isso se dá de forma irônica, como é irônico o texto de Oswald de Andrade, repleto de uma alegria tropical típica. Por diversas vezes no Manifesto o autor exalta a alegria como caminho, direi eu, uma alegria carnavalesca.

Outro aspecto que podemos notar no texto oswaldiano é o da hipertextualidade. Não apenas o Manifesto é uma espécie de *patchwork* de hipotextos e referências - pastiche; como exorta o uso de hipotextos de forma transformacional por contato com o nacional, algumas vezes de forma paródica; ou até mesmo considerando o estrangeiro como um grande hipotexto. Resta-nos perguntar o que canibalizar. Quais hipotextos merecem ser devorados?

Essa escolha cabe aos diversos autores que a praticam, e entendê-las é um instrumental hermenêutico que deve ser utilizado quanto aos textos fílmicos de Carlos Reichenbach. Entre os hipotextos canibalizados pelo cineasta estão a *nouvelle vague* e obras de Samuel Fuller, Valério Zurlini, Jean-Luc Godard, seriados da RKO, escritores como William Blake, Jorge de Lima, Padre Vieira, Fernando Pessoa, o próprio Oswald

de Andrade e filósofos como Kierkegaard e Proudhon, entre outros, como veremos em capítulo posterior.

Para entender uma emergência das idéias antropofágicas de Oswald de Andrade na segunda metade da década de 1960, teremos que analisar o papel do tropicalismo na época. Em 1967 se deu início esse movimento que ao mesmo tempo criticava a situação sóciopolítica do país, e mesclava diferentes estilos musicais, inclusive estrangeiros, criando uma nova forma de expressão artística. Segundo Caetano Veloso:

Nós tomamos como exemplo o canibalismo cultural criado (...) pelos modernistas, especialmente Oswald de Andrade, que inventou essa idéia que você devora tudo o que vem de todas as partes do mundo e o digere como queira para produzir algo novo (VELOSO *apud* YOUNG, 1998, p. 5).

Os tropicalistas de certa forma relativizavam o imperialismo cultural do moderno mundo ocidental, quebrando as fronteiras entre as culturas desenvolvidas e subdesenvolvidas, justapondo o novo com o antigo, o acústico com o elétrico (com a introdução da guitarra na mpb), os tradicionais gêneros musicais brasileiros com a poesia concreta e elementos da moderna música estrangeira, criando assim uma espécie de alegoria do país naquela conjuntura.

Segundo Júlio Diniz (2007), a antropofagia passou a ocupar um lugar significativo na produção artística da segunda metade dos anos 1960, através dos trabalhos de poetas como Torquato Neto e Waly Salomão, cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade, artistas plásticos como Glauco Rodrigues, Lygia Clark e Hélio Oiticica, diretores de teatro como José Celso Martinez Correa, e principalmente a tropicália; que vieram a repensar e atualizar as idéias de Oswald naquele novo contexto.

A tropicália como estética reafirma a força estranha da música popular como lugar de afirmação do outro, de devoração do outro, caldeirão multicultural que busca, através da alegoria das “imagens primitivas do Brasil”, inseri-lo no cosmopolitismo do pobre. (...) A alegoria como caminho necessário para transformar a falta e a dor em alegria, o luto em luta, negando a busca da nacionalidade como valor essencialista e substantivo, e a arte como instrumento de conscientização das massas e guerra contra a ditadura militar (DINIZ, 2007, p. 3).

Para o autor, o tropicalismo ancora sua estética no retorno da “tradição do *kitsch*”, da hipérbole, do exagero, enquanto pensa criticamente a cultura do país. Esse imaginário hiperbólico é reafirmado pela tropicália, que ao contrário de uma postura vanguardista tradicional de negação e recusa de antigos e outros modelos - gêneros da mpb, a bossa nova, a canção e protesto e a jovem guarda -, os digere antropofagicamente.

É justamente a novidade da tropicália impregnada das propostas oswaldianas que vai influenciar outras manifestações artísticas na época – o cinema, o teatro, etc., fazendo-os comungar ideários estéticos semelhantes.

Para Ismail Xavier (1993, p. 16), esse movimento em direção à tropicália, com sua “verve paródica”, se deu a partir de uma crítica ao populismo anterior a 1964, o político e o “estético-pedagógico”, bem como a uma auto-análise do intelectual face a uma experiência de derrota (o golpe militar).

No seu jogo de contaminações – nacional/estrangeiro, alto/baixo, vanguarda/*kitsch* – o tropicalismo pôs a nu o seu próprio mecanismo. Ou seja, chamou a atenção para o momento estrutural das composições, lembrando um tipo de efeito de estranhamento que ganha maior nitidez nas artes visuais e de *mise-en-scène*; as que, não por acaso, tiveram papel fundamental para o impacto das canções. Pela função que cumpriu no procedimento tropicalista, a citação se articulou a um outro protocolo da modernidade, igualmente programático e variado em suas acepções: a reflexividade, a exibição dos materiais e do próprio trabalho da representação. Esta, desde que presente no cinema, assumiu uma dimensão muito particular, dada a relação visceral da técnica cinematográfica com o ilusionismo e a fascinação (...). Os filmes de Godard, emblema dos anos 60, ilustram muito bem o impacto obtido por essa exposição dos materiais e pela prática intertextual mais escancarada, disposta a não esconder as emendas entre uma referência cultural e outra, revelando a heterogeneidade do seu processo (*Ibidem*, p. 21).

Para o autor, a tropicália também serviu para aclarar as dicotomias e contradições acima descritas, bem como aclarar as emendas e as justaposições textuais; fazendo paralelo a certo cinema de citações, que veio para ficar, se mostrando presente em filmes dos anos 1970 e 1980 (*ibidem*, p. 25). É exatamente isso que vemos na obra de Carlos Reichenbach.

Como temos visto as proposições antropofágicas oswaldianas são consideradas utópicas e eles ressurgiram no final da década de 1960 influenciando o cinema e também o tropicalismo. Todavia em sua tese que analisa as obras de Carlos

Reichenbach e do cineasta argentino Alberto Fischerman, Daniel Caetano (2012) destaca o caráter distópico do Cinema Marginal, onde se insere as primeiras obras do diretor que estamos estudando.

Vale notar que, ao romper com toda sorte de utopia e anunciar um mundo em decomposição, o grupo marginal não se distinguia apenas do cinemanovismo que o antecedeu. Na verdade, a “tradição da vanguarda no Brasil” se caracterizou por movimentos utópicos de toda sorte. Ao contrário de modernismos, bossas novas, concretismos, tropicalismos, cinemanovismos e outros movimentos de invenção, o marginalismo não renunciou tornar melhor o mundo das pessoas, e sim torná-los conscientes de sua precariedade (CAETANO, 2012, p. 26).

Para o autor víamos nos filmes um dilaceramento evidenciado por gritos, vômitos, sujeira e caos. Ele cita Inácio Araújo:

A sujeira tornou-se um apanágio. O mundo não era belo, era injusto, sujo, agressivo. Não será por acaso que, aqui em São Paulo, esse cinema se tornou conhecido como Boca do Lixo. Era o lugar onde se faziam filmes, as pessoas se reuniam, a Rua do Triunfo e imediações. A zona de prostituição, em suma. Melhor simbolismo impossível. (...) Naquela altura nada parecia mais desprezível que o cinema esteta (ARAÚJO *apud* CAETANO, 2012, p. 27).

Comungando a mesma conjuntura política, histórica e cultural houve uma influência do movimento tropicalista no cinema da época, mas Daniel Caetano considera o tropicalismo utópico com uma visão um pouco mais positiva e transformadora do mundo, lançando mão da associação com a mídia, notadamente com a indústria fonográfica; em contraste com a distopia do cinema marginal, que ao invés de simplesmente almejar a melhora da realidade, constatava-a com suas agruras, seus gritos e seus dejetos, numa estética do lixo.

Todavia dentro deste universo distópico do cinema marginal deve se destacar o caráter utópico da obra de Reichenbach, reconhecida por Caetano (*Ibidem*, p. 26). O cineasta é provavelmente o mais utópico dentro desse movimento. Em seu texto *Porque fiz esse filme*, ele escreve que entre as influências em sua obra está “a fé na utopia. Alguém já disse: ‘sem utopia não há vanguarda’” (s.d., p.3). Em seus filmes notamos

até mesmo uma utopia espacial, quando ele cria espaços “especiais”, geograficamente indefinidos – casas de campo, casas de praia, colônias de férias, cidades interioranas, cidades litorâneas – onde transita seus personagens, suas ideias e sua urdidura narrativa.

4.3.1 - Lá vem minha comida pulando para o caldeirão carnavalesco

O cenário da antropofagia é aparentemente um cenário de guerra e barbárie, pressupondo assassinato, morte, antagonismo, devoração e assimilação crítica. Todavia também temos que levar em consideração as características carnavalescas de nossos antropófagos oswaldianos. Conforme parcialmente já citado neste texto, Julia Kristeva relendo os conceitos de carnavalização de Mikhail Bakhtin, e se utilizando de Antonin Artaud, vê no ambiente carnavalesco não apenas o riso paródico, mas também aspectos trágicos e revolucionários. Os escritores modernos que utilizam a carnavalização tratam de uma cena generalizada, onde coexistem ambos, “a *lei* e o *outro*, e na qual o riso queda silente, porque não é paródia, mas *assassinato* e *revolução*” (KRISTEVA *apud* ROSE, 1995, p. 179).

Para Emir Rodríguez Monegal, não foi apenas a condição periférica da cultura latino-americana que possibilitou a inversão dos modelos europeus, onde as teorias de Bakhtin se apresentam como um frutífero instrumental analítico.

Desde as origens de nossa cultura [a latinoamericana], o processo brutal de assimilação de culturas alheias, o choque produzido pela violenta imposição do ponto de vista cristão e feudal do mundo e mais tarde a massiva importação de outra cultura alheia (a africana, aportada pelos escravos), tudo isso levou a formas extremas de carnavalização. Se Cortés foi visto pelos astecas como um avatar de Quetzalcoatl, a Serpente Emplumada, e os espanhóis insistiram em identificar no Novo Mundo o Jardim do Éden ou o lugar exato em que as perdidas tribos de Israel haviam se instalado, essas formas de carnavalização recíproca, motivadas pelo conflito de culturas heterogêneas, se converteram na pauta básica de uma cultura latino-americana (RODRÍGUEZ MONEGAL, p. 407).

Como vimos, um dos pontos centrais do Manifesto Antropófago é justamente o embate entre as alteridades culturais, ou, utilizando uma expressão de Haroldo de

Campos, entre os “aborígenes” e os “alienígenas”. Rodríguez Monegal considera que esse choque das diferentes culturas produziu uma carnavalização de mão dupla. Podemos pensar como uma interpretação alegórica do outro, já que no início do processo de colonização, o abismo entre a cultura ibérica e as culturas do Novo Mundo era tamanho, que faltavam até mesmo critérios para avaliar as culturas alheias, de ambas as partes. O autor considera que o resultado disso foi a carnavalização recíproca.

O texto do Manifesto Antropófago em si já é um pouco carnavalesco, algumas vezes exagerado e hiperbólico, pleno de inversões e ironias. Não apenas neste, mas também no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, Oswald faz referências explícita ao carnaval, como elemento identitário da cultura brasileira.

No Manifesto da Poesia Pau-Brasil temos as seguintes alusões ao carnaval:

1 – O carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Nessa citação, não apenas o autor trata o carnaval como índice de brasilidade, como alude a elementos carnavalizantes próximos ao realismo grotesco: a comida misturada ao minério, a dança, a abundância, o entrelaçamento da riqueza vegetal com a folia momesca. Oswald realoca Wagner, um ícone da música erudita romântica alemã, portanto também da cultura européia, no ambiente da festa popular. O compositor “se submerge” nas festividades da carne, nos prazeres físicos e em uma música miscigenada tocada e entoada comunalmente pelo povo.

2 – Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.

3 – Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de base e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Juris.

Essas duas citações não falam explicitamente em carnaval, mas nos apresenta um ambiente muito carnavalesco. Rui Barbosa, o “lado doutor” do país, um cartola ou fantasiado de cartola em algum espaço alegórico africanizado (a Senegâmbia); um

representante da cultura branca imiscuído com os negros. Odaliscas oriundas do mundo árabe (fantasias) perdidas no Catumbi. Oswald constata a “inversão de tudo”, coloca os morais e os imorais em luta, em meio à opulência, à gordura e ao esplendor do dourado.

4 – Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.

Aqui o carnaval vem misturado com uma celeuma indistinta de ícones da modernidade mecânica, em um país periférico, em meio à exaltação da indolência e da sensualidade. Utilizando o recurso da aliteração contrapõe a preguiça sábia com um sabiá canoro.

No Manifesto Antropófago o carnaval aparece nas seguintes citações:

1 – Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

2 – De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

Na primeira citação, o autor opõe o carnaval à dominação e à colonização, representando a plena liberdade. Na segunda, apesar de não aparecer explicitamente o carnaval, Oswald mistura William James, psicólogo e filósofo pragmatista, que esteve no Brasil acompanhando o naturalista Louis Agassiz na Expedição Thayer; com o Dr. Voronoff, médico russo muito famoso no início do século XX, que também esteve no país. Voronoff, por conta das bizarras de suas experiências científicas, virou quase uma figura carnavalesca por aqui. Ele enxertava glândulas de animais em serem humanos contra o envelhecimento, almejando a longevidade. Lamartine Babo compôs em 1928 (mesmo ano do Manifesto Antropófago) uma marchinha carnavalesca intitulada “Seu Voronoff” acerca do doutor e seus feitos. “O sujeito que operou-se logo após sentiu-se mal. Voronoff desculpou-se que houve troca de animal” (Lamartine Babo). O texto promove o encontro inusitado desses díspares viajantes – um russo e outro americano, propondo a seguir não mais a transformação permanente do tabu em totem, como em outros momentos do Manifesto, mas sua tranfiguração. Por uma relação de proximidade, que poderia sugerir uma relação de correspondência, seria possível uma

outra leitura que identificasse William James, com seu pragmatismo filosófico culto, com o tabu, e o escalafobético Voronoff com o totem. Quando eu voltar a tratar da questão do Totem e Tabu retomarei esse assunto.

Explicitamente o carnaval aparece mais vezes no Manifesto da Poesia Pau-Brasil que no Antropófago. No entanto podemos encontrar várias figuras carnavalescas no texto, desde a mistura de seres humanos, com elementos vegetais, animais e corpos celestes, que caracteriza o discurso como um todo, até assuntos mais pontuais. De uma forma alegórica e momesca podemos supor uma exaltação da nudez (relacionada aos índios), quando rechaça a cultura branca vestida (“contra a realidade social vestida e opressora”); uma desorientação espacial (“nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental”); novamente uma exaltação a preguiça; referências a uma “Idade de Ouro”; um Cristo que pode nascer na Bahia ou Belém do Pará, subvertendo o seu nascimento em outra Belém; as benesses do mundo pré-lógico (“Nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós); a supremacia dos instintos (“O instinto Caraíba”); a “comunicação com o solo”; um mundo atemporal “não datado”; contra o poder (“Sem Napoleão. Sem César”); uma exaltação a uma divindade lunar – Jaci - “a mãe dos vegetais”; “a fuga dos estados tediosos”; um lugar onde o povo descobriu a felicidade (“Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”); e finalmente a alegria, que é a prova dos nove.

Por conta da postura carnavalizante de Oswald de Andrade, poderíamos perguntar se quando ele propõe uma “transformação” ou “transfiguração” do tabu em totem, esse totem, mais que uma bandeira de luta e representatividade, não seria também um estandarte de carnaval. Subverter o tabu em totem consiste não apenas em uma inversão da teoria freudiana, como também em uma inversão dos papéis dos referidos rituais. De todo modo, como já vimos, o totem também traz consigo os seus tabus inerentes, independentemente do processo transformacional proposto pelo autor. Se fizermos essa leitura de que William James está para o Tabu assim como Voronoff está para o Totem, então teríamos de identificar o totem com essa figura, que apesar de cientista, resvala ao realismo grotesco, quando promove a conjunção física entre homens, glândulas e vísceras de animais com propósitos hedonistas (a beleza e a juventude) – logo, o carnaval.

O caráter festivo é uma das principais características do carnaval, assim como a festa também pode acompanhar outros rituais. Mesmo que Oswald não preveja a possibilidade de um totem devorável, em um ambiente de omnivoracidade; Freud nos

diz que a matança de um animal totêmico também é seguida de comemoração. “Embora a morte do animal seja em regra proibida, sua matança, no entanto, é uma ocasião festiva – com o fato de que ele é morto e, entretanto, pranteado” (FREUD, 1950, p. 101). O psicanalista identificava o totem como um substituto do pai.

Na época dos primeiros filmes de Carlos Reichenbach, vamos encontrar a ressonância de uma antropofagia carnavalesca, inspirada não somente pelas idéias oswaldianas, mas também pela tropicália. Os procedimentos de assimilação; justaposição; o multiculturalismo; a junção do erudito, do popular e da cultura de massa; a estética do exagero, a supremacia da cor nos trópicos; eram características do tropicalismo, que fazendo uma releitura de Oswald, dialogando com a questão do nacional e pensando criticamente a situação política do país, assumia aspectos carnavalizantes. A tropicália, como novidade no cenário artístico e cultural da época, antenada com as mudanças comportamentais e a modernidade, veio a influenciar outras áreas, inclusive o cinema.

As mesmas idéias e posturas estéticas que subjazem o tropicalismo também estão presentes em filmes do período, como *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, *O Bandido da luz vermelha* de Rogério Sganzerla, *Como era gostoso o meu francês* de Nelson Pereira dos Santos, entre outros.

Assim Reichenbach analisa o período e as ressonâncias da antropofagia oswaldiana:

Há uma similaridade com os outros acontecimentos culturais daquele momento. Com todos. No **O Bandido da Luz Vermelha** (1968) tem uma frase que diz: eu não posso fazer nada, você não pode fazer nada e é por isso que eu avacalho. E isso se espelha no Tropicalismo, se espelha no Teatro Oficina, na redescoberta de Oswald de Andrade; ele que foi manifestado em todas as coisas importantes que foram feitas naquela época. Especialmente nessa idéia de trabalhar com os clichês da língua portuguesa e outras ousadias comportamentais mesmo, como homens vestindo saias. Um documentário que traduz isso é o que foi produzido pelo Person: **Essa tal rua Augusta**⁶ (sic) (1968) (REICHENBACH *apud* ORVATICH, 2008, p. 1).

Reichenbach é um apreciador da obra de Oswald de Andrade, tanto assim que ele nomeou seu blog sobre cinema de “olhos livres”, em referência à proposição do Manifesto da Poesia Pau-Brasil: “Ver com olhos livres”.

⁶ O nome correto do filme é *Essa Rua tão Augusta*.

Em “O Império do desejo” temos não apenas a presença da antropofagia do ponto de vista estético e metafórico, como também em seu sentido estrito. No filme existe um personagem canibal, um poeta, considerado por Reichenbach como uma espécie de profeta (REICHENBACH *apud* LYRA, 2004, p. 192), interpretado por Orlando Parolini. Tendo abdicado da sociedade capitalista e aderido à contracultura, ele recita textos de Fernando Pessoa e nas horas vagas mata a bordoadas e literalmente canibaliza outros personagens. Segundo o diretor “ele vai limpando a praia de gente desprezível” (*ibidem*, p. 192). Como as vítimas são personagens bossais, nesse caso seria uma antropofagia com intuitos de anulação na energia alheia. Em uma das cenas, já citada nesta pesquisa, ele coloca dois personagens em um caldeirão, enquanto atiça o fogo com um fole, e aguarda para devorá-los. Como o filme trabalha com gêneros cinematográficos, algumas horas ele utiliza um humor carnavalesco em referência às chanchadas. A obra também canibaliza Proudhon, Fernando Pessoa, standards da música americana, títulos de filmes americanos, Jean-Luc Godard, outros gêneros, em um procedimento que se confunde com a hipertextualidade, o pastiche e algumas vezes com a paródia.

5 – ANÁLISES

A seguir trataremos das análises fílmicas propriamente ditas.

5.1 - “Alice e seus companheiros no país do sol”⁷ - As libertinas

Alice foi o primeiro filme de Carlos Reichenbach lançado comercialmente nos cinemas, é um dos episódios de *As Libertinas*, filme realizado segundo o “Manifesto do Cinema Cafajeste” de João Callegaro, também um dos codiretores da referida obra. O longametrage é constituído por um pequeno prólogo, dirigido por Reichenbach e os episódios *Alice*, *Angélica* de Antônio Lima e *Ana* de João Callegaro. Apesar de ser um filme em episódios existe uma grande homogeneidade na obra. Os três episódios foram rodados na mesma localidade, o litoral paulista – Itanhaem, em uma mesma colônia de férias. Os três filmes têm a mesma temática – o adultério. O tríptico cinematográfico traz personagens da capital paulista em férias aproveitando o contato com a natureza na orla marítima. A tipologia dos personagens também tem algumas semelhanças ou recorrências. No filme de Reichenbach e de Callegaro existe um fotógrafo como personagem; no primeiro trata-se de um repórter de jornal que também gosta de fotografar mulheres nuas ou seminuas; e no segundo é um fotógrafo que pretende usar suas fotos para a chantagem. No filme do Reichenbach e do Antônio Lima existe a figura do administrador da colônia de férias; em *Alice* trata-se de um administrador que vive uma relação sadomasoquista com a esposa ninfomaniaca e infiel, espancando-a regularmente; em *Angélica* o administrador é um repressor que preza a moralidade.

No prólogo, dirigido por Reichenbach, um velhote erotizado emerge de um bueiro urbano, ou seja, da cloaca do realismo grotesco, vindo dar nas proximidades de um cinema paupérrimo que está exibindo o filme erótico *As Libertinas*. Ao lado, uma mocinha com pouquíssima roupa chupa um picolé. A princípio ela rejeita o convite do senhor para assistir ao filme, mas depois, não resistindo ao apelo do espetáculo, como

⁷ Mesmo título do texto de apresentação do episódio escrito por Reichenbach no press-release.

todo o público que ocorreu para ver a obra, entra na modesta sala de exibição. Nesse momento, o velhote com ares satíricos (de sátiro), a bonita chupadora de picolé e todos nós, os espectadores, veremos então o filme, a partir deste intróito carnavalesco, autorreferencial e anti-ilusionista.



Tem-se início então o primeiro episódio, *Alice* dirigido por Carlos Reichenbach. No hotel da colônia de férias está hospedado um escritor, Felipe (José Eduardo Cardoso), segundo o cineasta “mediocre como escritor e como homem” (REICHENBACH, 1968, p.4). Ele mantém um relacionamento extraconjugal com uma jovem inexperiente, Alice (Célia Maracajá), que vai ao local para que possam se encontrar. Ao mesmo tempo ele aguarda a chegada da esposa, Augusta (Terezinha Sodré), com quem tem um filho, que ficara na capital paulista.

Depois da chegada de Augusta, em uma cena no quarto do hotel, temos outro momento anti-ilusionista do filme. O casal dorme em camas separadas, então Felipe pergunta à mulher o porquê daquilo. Ele mesmo explica que era por causa do cinema americano, onde os casais, mesmo casados, não podiam aparecer dormindo em uma cama de casal. Ele se refere ao código Hays, que vigorou do início dos anos 1930 até 1960 e viera censurar e moralizar os filmes americanos. No caso deste filme, o fato de dormirem em camas de solteiro não os impediam em fazer sexo na frente das câmeras.

Com a presença da esposa no hotel, ele não pode mais dar tanta atenção a Alice. É quando esta conhece um repórter de um jornal de São Paulo, um tanto cafajeste, que

propõe fotografá-la nua e seminua. Ela aceita, mas depois será ludibriada e as fotos serão vendidas a uma revista destinada ao público masculino.

Amélia, a ninfomaníaca, faz sexo com os homens que lhe aparecem à frente, sendo sempre flagrada pelo marido, o administrador da colônia. O que se sucede são várias cenas de agressão física, uma referência ao sadomasoquismo dos filmes de Ody Fraga (REICHENBACH, *apud* Jornal do Brasil, 23/06/1969). As traições de Amélia acabam resultando em uma grande briga na praia, envolvendo quatro homens, briga no estilo Carlos Manga (*ibidem*).

Alice, não suportando viver seu relacionamento às escondidas, dependendo das poucas disponibilidades de tempo de Felipe, resolve abandoná-lo, indo embora da colônia de férias.

A esposa do escritor, por sua vez, se envolve com um play-boy amoral, Ronaldo, vivendo também seu caso extraconjugal. Depois da briga na praia, com trágicas consequências, este precisa fugir do local, sendo seguido por sua amante, que abandona o marido.

Personagens intelectuais são recorrentes na obra de Reichenbach; como Di Branco, de *O Império do desejo*, que enlouquecera e usara seu rico capital para se descapitalizar; o ex-professor desempregado de *Amor, palavra prostituta*; e o ex-professor, ensaísta e ex-exilado de *Extremos do prazer*. Em todos esses casos são pessoas desprovidas de dinheiro, vivendo à margem da sociedade. Neste primeiro filme comercial do diretor, Felipe, um escritor que flerta com a intelectualidade por sua profissão, é aparentemente um homem bem sucedido, já que tem dinheiro para veranear todos os anos (segundo fala do personagem) no litoral paulista. Talvez por Reichenbach o considerar um bossal, conforme já mencionado neste texto, o personagem não tenha merecido a experiência alternativa e a marginalidade financeira como contraponto à sua genialidade, inexistente. O personagem, que só pensa em se dar bem, acabará só, abandonado pela amante e pela esposa, e com sua obra artística inconclusa.

O litoral paulista, nesse filme, se apresenta como um espaço carnalizante. Representa o momento de ócio contra o cotidiano labutante da cidade de São Paulo. Representa também o contato com o mundo natural, sensorial e sexual, onde os personagens se abandonam nos prazeres da carne e nas experiências extraconjugais. Segundo palavras do diretor, vemos na tela “estrias, varizes, vandalismo ecológico, cavalos e excrementos na praia, nisseis tímidos, óleo no mar, e a compulsiva

disponibilidade sexual da classe media urbana quando exposta ao sol litorâneo” (REICHENBACH, 1997, s. p.).



Célia de Assis (Maracajá) e José Carlos Cardoso em *Alice*.



Uma das cenas sadomasoquistas de *Alice*.

No *press-release* do filme, Reichenbach apresenta seu episódio:

(...) Misto de um diário de camareira suburbana e crônica licenciosa, bem a gosto das macacas de auditório. Melancias para o público! Os personagens se mesclam fora e dentro dos dormitórios. Alice e Felipe, relação fotonovelsca, um escritor e uma adolescente ingênua até certo ponto, fantasias coloridas desfilando pelo salão até o sol raiar, olé, olá. Felipe e Augusta, marido e mulher, ligação ociosa, fossa verde-amarela: a “Hora do Brasil” se faz representar pelo seu “background” musical, não é uma gracinha? (...) O administrador Lara e sua digníssima esposa Amélia – que era mulher de verdade – casal insólito, modelo de amor-ódio que tanto inflaciona a arte mundial. Salada mista de sadomasoquismo e creme Rugol (Grand Guignol ?), desabrochando à luz do sol. Estamos cansados das brigas domésticas *American style*. Afinal, quem tem medo de ver Gina, a loba? (REICHANBACH, 1968, p. 10).

Reichenbach dedicou seu episódio a Luis Sérgio Person, Oswaldo Sampaio e a Liberto Ripoli Filho, seus “mestres e mentores intelectuais”.

As Libertinas participou da sessão de mercado no II Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro, em março de 1969. Fez bastante sucesso comercial, conforme já mencionado no primeiro capítulo desta pesquisa. Em crítica no Jornal do Brasil, Joaquim Menezes dizia que o filme estava sendo apresentado com bastante agrado no Rio de Janeiro, no circuito Ópera, Plaza, Condor-Copacabana, Paissandu, Olinda e outros cinemas. Considerava que o filme tinha qualidade artística e que merecia ser prestigiado pelos fãs, “principalmente por aqueles que gostam do cinema verde-amarelo. É um bom filme” (MENEZES, 1969, s. p.).

Jaime Rodrigues, crítico do “Diário de Notícias” do Rio de Janeiro, não teve a mesma opinião positiva da crítica anteriormente citada. Acha que é um filme que não se pode levar a sério, no entanto parece compreender perfeitamente suas propostas, apesar de não apreciá-lo.

(...) os três episódios de *As Libertinas* incidem num tipo de cinema popularesco ou “cafajeste” como pretende um de seus autores, procurando fornecer ao público, uma determinada conotação crítica de suas próprias condições, porém dentro de uma forma tão aproximada dos inúmeros subprodutos, nacionais e estrangeiros que assolam o mercado cinematográfico brasileiro, que a ilação crítica se dispersa e tudo o que resta – se é que resta alguma coisa – é um filme para se “gozar” do princípio ao fim e, talvez tenha sido essa intenção de seus diretores, assim, se chegar à constatação de que aquilo que é ridicularizado é, num veículo diferente (o cinema), o mesmo que é consumido avidamente em outros (revistas de massa, televisão, jornais populares, etc.) (RODRIGUES, 1969, s. p.).

Em um artigo na Folha da São Paulo, de 30 de setembro de 1997, Reichenbach fala de *As Libertinas* e *Audácia* e o nascimento da Boca do Lixo. Ainda alunos da Escola de Cinema São Luiz, ele e João Callegaro se uniram ao crítico mineiro Antônio Lima, e abandonando projetos cinematográficos de cunho político, revolucionário, progressista e participante, conforme sonharam, realizaram *As Libertinas*, um “debochado tributo ao nadir orgiástico do pior cinema mundial” (REICHENBACH, 1997, s. p.).

Em texto de apresentação do episódio *Ana*, no press-release de *As Libertinas*, João Callegaro fala de suas propostas de “cinema cafajeste”.

(...) Fazer cinema para o povo, cinema de grande aceitação e não concessões à cinemateca e à crítica “especializada”.

E preparem-se os cinéfilos frustrados, adoradores dos Cahiers e de Godard (ótima revista e genial cineasta, porém referente à cultura européia, pois o cinema cafajeste já é uma realidade. É o cinema de Sgarzerla, o cinema de Roberto Santos, o realizador de “O Grande Momento” e do episódio de “As Cariocas”, de seu próximo filme (e não de “Matraga” e de “O Homem nu”), é o verdadeiro cinema paulista. E o seu valor será contado em cifras, em “bordereaux”, em semanas de exibição, em público. E os filmes serão geniais (CALLEGARO, 1968, p. 12).

Quanto ao “Manifesto do Cinema Cafajeste”, Reichenbach costumava acrescentar que “é preciso partir do péssimo, para chegar ao ótimo” (REICHENBACH, 1997, s.p.).

O episódio *Alice* faz referência, além dos cineastas já citados (Carlos Manga e Ody Fraga), também ao Primo Carbonari, através das imagens panorâmicas da praia e às comédias de Amacio Mazzaropi. “Para emular Primo Carbonari, Zé do Caixão, Nilo Machado e Ody Fraga, pedi ao perplexo iluminador Waldemar Lima para tremer o tripé durante as panorâmicas, abolir os filtros amarelos, saturar o contraste fotográfico e girar alucinadamente em volta dos atores com a câmera na mão” (*ibidem*).

O sucesso comercial de *As Libertinas* proporcionou aos diretores a realização do próximo filme em episódios *Audácia, a fúria dos desejos*. *Audácia* é bem mais ousado e experimental. Reichenbach reconhece que o escracho, como “ensejo confesso do discurso libertário”, é leve e um pouco tímido em *Alice* (*ibidem*).

As Libertinas foi realizado no mesmo ano das filmagens de *O Banido da luz vermelha* de Rogério Sganzerla, quando se deu início um momento cinematográfico especial em São Paulo. Segundo Reichenbach, eles foram empurrados por Luís Sérgio Person, Roberto Santos, Sylvio Renoldi e Glauco Mirko Laurelli para a Rua do Triunfo, coração da Boca do Lixo, onde se encontraram com “dois verdadeiros irmãos de universo”, Ozualdo Candeias e José Mojica Marins (*ibidem*).

Até aquele momento o termo “cinema Boca do Lixo” era pejorativo, mas passou a designar um movimento que reuniu um grupo de cineastas independentes que tentava realizar filmes de baixo orçamento a despeito das adversidades, inclusive da censura. Esse grupo de pessoas era composto por ex-universitários “ensandecidos, trazendo para o repertório do cinema comercial a voracidade panfletária”, e também por artistas formados pela prática, “naifs’ inconformistas fazendo um cinema pessoal, revolucionário e miserável” (*ibidem*).

O filme *As Libertinas* se encerra com um número de strip-tease (no episódio de João Callegaro), como uma homenagem a *Superbeldades* de Konstantin Tkaczenko, filme brasileiro erótico de strip-tease, de 1962, do diretor ucraniano radicado no Brasil. O mesmo filme também é citado em *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla, quando o personagem título entra em um cinema para assisti-lo.



Última sequência do episódio *Ana* de João Callegaro, do filme *As Libertinas*, que faz referência ao filme *Superbeldades* de KonstantinTkaczenko.



Fragmento da publicidade do filme *Superbeldades* (Jornal do Brasil, 20/09/1964). Filme de strip-tease reverenciado por Reichenbach, Rogério Sgarzerla e outros cineastas de sua geração, citado em *As Libertinas*.

5.2 - Os Picaretas do sexo no esplendor do cânhamo e do celulóide

Audácia, a fúria dos desejos é constituído por dois episódios e um prólogo, que funciona como um terceiro. Como em *As Libertinas*, é Reichenbach quem o dirige. Os dois episódios, um de Reichenbach e o outro de Antônio Lima são ficções (ficções metalinguísticas) e o prólogo é um documentário (igualmente metalinguístico). Quanto ao prólogo, por tratar das inquietações e das proposições de um “novíssimo” cinema brasileiro, poderíamos pensá-lo como um documentário manifesto.

Nos créditos iniciais vemos o título do filme e depois o intertítulo “Um filme sobre cinema. Um filme de equipe”.

Enquanto a câmera registra em *travelling* a Boca do Lixo, mais especificamente a Rua do Triunfo, dois locutores fazem a narração, como se fosse um programa criminal radiofônico.

- “Esse é o bairro mais perigoso de São Paulo. Suas ruas são famosas na crônica policial.
- De dia suas ruas são frequentáveis, mas de noite não.
- Aqui se faz cinema em São Paulo.
- Aqui se formam as equipes.
- Aqui se produz.
- Aqui saem filmes prontos para a exibição nos cinemas”.

A câmera em *travelling*, posicionada dentro de um carro, mostra a Rua do Triunfo. Na trilha sonora temos um pequeníssimo trecho da música *Carlos Gardel* de Nelson Gonçalves, na voz do mesmo, que alude a um ambiente de prostituição; e depois um trecho de *Não tem tradução* de Noel Rosa, na voz de Aracy de Almeida. Esse clássico de Noel trata da questão da influência do cinema americano na cultura popular brasileira, a partir do advento do cinema falado - “O cinema falado é o grande culpado da transformação”. Sobreposto à voz de Aracy de Almeida temos sons ambientes e principalmente uma sirene de carro de polícia.

O filme mostra cineastas, produtores e técnicos como Rogério Sganzerla, Sylvio Renoldi, Luís Sérgio Person, Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeias, Antônio Lima, entre outros, bem como companhias produtoras, distribuidoras e salas de exibição.

Ouvimos agora, através da narração policialesca:

- “O cinema é a verdade 24 vezes por segundo. (Citação da frase de Jean-Luc Godard – “O cinema é a verdade 24 quadros por segundo”).
- No Brasil três tipos de filmes têm sucesso garantido, comédia, cangaço e erotismo.
- Quero fazer uma chanchada psicanalítica familiar (*sic*)... (frase interrompida por justaposição de outra).
- Não quero fazer um filme de autor, quero fazer um filme de coordenador. (Ou seja, filmes comerciais de equipe, conforme antevisto no intertítulo inicial, dentro do modelo industrial).
- Precisamos fazer filmes péssimos, filmes baratos que custem menos (antítese das superproduções hegemônicas hollywoodianas).

Agora o prólogo de *Audácia* documenta com câmera na mão as filmagens de *O Profeta da Fome* de Maurice Capovilla. No *set* de filmagem vemos os atores Maurício do Valle, Sérgio Hingst, José Mojica Marins, Júlia Miranda, os técnicos Jorge Bodansky (fotógrafo nesta produção, mas também cineasta), Flávio Império (cenógrafo e figurinista), entre outros.

A sequência é precedida da seguinte narração:

- “No interior de um circo **miserável**, o diretor Maurice Capovilla filma cenas de *O Profeta da Fome* (grifo meu).
- A equipe é pequena. Todos trabalham muito”.

Mais tarde ouvimos a frase:

- “Há muitos anos o cinema brasileiro abandonou as filmagens em estúdios. Os ambientes naturais são preferidos pelos cineastas porque dão mais autenticidade aos filmes.
- O cinema é diferente de teatro e televisão. Exige muita naturalidade. O realismo existe até nas cenas mais arriscadas”.

A frase acima é muito interessante, pois tudo que *Audácia* não possui é a estética naturalista. Abandonar as filmagens em estúdio era a proposição do Cinema Novo, desde sua pré-história com *Rio 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos, influenciado pelo neorrealismo. Filmar em locação, independente de questionamentos estéticos, é muito mais barato que filmar em estúdio, que pressupõe a construção de cenários, equipamentos de iluminação, etc.

- “São mínimas as condições para se fazer cinema no Brasil. Um cineasta brasileiro declarou: - ‘O cineasta brasileiro é obrigado a transformar a falta de condições em um elemento de criação. Por isso os filmes fazem sucesso no exterior’”.

Durante as cenas da filmagem no circo ouvimos na trilha sonora *Isto é Meu Brasil (Rio de Janeiro)* de Ary Barroso, em versão instrumental, já utilizada anteriormente no filme; e *Delicado*” de Waldir Azevedo.

Vemos a claquete do filme *Audácia*. Tem-se início então o primeiro episódio *Badaladíssima dos Trópicos X Os Picaretas do Sexo* de Carlos Reichenbach. Apesar da claquete e dos créditos, essa passagem não é assim tão definida, pois no início do episódio temos dois depoimentos, um de José Mojica Marins e outro de Rogério Sganzerla, como uma extensão do prólogo.

Nos créditos que antecedem o episódio temos: “Uma estória de horror, improvisada, dialogada e dirigida por Carlos Oscar Reichenbach Filho”. A música da trilha sonora reforça a citação ao gênero do cinema de horror, que vem quase simultaneamente com a fala de Mojica Marins, um ícone deste tipo de cinema no Brasil.

A personagem da cineasta Paula Nelson (Maria Cristina Rocha) entrevista Mojica Marins inquirindo sobre como deveriam ser os filmes nacionais.

(Mojica) – “Vou te dar a receita. Em primeiro lugar não esnobar, quando não estamos na altura de esnobar. Não procurar mostrar falsa intelectualidade, quando não temos cultura para isso. Não se esconder numa pele de ovelha, quando na realidade somos lobos mesmo. (...) E procurar sermos o que realmente somos, dando assim mais expressão ao nosso eu”.

Mojica prega uma espécie de cinema identitário do possível. Um cinema que reflita nossa condição cultural, econômica, social, em um contexto periférico, lançando mão das poucas possibilidades que a periferia pode oferecer.

Ao depoimento de José Mojica Marins segue o de Rogério Sganzerla, exaltando os caminhos traçados pelo primeiro e no final refletindo sobre os possíveis rumos do cinema nacional.

- “Mojica Marins está, a meu ver, talvez o único cineasta brasileiro usando uma linha absolutamente pessoal (*sic*). (...) Descobriu o caminho e está desenvolvendo esse caminho radicalmente. Mojica é um cineasta sem compromisso com o cinema contemporâneo moderno. Ao mesmo tempo que é um cineasta moderno, bárbaro, radical, com grande sentido de poesia, com grande sentido de cinema, e com um efeito crítico avassalador do homem brasileiro, que é um homem recalcado, um homem submisso, um homem pretensioso, é o homem dos mil defeitos. Misturando a piadinha infame com o pastel de carne, Mojica sugere o futuro cinema de invenção, de exportação. Um cinema bárbaro, criminal, recalcado, e praticamente não tem nada a ver com o que está sendo feito hoje. Pois estamos vivendo um momento desinteressante no cinema brasileiro. Esse momento entre a chanchada e o futuro, que é um ponto de interrogação. Eu gostaria de responder essa interrogação, acreditando eu, o cinema que interessa, o cinema que eu quero fazer, será o cinema popular visionário, cinema anti-intelectualidade”.

A referência para essa geração de cineastas que fez cinema na Boca do Lixo em São Paulo naquele período não foi o Cinema Novo, conforme já foi explicitado nesta pesquisa, mas sim a chanchada, um “ciclo” de sucesso comercial e ótimo diálogo com o público, como podemos comprovar na fala de Sganzerla e na referência a Carlos Manga no episódio *Alice de As Libertinas* dirigido por Reichenbach, entre outros. Obras que usam o “escracho” como elemento político contestatório e também em referência à carnavalização das chanchadas, um dos elementos responsáveis por sua legitimação na cultura popular brasileira e sua aceitação junto ao público.

Outro paradigma mais recente para eles foi justamente José Mojica Marins, que conseguiu realizar um cinema ao mesmo tempo autoral, independente e de apelo popular, razão de estar referenciado e homenageado neste filme. Ele aparece em

Audácia tanto como entrevistado, dando seu depoimento pessoal sobre cinema no Brasil, como documentado enquanto ator em seu trabalho em *O Profeta da fome*.

Para esse grupo heterogêneo de cineastas interessava realizar um cinema ao mesmo tempo de invenção, onde a criatividade era instigada também pela falta de recursos, conforme citado no filme; e popular. Para isso, o aspecto carnalizante poderia ser o elemento de ligação, onde o escracho explicitava e contestava uma realidade pobre e periférica através de um ridículo redentor (conceito já tratado teoricamente nesta pesquisa), transgressor, popularmente risível e subliminarmente político. Um outro tipo de consciência de realidade de terceiro mundo, que não a da estética da fome, de Glauber Rocha e do Cinema Novo; ao contrário, mais próximo de uma estética da carne. A exaltação apoteótica e alegórica da carne no contexto famélico das classes urbanas pobres, onde a carne não representa apenas o alimento almejado, mas toda uma gama de alegorias e sensorialidades, inclusive e principalmente o sexo, mais acessível que a comida para o proletariado.

O núcleo central dos personagens do episódio de Reichenbach consiste na cineasta Paula Nelson, virgem, mas que terá que se utilizar do erotismo para conquistar o mercado; a aspirante a estrela Ava Ava (Sabrina) (referência a atriz Ava Gardner); uma continuísta chamada Gervaise (Francis Cavalcanti) (personagem título do filme de René Clement, 1956); um assistente de direção tropicalista e carnavalesco alcunhado Banana Macaco (Palito), que lembra personagens das chanchadas. Banana Macaco traz consigo uma arara denominada “Cidadão Kane”, que suja a banda sonora com seus grunhidos e sua fala: - “banana, banana”. Paula, como Reichenbach, é egressa de uma escola de cinema, e como os cineastas e produtores da Boca do Lixo precisa se associar ao capital privado, no caso de um rico fazendeiro, Bill, seu namorado e futuro noivo, que será abandonado depois de sua traição com uma atriz do filme.

O episódio mescla o universo da equipe cinematográfica, as filmagens e as cenas do filme que estão sendo rodadas por Paula Nelson. Quando a cineasta consegue dinheiro para fazer o filme e é inquirida pelo roteiro, responde que essa pergunta reflete uma “mentalidade antidiluviana”. A personagem prefere a improvisação ao roteiro estrito, como Reichenbach, que também faz uso de improvisações nesta sua obra.

Vemos a equipe na beira de um lago preparando a cena que será filmada. O fotógrafo usa a trena para medir a distância entre o objeto fílmico e a câmera, a fim de estabelecer o foco. A trena sai da câmera que Reichenbach utiliza para registrar a

sequência e não da câmera que Paula Nelson utilizará em seu filme. O cineasta mescla assim seu próprio filme com o filme dentro do filme.

O maquiador prepara a atriz, rasgando-lhe o vestido. Vemos o seio dela, que será a único momento de uma seminudez muito velada no episódio, que também não contém cena de sexo.

O narrador fala: - “Vocês estão assistindo ao copião de Paula Nelson”. Na verdade não é um copião, pois tem trilha sonora, alguma montagem do material, juntamente com filmagens de claquetes, denunciando um pré-filme e seu apparatus. Assistimos então a uma sequência da obra. Uma mulher é perseguida pelo personagem do serial killer (Gilberto Sálvio), que a estrangula no lago. Depois de morta ela jaz semissubmersa, nos lembrando as representações pictóricas de Ofélia, personagem shakespeariano de Hamlet⁸.

Depois que assistimos essa cena do filme de Paula, dois personagens tecem considerações sobre o cinema: - “Cinema é um campo de batalha” (...) “Um filme de sexo é uma questão de abertura de diafragma”. Enquanto isso ouvimos falas e interferências do público, representando um público popular e ruidoso como das pornochanchadas ou das peças de teatro de revista, que interage com a obra.

Paula e parte da equipe voltam a discorrer sobre cinema, agora em frente de salas de exibições que trazem em cartaz os filmes *Copacabana me Engana* (1968) de Antônio Carlos da Fontoura, *O Adorável Canalha* (Tendre Voyou, 1966) de Jean Becker e *Adeus, Amigo* (Adieu l’ami, 1968) de Jean Herman. Por diversas vezes Reichenbach faz uso da palavra escrita nesta obra, quer com o material publicitário de outros filmes, quer a partir de outras fontes.

Vemos outra cena do filme de Paula. Uma mulher é perseguida por dois homens armados. A sequência é decupada em dois travellings em plano americano, um frontal, onde a câmera recua conforme os personagens avançam, e outro lateral. Através de um plano geral em câmera fixa assistimos a mulher sendo atacada pelos homens. Porém surge o personagem serial killer, com um facão, que o manuseia como uma espada de filme de samurai, e interfere no ataque.

Mais tarde temos outra sequência de preparação e rodagem do filme de Paula Nelson. A locação é um ambiente pobre, com um barraco, lembrando os filmes neorrealistas ou da primeira fase do Cinema Novo. A fotografia é feita com a câmera na

⁸ Em *Equilíbrio e Graça* Reichenbach utiliza como uma de suas imagens o quadro *Ophelia* de Odilon Redon, outras das muitas representações pictóricas da personagem de Shakespeare.

mão. O personagem do estrangulador faz um cigarro de maconha e o fuma. A isso segue todo um conjunto de cenas do filme dentro do filme. O *serial killer* se encontra com uma mulher, eles seguem de carro a uma região litorânea, e depois de beijos ardentes ele também a estrangula.

Em um bar em São Paulo, Paula conversa com Helena (Cleo Ventura), uma jornalista, e seu assistente Banana Macaco, enquanto bebem muita cerveja. Helena exalta o trabalho de Samuel Fuller e diz querer fazer cinema também, pois “escrever não dá mais pé”. Entre novas discussões sobre filmes e o universo cinematográfico o trio se embriaga e a cena toma proporções orgiásticas (sem sexo), com cuspes, quebração de garrafas, abraços e dança. Os três saem zigzagueando pelas ruas da Paulicéia.



Cena do filme (que está sendo rodado pela personagem de Paula Nelson) dentro do filme *As Badaladíssimas dos Trópicos X os picaretas do sexo*.

Na cena final, uma nova continuísta, Maria do Rosário (Verônica Kriman), inquire Paula sobre o andamento das filmagens. O filme já teve três fotógrafos e necessitaria de um quarto. A cineasta resolve pegar a câmera e filmar. A vemos com um

saco preto carregando o chassis da câmera com negativo virgem. Eles estão no alto de um edifício. Paula faz panorâmicas da cidade.

Saberemos o desfecho de tudo através de uma notícia de jornal de crimes, o “Notícias Populares”, que tem como *fait-diver* “Louco joga cineasta do 15º andar”. Banana Macaco, ensandecido pela genialidade de Paula Nelson, a atira do alto do edifício, sendo depois recolhido ao manicômio judiciário.

Reichenbach fez o roteiro, a fotografia e a seleção das músicas da trilha sonora, que inclui Maurice Ravel, Xavier Cugat, Jimmy Hendrix, Brahms, Mozart, entre outros.

Para Marcelo Lyra, o filme é um “tributo underground de Reichenbach à fase junkie de sua geração” (Lyra, 2004, p. 144). O próprio diretor renegou um pouco este episódio. “Tanto o Alice quanto o Badaladíssima dos Trópicos não têm importância nenhuma. São mais exemplos de um determinado momento da minha vida” (REICHENBACH *apud* CAETANO, 2012, p. 1). No entanto é um de seus filmes mais experimentais. É o mais explicitamente autorreferencial. Penso que juntamente com *O Império do desejo* e *Filme demência* seja um dos filmes chaves dentro de sua obra.

Este é um filme de curtidão e desbunde, que me parece de difícil assimilação fora de sua época. Referências anárquicas a Fuller, Godard, Chabrol e Jonas Mekas, um tanto antropofagicamente embaralhadas – provavelmente, pelo efeito do álcool e do cânhamo consumidos durante (e fora) as filmagens. (...) Num dos textos mais duros sobre o filme, o crítico Ely Azeredo acusou o filme de provocar risco de deslocamento da retina, por conta de suas trepidantes câmeras na mão (REICHENBACH, *apud* LYRA, 2004, p. 144-145).

O diretor considerava essa crítica do Ely Azeredo a melhor pior crítica que recebeu em toda a sua carreira. O crítico diz que no prólogo “a câmera passeia pela Boca do Lixo, enquanto se alternam frases de dois locutores e o uso *cafona* de música popular. Quem viu *O Bandido da Luz Vermelha* reconhece a péssima imitação” (AZEREDO, 25/09/1970, s. p.). Conforme já nos referimos, o que o autor considera como música popular cafona são alguns clássicos da MPB, como *Não tem tradução* de Noel Rosa, *Delicado* de Wladir Azevedo, *Rio de Janeiro (Isso é meu Brasil)* de Ary Barroso, entre outros. Para Ely Azeredo, o filme traz

sequências de pseudovanguarda contestatória, procurando explorar a estética do miserabilismo e do sórdido preconizada por Sganzerla; cenas eróticas no estilo Horus Filmes, a distribuidora dos programas do Cineac carioca e copatrocinadora da produção. (...) Não havia necessidade de citar Godard e Samuel Fuller, nem de provocar *baratinamento* de nervo ótico por meio de um trêmulo e tonto trabalho de câmara na mão (*Ibidem*).

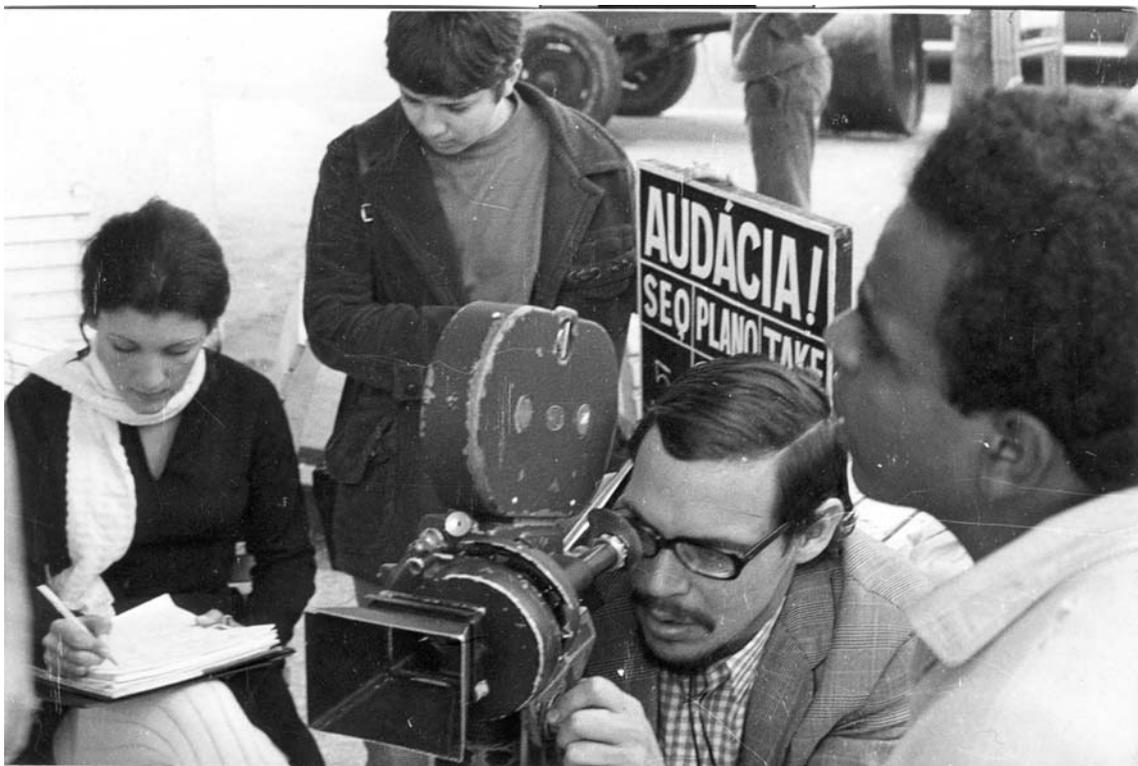
O press-release do filme o apresentava como “um filme másculo”; “um filme sobre cinema”; “o erotismo no hemisfério sul”. A apresentação do elenco tem como título “Fazem o amor e a guerra. Eles estão em Audácia!”. Fazer ao mesmo tempo o amor e a guerra se refere ao caráter revolucionário da obra no contexto do erotismo, campo de guerra e de êxtase. No texto em que Reichenbach apresenta seu filme, diz que o que “tentei fazer em meu episódio, foi realizar um filme confessional, malcriado, mas contundente, onde eu falo através da boca de meus personagens” (REICHENBACH, 1969, p. 3). Ele cria uma carta fictícia, escrita pela sua personagem Paula Nelson, que lhe teria sido enviada quando se encontrava na Guanabara. A personagem pode ser considerada seu alterego, sua “personagem maior, portavoiz de seus anseios”.

Sei o que é a aflição com que vocês aguardam o certificado de boa qualidade, do filme com que você e o Lima pretendem romper os laços paternalistas do vovô Cinema Novo. Não sei se o pessoal aí do Rio vai entender a importância de Audácia!, pois a chancela desgastada que o movimento deve ter criado na “inteligência” carioca, pode ter cegado os mais chegados à nós.

Cada vez mais me contradigo. Este filme me deixa louca. Filmar é fazer sexo (*ibidem*, p. 3).



Fragmento do press-release de Audácia, com um bilhete de Reichenbach para Cosme Alves Netto, então diretor da Cinemateca do MAM, escrito sobre o mesmo: Atenção Cosme! No dia 29 levarei a cópia do meu episódio deste filme para exibir como complemento, pois tem apenas 40 minutos! Ok. Pra mim é muito importante! Carlos! Uma cópia é em 16 mm.



Filmagens de *Audácia*, com Reichenbach na câmera.

5.2.1 – O abacaxi do cinema nacional

Da mesma forma que existe certa homogeneidade temática e estética em *As Libertinas*, também a notamos em *Audácia*. O segundo episódio *Amor 69* não foi dirigido por Reichenbach, mas por Antônio Lima, no entanto creio se fazer necessário algumas considerações.

Ambos os episódios comungam as proposições do Manifesto do Cinema Cafajeste de João Callegaro. *Amor 69* utiliza o mesmo ator de *As Badaladíssimas dos trópicos X os Picaretas do sexo*, Gilberto Sálvio, interpretando um cineasta, G. G. Dreher; e também Júlia Miranda, que a vimos no prólogo, como atriz de *O Profeta da Fome* de Capovilla. Jairo Ferreira também foi assistente de direção nos dois segmentos.

Amor 69 também gira em torno a uma filmagem de um filme de sexo. A cena inicial é rodada na cidade de São Paulo, em frente à casa de uma mulher burguesa (Maria Vicente), que desiste de permitir que eles utilizem o local como locação sugerindo que filmem no mato. Toda a equipe vai então a uma fazenda. Grande inquietação e dúvida pairam sobre a equipe, se Maria Vargas, interpretada por Júlia Miranda, realmente ficaria nua no filme, já que esta seria sua primeira cena de nudez no cinema.

Em uma cena de conversa entre o personagem do cineasta e a fazendeira (Maria Joaquina Fernandes), ele cita diversos diretores do cinema brasileiro, aparecendo suas respectivas fotos. “Roberto Santos, cotado entre os dez mais importantes (...). Nelson Pereira dos Santos, um papa do Cinema Novo (...). Glauber, seu forte é o cinema político (...) Saraceni, a preocupação social (...). Maurice Capovilla, uma nova concepção de cinema urbano (...). Biáfora, não gosta do neorrealismo, mas fez um filme realista – ‘O Quarto’. Rogério Sganzerla, prega um cinema mal comportado. Carlos Reichenbach acha que o cinema deve ser violento, antropofagia e canibalismo é com ele”. Lima explicita uma das hipóteses desta tese quanto ao cineasta - a antropofagia. São citados ainda José Mojica Marins, Ozualdo Candeias e João Callegaro.

Uma atriz do filme (Zilda Cheneme) reclama que aparecerá novamente de baiana, portando um enorme abacaxi na cabeça. “Se não vão arranjar um abacaxi menor, eu não entro em cena”. O diretor corta então a fruta pela metade com um facão e

a coloca sobre seu turbante. Uma jornalista pergunta o porquê do abacaxi, seria o símbolo do filme? Obtém como resposta que é uma alusão às produções da Atlântida.

Aparece um bêbado nas filmagens, interpretado por Ney Latorraca. Ele quer saber se se trata de filme nacional ou estrangeiro. Sabendo ser uma produção nacional pergunta se é de cangaço. Ele diz: - “Não gosto de cinema nacional, mas já gostei. (...) Que saudades dos filmes do Oscarito, do grande Otelo. Aquilo é que era cinema nacional. Depois inventaram o tal de cangaço”. Novamente neste episódio e neste momento da Boca do Lixo notamos toda uma geração de jovens cineastas referenciando as chanchadas da Atlântida, numa época em que a grande maioria da crítica especializada ainda a renegava.

Uma jornalista (Cleo Ventura) entrevista o cineasta, desejosa de saber por que fazer um filme sobre sexo. Ele responde: - “É um filme sobre sexo, mas também poderia ser um filme sobre cangaço. (...) Também poderia ser uma aventura espacial, se eu morasse nos Estados Unidos”. Ela quer saber por que tanta mulher nua, e toma conhecimento que pelas intenções do diretor a obra também terá homens nus.

Interessante notar que os dois episódios de “Audácia” quase não têm sexo nem nudez. Muito provavelmente por conta da censura. Praticamente a nudez mais explícita, de corpo inteiro, é a nudez masculina do guitarrista do grupo de iê-iê-iê, que corre juntamente com seu grupo pelos campos da fazenda, em um número musical. Na cena final temos a atriz do filme e seu partner seminus. Apenas os vemos nus em um plano aberto bastante distante.

5.3 – Corrida em busca do amor

Em uma pequena cidade do interior paulista (Amparo), um grupo de jovens aficionados por automóveis se prepara para o rali, uma modesta corrida anual com carros usados. As moças e os rapazes passam os dias em piscinas, lanchonetes; e os mais pobres trabalham em oficina mecânica. Namoricos e assuntos de natureza romântica ocupam suas existências.

Na cidade tem duas equipes rivais, uma ligada a uma rica oficina e outra a uma mais pobre. Além do prêmio em dinheiro, eles querem disputar as atenções da filha do patrocinador do evento.

As duas equipes farão de tudo para ganhar, incluindo espionagem, sabotagem e a contratação de um piloto profissional da cidade de São Paulo.

A equipe do mocinho, Ronaldo (David Cardoso), resolve pedir ajuda ao tio de um dos integrantes, Titio Ivan (Carlos Reichenbach), um cientista maluco. Este inventa a pílula da velocidade. Quando o rapaz menciona o tio, outro completa “Ivan, o terrível” aludindo ao filme de Sergei Eisenstein.

Em uma cena na oficina mecânica um dos rapazes assobia o trecho de *Le Halle du Roi de la Montagne* da suíte *Peer Gynt* Op. 46 de Edvard Grieg, o mesmo trecho que é assobiado pelo personagem do filme *M., O Vampiro de Dusseldorf* (*M* – 1931) de Fritz Lang.

Apesar de existir uma rivalidade entre os ricos donos de uma oficina e seus empregados e os pobres empregados de outra oficina, tal questão de classe não afeta o julgamento do patrocinador magnata Dr. Diniz (Cavagnoli Neto), já que para ele tanto faz que a filha namore o abastado Barone (Vic Barone) ou pobretão Ronaldo.

Dr. Diniz tem um filho amalucado com um amigo (Jairo Ferreira) em igual situação.



Still de *Corrida em Busca do Amor*.

É chegado o dia da corrida. Na cidade todos aguardam o início do evento, com banda e até uma bateria de escola de samba. Titio Ivan está atrasado, mas depois surge com um veículo denominado *puleiro dos anjos*. Ivan e seu sobrinho têm problema com o carro e fazem todo o trajeto correndo a pé, depois de ingerir as pílulas de velocidade.

O amigo inescrupuloso de Barone contrata dois de seus empregados trapalhões para sabotar a escuderia rival.

As cenas da corrida são de comédia e caos absoluto. No meio da competição um corredor precisa dar uma parada para urinar. A micção é comum nos filmes de Reichenbach. Em meio à confusão, o amigo do filho do Dr. Diniz surge no mato, em uma espécie de viagem lisérgica falando: - “Ah, a natureza..... Platão..... a natureza.... Platão”.

Depois de muitas atrapalhadas, Titio Ivan e o seu sobrinho, que se apossaram de uma ambulância, chegam em primeiro lugar. O mocinho Ronaldo sofre um acidente não fatal.

O final do filme é narrado em meio a uma reportagem realizada por um reporter local. Este apresenta a obra com quatro finais distintos. Não se trata de quatro versões diferentes de um mesmo fato, mas sim de um *happy-end* subdividido em quatro assuntos diferentes.



Uma das muitas cenas de piscina nesse filme que é inspirado nos filmes de turma de praia e Roger Corman.



Foto de um filme de praia *Malucos em Férias* (Beach Blanket Bingo) de William Asher, um dos representantes do gênero referenciado por Reichenbach em *Corrida em Busca do Amor*.

O filme tem vários elementos da chanchada, principalmente na figura dos empregados da rica oficina que tenta sabotar os oponentes e também da comédia pastelão com a clássica cena da torta na cara e da guerra de bolo.

Corrida em busca do amor é o primeiro longametrageo inteiramente dirigido pelo cineasta. Nele a referência cinematográfica foram os filmes de praia produzidos por Roger Corman, destinados ao público jovem. A obra presta uma espécie de homenagem a Corman, ao mesmo tempo que retrabalha os clichês do cinema comercial, utilizando certo tom caricato.

Segundo Marcelo Lyra,

Seu estilo anárquico e fragmentado antecipa a personalidade anticonvencional do cinema do diretor: mistura de gêneros, subversão gradativa da sintaxe cinematográfica, a música como personagem integrante da narrativa e a fé na utopia como obsessão temática (LYRA, 2004, p. 148).

Em 1970, Reichenbach foi chamado por Renalto Grecchi para fazer um filme sobre corrida de automóveis, assunto que não lhe interessava muito, mas que acabou aceitando por conta de sua admiração por Samuel Fuller, que podia pegar empreitadas como esta e fazer coisas exemplares. O roteiro estava inacabado e Grecchi deu carta branca ao diretor para reescrevê-lo.

(...) o Grecchi me chamou, dizendo que eu poderia reescrever o roteiro do jeito que eu quisesse, desde que não fugisse do tema. Chamei o Jairo Ferreira e fomos atrás dos filmes do Roger Corman sobre turmas de praia, corridas de motocicleta, aventuras de stock-car, e outros de gênero similar, para retrabalhar os clichês dos filmes de juventude. Vimos *A Corrida do Século*, várias vezes, as comédias medíocres de Sandra Dee, Frankie Avalon, essas coisas. Reescrevemos todo o pré-roteiro usando todo o repertório dos filmes juvenis do período, procurando subverter os clichês básicos. A idéia era seduzir o espectador num primeiro momento e a seguir dar uma porrada, subvertendo minuto a minuto as suas expectativas (REICHENBACH *apud* LYRA, 2004, p. 153-154).

Corrida em busca do amor estreou em São Paulo em março de 1972, em apenas um cinema, o Cine Olido.



Cartaz do filme.



Ilustração publicitária do filme de corrida *Wild Racers* produzido e por Roger Corman. O produtor e cineasta é uma das referências cinematográficas neste filme.

5.4 - Lilian M: Relatório confidencial

Como plano fotográfico inicial vemos um nagra, equipamento icônico do som direto no cinema. Ouvimos a voz do diretor que inquiri uma mulher em três níveis de personalidades e em duas dimensões - a cinematográfica e a da “realidade”. Perguntalhe seu nome, e ela responde Célia Olga, ou seja, Célia Olga Benvenuti, a atriz do filme. Não, ele quer saber o nome de sua personagem, e ela diz Lilian, o nome e a identidade que ela assume depois de ir viver na cidade de São Paulo. Reichenbach ainda não está satisfeito, e pergunta o verdadeiro nome da personagem, obtendo como resposta, em tom confessional, Maria. O procedimento parece psicanalítico, mostrando e desconstruindo a atriz; revelando a personagem Lilian, outra persona de Maria; até atingir o âmago – Maria. Ela quer saber por onde ele gostaria que começasse seu relato, o cineasta diz que tanto faz, mas Célia Olga/Maria/Lilian resolve fazê-lo do início. Do ponto de vista geral é uma narrativa de temporalidade diacrônica, todavia cheia de rupturas e paralelismos.

Durante vários momentos no filme voltamos para a cena do depoimento de Lilian, que se encontra deitada na cama de seu apartamento, onde um técnico de som capta seu relato na gravação em nagra. Apesar de ouvirmos a voz de Carlos Reichenbach no plano inicial, ele não aparece no conjunto de cenas do depoimento.

Em seguida entra parte dos créditos iniciais com o nome dos atores e o nome do diretor. Voltamos ao plano do nagra e uma claquete do filme. Tem-se início então a história de Lilian M.

Vemos cenas do cotidiano de Maria (Lilian M), do marido lavrador, interpretado pelo ator Caçador Guerreiro e dos dois filhos do casal, em seu simples casebre no campo. Caminham pela estrada, colhem chuchus, fazem suas refeições, e o casal pratica um sexo pudico, com os cônjuges vestidos. Segundo o cineasta, eles transam de roupa tendo em vista a castidade natural do homem rural. José, o marido, é um dos poucos personagens que não é tratado com ironia no filme (REICHENBACH, *apud* LYRA, 2004, p. 167).

A mesmice do cotidiano de José e Maria é quebrada com a chegada de um forasteiro, um caixeiro viajante (Walter Martins) cujo carro quebrara nas cercanias. Ele está sedento e faminto. O personagem é cômico, amoral, carnavalesco, caricatural, verborrágico. Tenta vender ao casal vários objetos inúteis, como um jogo “Banco

imobiliário”, uma câmera, que para nós do mundo audiovisual poderia não ser supérfluo, mas para plantadores de chuchus, sim. Por fim, em um momento que o marido se encontra ausente da casa, seduz a mulher e a convence a fugir com ele para São Paulo.

Um mecânico conserta o carro do caixeiro viajante. Ele cobra um preço que o proprietário do veículo não está disposto a pagar, este então o leva até um matagal e o mata, gratuitamente. Cenas de assassinatos e tiros gratuitos são comuns na obra do diretor, como já vimos, aludindo à banalidade do uso da violência no cinema.

Maria e o caixeiro seguem pela estrada e sofrem um acidente. Ele sai ensanguentado do carro. Surge o primeiro dos muitos intertítulos que seccionam a obra – “Entretanto”. Vemos novamente o mesmo plano com a mesma cena, registrado por uma câmera em *travelling* que recua. A repetição de planos, recurso já utilizado pelo diretor em *Audácia*, e utilizado também por Glauber Rocha em *A Idade da Terra*, nos remete à estética godardiana.

Em crítica no Jornal do Brasil, na época do lançamento do filme no Rio de Janeiro, José Carlos Avellar notava que Reichenbach jogava “com dados de uma representação contraditórios para impedir uma projeção sentimental da platéia”, inclusive na cena em questão. “Depois do choque com o caminhão o homem sai do seu carro com manchas de vermelho sobre a roupa e o rosto, mas a representação é evidente. Trata-se de vermelho, não de sangue” (AVELLAR, 1975, s. p.).

A presença do sangue, ou da representação do vermelho como sangue, como prefere José Carlos Avellar, existe nesta e em diversas outras cenas do filme. Diz respeito às idéias do cineasta Yazuzo Masumara, outra referência para o diretor nesta obra.

Concordo com o pensamento do diretor japonês Yazuzo Masumara quando ele diz que existe uma perigosíssima ligação entre a potencial violência do sangue com o mistério feminino. Vou mais longe: a gente não pode separar os dois. A intimidade de ambos é fascinante. Em todos os momentos mais importantes da descoberta feminina, o sangue está presente (REICHENBACH *apud* FOLHA DE SÃO PAULO, 26/07/1975)

Maria está perdida na cidade de São Paulo. Sobre esses planos se dá a segunda parte dos créditos iniciais, agora com o nome dos integrantes da equipe técnica. Desta

forma, a parte do filme que mostra a vida de Maria no campo, está encapsulada entre a primeira e a segunda parte dos créditos, constituindo quase como um capítulo encerrado. Depois o filme foca em sua vida transformada em São Paulo, quando assume o nome de Lilian.

Através de seu relato ao cineasta, sabemos que quando chegou à cidade, de madrugada, foi parada por uma viatura policial, sem documentos, dormiu na cadeia. Auxiliada por uma assistente social, conseguiu emprego de empregada doméstica na casa de um rico industrial, Braga (Benjamin Cattan), tornando-se sua amante.

A personagem salta de uma vida camponesa miserável, para uma vida sofisticada em São Paulo. Braga lhe dá um apartamento, onde passa a residir, e ela faz um curso de massagista, para garantir uma profissão.

Maria assume o nome de Lilian, mesmo nome da mãe do industrial. Passa a servir também de confidente para ele. Como em outros filmes do diretor, são frequentes os planos de fachadas de cinema. Em *Lilian M*, os personagens se encontram em frente a uma sala de exibição de está apresentando o filme *Ursus, o gladiador* (*Ursus, Il gladiatore ribelle* – 1962) de Domenico Paolella. Outra sala exhibe *As Novas Viagens de Simbad* (*The Golden Voyage of Simbad* – 1973) de Gordon Hessler. Outra cena do filme se passa dentro de um cinema, que exhibe um filme de aventura e comédia, que tem o próprio Reichenbach como ator. O recinto está bastante vazio, Lilian e Braga discutem problemas, incomodando outro espectador, interpretado pelo pesquisador, programador, produtor e ex-funcionário da Cinemateca Brasileira, Bernardo Vorobow.

Braga tem um filho homossexual, Fausto (Washington Lasmar) que faz dança e quer ser bailarino. A relação inicial dele com Lilian é de atrito, mas depois ele resolve ir morar com ela em seu apartamento, contra a vontade dela. Acabam se tornando amigos. O rapaz é complicado, tenta o suicídio, e mais tarde acabará internado em uma clínica psiquiátrica.

O filme passa a apresentar os diversos relacionamentos que Lilian vive em São Paulo. Para Reichenbach, o filme muda de tom, de gênero e de influência conforme os homens apareciam na vida da personagem. “A idéia era essa: cada homem que entrava na vida de Lilian fazia o filme mudar de gênero e estilo, sob influência do novo personagem. Tanto que o filme muda da comédia para o drama, do musical para o filme político” (REICHENBACH *apud* LYRA, 2004, p. 159-160).

Na época do lançamento do filme, assim declarava o cineasta:

Dizem que fiz um filme sobre cinema sem falar de cinema. Devido ao caráter episódico intencional que o filme assumiu, pois procurei tratar de cada aventura ou experiência quase isoladamente, o filme procura mudar a forma de filmar cada incidente de acordo com os personagens. Ou melhor, a câmara participa dos acontecimentos de acordo com a simpatia ou antipatia que sinto pelos homens que dramatizam a vida da minha heroína. (...) Isto, com um dado a mais: levar a sério desacreditando. Atualmente, acho que essa é a melhor forma de encarar as contradições de nossa época. Meu trabalho com o montador foi totalmente realizado sob esta inspiração (REICHENBACH *apud* FOLHA DE SÃO PAULO, 26/07/1975, d. p.).



Célia Olga Benvenuti (Lilian M.) e Edward Freund (Hartmann) em *Lilian M., Relatório Confidencial*.

Lilian vai trabalhar em uma casa de massagem, onde conhece o industrial alemão Hartmann, interpretado pelo cineasta e diretor de fotografia Edward Freund. O personagem, um nazista, colecionador de armas, que se refugiava em sua casa às margens da Represa Billings, foi levemente inspirado no industrial Henning Albert Boillessen. Boillessen foi um dos personagens históricos da ditadura militar brasileira. Nascido em Copenhague, diziam que havia sido da SS nazista. Presidente da Ultragás, considerado espião da CIA, patrocinava a Operação Bandeirante (OBAN), um centro de

investigação e informação criado pelo exército brasileiro no final dos anos 1960, em São Paulo, para combater as organizações armadas de esquerda. Foi assassinado, em abril de 1971, por militantes políticos.

No exterior de sua casa na Represa Billings, Hartmann, um assistente e Lilian participam de cenas lúdicas com armas e uma câmera fotográfica. A trilha sonora é composta de músicas alemãs pré-nazistas, dos anos 1930, pertencentes à coleção de discos 78 rotações do diretor. Em um dos planos dessa sequência lúdica, o diretor cita cena do filme de Fritz Lang, *M., O Vampiro de Dusseldorf*.

Hartmann promove sessões de tortura com choques elétricos em Lilian, fotografando-a.

Na casa de massagem, Lilian conhece um grileiro de terras (Wilson Ribeiro). Extremamente falante, desonesto, trambiqueiro, que tenta convencê-la da necessidade de se fazer um investimento financeiro. Para ele o melhor investimento do momento era a compra de imóveis, ou seja, os seus próprios imóveis grilados. Mostra-lhe umas propriedades rurais de péssima qualidade. Mas, usando de lábia e sedução, convence-a a adquirir uma delas.

Lilian estava desconfiada de sua conduta. Portanto foi procurar o detetive particular Shell Scorpio (José Júlio Spiewak). O filme passa então a referenciar o gênero policial e também a comédia, já que o personagem é trapalhão e chanchadesco. O detetive segue o grileiro em um taxi, dirigido por um motorista (Genésio Carvalho) igualmente atrapalhado e risível.

Lilian relata a Hartmann que comprara um dos imóveis e assinara documentos. Diz também que Shell Scorpio já havia descoberto a identidade do vendedor inescrupuloso. O alemão manda uns capangas ao escritório do detetive. Matam-no a facadas para conseguir dados sobre o grileiro. Depois vão atrás deste, fazendo-o submeter a sessões de tortura.

Depois, acidentalmente, Lilian conhece um bandido tísico (Lee Buja), que sendo perseguido por homens armados a faz de refém. Eles se envolvem afetivamente e vivem um relacionamento. Ele a leva a um bordel e a apresenta a cafetina, para que trabalhe lá. A cafetina pergunta se sabe dançar o mambo.

Nas cenas seguintes, no apartamento da protagonista, lembrando as chanchadas e os filmes musicais latinoamericanos, a corpulenta cafetina (Thereza Bianchi) com indumentária característica ensina-lhe a dançar o mambo, a rumba, a conga e outros ritmos latinos. A sequência é segmentada por vários intertítulos, conforme muda-se o

gênero musical. Depois a dona do bordel tenta seduzi-la, mas Lilian não se mostra muito aberta ao lesbianismo. Então a cafetina profere as seguintes frases antológicas: - “Uma mulher como você não pode ter preconceito. Minha moral já foi pra casa do chapéu, e eu estou viva. (...) Olha, meu sangue é nobre, mas meu coração está na zona. Se você deixar eu vou te ensinar a polca, o maxixe, o cha-cha-cha, o tango”. Se Lilian cedeu aos apelos tribádicos, não sabemos.

No bordel, Lilian conhece um freguês *habitué*, Gonçalves (Sérgio Hingst), um submisso funcionário público, que gosta de propor casamento às prostitutas. Ele tenta fazer sexo com ela, mas não consegue uma ereção.

Os dois acabam indo viver juntos, na casa de sua família, onde sua irmã taciturna e misteriosa (Maracy Mello) também mora. Por ser ciumento, Gonçalves não quer que ela saia de casa e nem trabalhe fora.

Lilian é assediada por um mecânico de automóveis, que sabe do hábito de Gonçalves de se casar com prostitutas. Ela o rejeita. Certo dia, quando está fazendo a feira, o mecânico a persegue e a estupra.

Depois de um bom tempo vivendo maritalmente, a vida reclusa e pasmacenta começa-lhe a aborrecer. Lilian resolve então partir. Ela vai se encontrar com Gonçalves na estação de trem, para comunicar-lhe sua decisão. A cena ocorre ao lado de uma propaganda do curso madureza. Referências ao curso de alfabetização de adultos, madureza, aparecerão em vários outros filmes do cineasta, como veremos nesta pesquisa.

Depois de tantas aventuras, a personagem resolve rever o marido e os filhos no interior. Ela é recebida com muita comoção por José. Maria quer ensinar-lhe os prazeres sensoriais do sexo, para além da pudicícia. Segundo o diretor, ela refaz a trajetória oswaldiana “campo-cidade-campo” (REICHENBACH *apud* LYRA, 2004, P.167)

Na manhã seguinte, ela parte novamente.

Reichenbach considerava o filme como um rompimento com o chamado cinema marginal (STERNHEIN, 03/07/1975, s. p.). *Lilian M*, de certa forma, é uma espécie de filme síntese da obra do cineasta. Traz todos os elementos e procedimentos utilizados por ele, não apenas no período analisado nesta tese, como inclusive nas obras mais recentes: a metalinguagem, o anti-ilusionismo, o realismo poético, o tom anárquico e carnalizante, a ironia, o drama psicológico, o universo feminino, a comédia na linha das chanchadas, citação da obra de outros cineastas e gêneros, a utilização de diversas canções como trilha sonora, a nudez, o sexo. Enquanto outros de seus filmes podem

tender mais ao realismo, ou à carnavalização antropofágica, ou ao drama psicológico, ou ao experimentalismo, este, apesar de ser seu segundo longametrage, parece ser o ponto de equilíbrio contento todos esses elementos. Todavia, conforme já esboçado nesta pesquisa, considero como obras seminais do diretor os filmes *Audácia*, *O Império do desejo* e *Filme demência*.

As referências cinematográficas de *Lilian M* são Valério Zurlini, principalmente *A moça com a valise*, nas cenas ambientadas da estação de trem; Samuel Fuller e Jean-Luc Godard. Contudo as maiores influências são de dois cineastas japoneses, Shohei Imamura e Yasuzo Masumura. De Imamura ele cita as obras *Segredo de uma esposa*, notadamente na cena em que Lilian pendura a roupa no varal, na casa de Gonçalves, e *A Mulher inseto*. A trajetória de vida da personagem lembra a trajetória de vida da personagem principal de *A Mulher inseto*. Tome Matsuki também é uma camponesa, abandona o campo e vai viver na cidade. Lá trabalha como operária em uma fábrica, depois passa a dedicar-se a prostituição, chegando mesmo a gerir um prostíbulo.

O filme foi lançado com o título *Confissões amorosas*, por pressão do distribuidor e sócio minoritário, o que desagradou o diretor.

No press-release, Reichenbach apresenta o filme:

Minha idéia inicial era fazer um filme sobre prostituição, onde pudesse analisar uma rápida ascensão econômico-social. O argumento era antigo, na época influenciado por “Viver a Vida” de Godard, e “Segredo de uma esposa” de Shohei Imamura. Quando me vi forçado pelas circunstâncias a iniciar as filmagens do primeiro longametrage de minha empresa, mesmo querendo estrear com o último dos roteiros que havia engavetado, optei pela história de Lilian M, por ser mais emocionante, passional e porque me possibilitava ampliar seus aspectos críticos (REICHENBACH, 1975, p. 1).

Segundo o diretor, o filme se destinava ao público do cinema Marabá. Ele não fazia questão de conquistar o público do Cinema Belas Artes, um “cinema de arte”, mas sim os espectadores que frequentavam o cinema popular do centro de São Paulo, “gente que consome e que gosta do filme brasileiro” (REICHENBACH *apud* TAVARES, 1975, p.23). Como estratégia de marketing, *Lilian M* apresentava as seguintes frases publicitárias, conforme o *press-realease*:

“Nada lhe foi proibido! E ela conheceu e ousou TUDO!”

“Confissões de uma massagista profissional!”

“Ela pecou muito para acertar.”

“Este não é mais um filme sobre prostituição; LILIAN M desvenda a lama, para explicar o erro”.

“Uma análise sem preconceitos da devassidão humana”.

“Inocentemente usou o corpo para tentar a felicidade”.

O filme agradou ao público, obtendo 383.409 espectadores (SCHILD, 1987, s.p.) e também a boa parte da crítica. Salviano Cavalcanti de Paiva, no jornal “O Globo” (08/10/1975), considerava o filme muito bom, exaltava a unidade estética, a “linguagem cinematográfica moderna”, as “intercalações godardianas” e a trilha sonora, com a utilização de “melodias que motivam, acentuam ou simplesmente se contrapõem ao drama, e que enorme drama!” Também foi favorável a crítica de José Carlos Avellar no “Jornal do Brasil”, já citada.

Na “Folha de São Paulo”, o crítico Orlando L. Fassoni considerava o filme “um foco de esperança e um sopro de ar puro” no panorama do cinema nacional da época. Destacava o caráter crítico da obra, e a utilização da nudez sempre atrelada à necessidade narrativa, e não “ao prazer visual das platéias”.

Levar a sério, desacreditando. Ou dizer alguma coisa através, também, da brincadeira. Essa é uma proeza que muitos tentam e poucos conseguem. E que, no caso de “Confissões amorosas”, pode servir de modelo. Porque, de fato, num argumento que cheira a tragédia, onde vigarice, sangue, violência e cafonismo estão sempre extremamente untados, Reichenbach usa, como fórmula narrativa, uma porção de todos os gêneros, desde a comédia maluca até o clima das obras macabras, a dinâmica da aventura policial, o tom melodramático das telenovelas, a cafonice dos filmes marginais, o estilo típico da chanchada e o lirismo das histórias bucólicas. Obtém, assim, um filme compacto, uma obra que pode ser consumida por todos os gostos, com frequentes momentos de sátira e deboche, mas sempre atenta basicamente, aos movimentos de Maria, ou Lilian (FASSONI, 02/08/1975, s. p.).

O filme evidentemente também recebeu críticas negativas. Interessante notar, que como na citação de uma crítica negativa ao filme *Audácia*, em uma sessão anterior de capítulo, muitas vezes parece que os críticos compreendiam muitíssimo bem os procedimentos estéticos e narrativos do cineasta, o que eles não compreendiam é que eram propositais, e não algo que se pretendia diferente e deu errado.

O crítico Tom Figueiredo do jornal “O Estado de São Paulo” acreditava que *Lilian M* era o resultado das dificuldades de Reichenbach em organizar suas idéias. Ele achava que a história da personagem deveria estar mais fundamentada nos processos sociais que a levaram à prostituição.

Ao descartar esta via para seu filme, o autor não vacilou em explorar os recursos da fantasia, que dificilmente poderemos relacionar com a ação das personagens. São momentos em que Reichenbach paga seu tributo à tradição que reza que todo filme de autor deve carregar uma marca pessoal, se possível algo hermética, francamente subjetiva. “*Lilian M*” assim resulta numa espantosa mistura de estilos e gêneros, consequência das vacilações da história, da confusão do roteiro e da própria direção (FIGUEIREDO, 09/08/1975, s. p.).

Ao crítico, foi impossível compreender que justamente a mudança de estilos e gêneros era responsável por uma estética não naturalista, de proposições críticas, muitas vezes próximas à estética de Bertolt Brecht.

Outro crítico brasileiro, G. T. Nunes, chegou a considerar o filme como uma ópera-bufa.

A opção pela paródia condicionou ainda a utilização de personagens caricaturescos, cujas taras e estreiteza mental o autor decidiu, não obstante, elevar ao paroxismo. (...) A heroína Maria/Lilian (Célia Olga R. Benvenuti) (*sic*), por sua vez, perde verossimilhança de um a outro episódio, na mesma proporção que o filme vai perdendo originalidade. (...) Circunstâncias, de qualquer forma, irrelevantes, frente ao artificialismo total dessa incômoda combinação de melodrama e ópera-bufa (NUNES, 22/08/1975).

Telmo Martino, então crítico do “Jornal da Tarde”, considerou o filme uma “chanchada underground”. Entendeu a trajetória da personagem como curta, indo “apenas do sapé ao vinil”.

O diretor, Carlos Reichenbach Filho, quis fazer vários filmes ao mesmo tempo. Se conseguiu fazer algum, já pode se orgulhar de ser o autor da primeira chanchada underground do cinema mundial. O desagradável é que em toda a variedade de tons que o filme adota, o prevalecente é o da onipotente superioridade do diretor. O erótico, o

satírico, o grotesco, o realista, o surrealista, o grandguignolesco, estão todos subordinados ao prazer muito particular do diretor (MARTINO, 02/08/1975).

Muitas vezes, me parece que esses críticos detratores da obra de Reichenbach conseguiram compreender profundamente os procedimentos narrativos e estéticos do cineasta. Apenas foram incapazes de entender suas propostas.

Em um ensaio para o jornal “Movimento”, de 18/08/1975, Zulmira Ribeiro Tavares fez uma análise do filme do ponto de vista do cinema comercial e popular. Ela ressaltava a proposta de uma obra popular que não excluía a formação de um pensamento crítico e de uma criatividade nova. Essa posição exigia um questionamento do significado da comercialização para filmes.

A “burrificação” do público é o resultado de um entendimento extremamente pobre do conceito de *comercial*. Claro, o filme comercial é em última análise aquele que rende. Mas um filme pode render ou não por mil e um motivos. Todos eles (fora os problemas estritamente técnicos, mais ou estritamente econômicos) remetem ao plano cultural. O estudo sócio-psicológico de públicos, por meio das conclusões simplificadoras que complementam usualmente as baladas pesquisas de mercado é o responsável pelo estrangulamento do filme popular no popularesco (TAVARES, 1975, p. 23).

A autora entende que *Lilian M* serviria para ampliar e dinamizar a discussão do que poderia ser o cinema popular no Brasil, a partir do êxito de audiência e do interesse da crítica obtidos. Para iniciar seu ensaio, Zulmira Ribeiro Tavares faz três citações de Erwin Panofsky, as quais reproduzo aqui uma delas

Embora seja verdadeiro que a arte comercial esteja sempre em perigo de terminar como uma prostituta, é igualmente verdadeiro que a arte não comercial corre sempre o risco de terminar como uma solteirona (PANOFSKY *apud* TAVARES, 1975, p. 23).

O título do filme “relatório confidencial” não diz respeito ao secreto, deriva-se da palavra confidência, um dos atributos da delicadeza com que Reichenbach tratou o universo feminino.



Washington Lasmair e Célia Olga Benvenuti em *Lilian M., Relatório confidencial*.

5.5 - Capuzes Negros

Prédio em construção. Em meio a operários e labuta, a câmera colocada em um rústico elevador de obra funciona como que em uma grua. Sobre essas imagens temos os créditos iniciais de *Sede de Amar – Capuzes Negros*.

Caos. O escritório sede da construtora Paraíso Verde está mudando para uma casa muito melhor. Jairo (Luis Gustavo), o diretor administrativo da empresa, trabalha enlouquecidamente entre empregados, mudança de móveis, documentos, tacos do assoalho soltos, saltos de sapato feminino, telefonemas, secretárias, transportadora. Dr. Waldir Green (Roberto Mayer), o presidente da empresa, lhe chama.

Em uma reunião às pressas com outros diretores, Dr. Waldir quer saber detalhes da festa de inauguração da nova sede e a razão de tal evento ser tão dispendioso. Quer saber se as esposas e outras mulheres também foram desnecessariamente convidadas e descobre que sim. Em sua mesa, em um portarretrato, a foto de uma bonitona, Dona Tânia (Sandra Bréa) sua cônjuge. Para o presidente, a época é de contenção de despesas e não de “festinhas nababescas”. Toca o telefone. E é justamente Tânia querendo saber da necessidade de se ir ao evento. Ela, de inclinação feminista, está recebendo a visita de outras esposas de diretores da firma, igualmente combativas do ponto de vista sexista. As mulheres conversam sobre cocô de criança. Alguns maridos não gostam de merda de bebê, o que elas consideram um absurdo machista. Elas também não têm “tesão por cocô de menino”.

Tânia não tem vontade de ir à festa, mas seu marido diz ser necessário. Ela fala da premência de retornar antes da meia-noite, pois na manhã seguinte terá que ir ao aeroporto para pegar a ativista feminista americana Betty Friedan. Esta irá colaborar com a causa das mulheres dos diretores. Waldir lhe diz que ela poderá regressar de carona com Jairo e Esther (esposa de Jairo) (Kátia Grunberg), já que este estará bastante cansado e deixará o evento mais cedo, como em tantas outras vezes.

Enquanto Waldir fala com sua esposa ao telefone, Jairo, que nutre quilômetros de fantasia e desejo por Tânia, derruba seu retrato, como também já havia feito em muitas outras ocasiões.

Finda a reunião, os problemas abundam. A floricultura não terá veículo para trazer as flores decorativas. Então Jairo pede que um funcionário gay o faça em seu fusca. O padre que dará as bênçãos à nova sede teve um problema de última hora e chegará atrasado. O religioso terá que celebrar uma missa de sétimo dia. Jairo não considera tal missa como problema de última hora, já que o defunto morreu há sete dias. Ele vai ter com o religioso, que está irreduzível quanto a seus horários. Irritado, o diretor administrativo diz que chamará um rabino, um pastor ou qualquer outro religioso para a benção.

Na falta de solução melhor, Jairo veste um empregado da empresa (Fernando Benini) de padre, para desempenhar a função.

Não é de hoje que Jairo nutre desejo por Tânia. Ele sempre fica muito nervoso e atrapalhado em sua presença. Certo dia, ao levar-lhe uns documentos para assinar quando ela estava de biquíni lendo na beira da piscina, chegou mesmo a cair n'água. Na

ocasião a mulher do diretor presidente lia os livros *A Mística Feminina* de Betty Friedan e *Mulher, objeto de cama e mesa* de Heloneida Studart.



Cena da piscina com Luis Gustavo e Sandra Bréa em *Sede de Amar*.

Apesar dos problemas de organização de última hora, a festa transcorre bem, muito uísque, comidinhas, mulheres, alegrias, danças, tudo ao som de um cafona órgão elétrico. O filme é então entrecortado por hilariantes propagandas com narração em *off* dos empreendimentos imobiliários da Construtora *Paraíso Verde*, como os edifícios *Clorofila Esmeralda*, *Neo-Mediterrâneo* e *Vitoriano neoclássico*, tendo como responsável o Dr. Green. Lembremos que Carlos Reichenbach trabalhou alguns anos de sua vida com publicidade e propaganda.

Entre os convidados da festa se encontra o delegado Leão, responsável pelas redondezas. O policial começa a nutrir simpatia pelo falso padre. Ele diz que faz muitos anos que não se confessa e pretende fazê-lo com o religioso farsante. Quando fala que irá apanhá-lo na manhã seguinte para a confissão, o “padre” se assusta e cospe-lhe uísque na cara.

Perto de meia-noite, hora de Tânia, Jairo e Esther partirem. Sem a presença da esposa, Waldir decide dar em cima da secretária. Ordena ao organista elétrico uma milonga. Pleno de rompantes sensuais, o par dança o ritmo argentino, com planos fotográficos onde a câmera gira enlouquecida em seu próprio eixo, em uma das cenas antológicas do filme.

Sedento de sexo, Waldir inquiri sua secretária acerca de seu noivo (Roberto Miranda) e descobre que o moço é um corredor se preparando para ser o primeiro brasileiro a vencer a corrida de São Silvestre. O personagem suarento, ao mesmo tempo cômico e sexualizado, passa grande parte do filme correndo pelas ruas de São Paulo.

Na hora em que Jairo, Tânia e Esther vão entrar no carro para regressar a suas casas, são rendidos por três bandidos encapuzados. Jairo levou um golpe na cabeça e parece dopado. Os sequestradores colocam capuzes nas três vítimas e eles ordenam que Esther desça do carro e regresse à festa para narrar sobre o sequestro. Pedem para ela contar vagorosamente até 350 antes de se dirigir ao evento.

Esther sai do veículo, a contragosto, e começa a contar até 350, mantendo a cabeça coberta pelo capuz negro. Nesse momento passa o namorado da secretária da firma exercitando a sua corrida. A mulher encapuzada pede ajuda, mas o corredor se assusta e se põe a correr ainda mais velozmente.

O corredor adentra a festa de jogging, suando e flagra o Dr. Waldir dando em cima de sua noiva. O empregado gay da firma devora-lhe com os olhos, enquanto come compulsivamente uns quitutes de festa. Minutos depois Esther adentra o recinto esbaforida. Muito nervosa conta sobre o sequestro.

O delegado Leão transforma a nova sede da empresa, aonde ocorre a festa, em um quartel general das investigações. Munido de um telefone, com um linguajar repleto de palavrões de conotação sexual, requisita detetives e outros policiais da delegacia. Com toda a confusão, chegam a comentar que aquilo está parecendo filme americano.

Apesar da situação dramática, a festa continua, com muitas bebidas, música e dança. A situação é absurdamente carnavalesca. Em determinado momento o delegado chega mesmo a impedir que as pessoas abandonem a celebração, lembrando muito vagamente o filme *O Anjo Exterminador* de Luis Buñuel.

Ao som da música tema do seriado televisivo *Havai 5.0*, chegam os outros policiais chanchadescos. Estes ficam maravilhados pelo uísque e acham melhor ficar se embriagando na festa, mas são impedidos pelo delegado. O responsável pela delegacia

pede que os policiais se disfarçam e se misturem com a massa de convidados. O empregado gay fica fascinado por um deles.

Em determinado momento, o delegado, Esther, Waldir e os policiais deixam a festa e vão para a casa do proprietário da construtora. O pessoal da delegacia põe um sistema de escuta telefônica, inclusive no aparelho de telefone do quarto do casal, caso os sequestradores liguem pedindo resgate.

O telefone toca. É o corredor passando um trote, dizendo que vai fazer sexo com a mulher sequestrada e xingando-o com palavrões. No ambiente tenso, os policiais ouvem diversas vezes aquela gravação achincalhadora.

Enquanto isso, em um casebre sem reboco e sem caiação na mata, os sequestradores fazem com que Tânia e Jairo se dispam, ficando apenas de cueca e calcinha e os mantêm com os capuzes negros na cabeça.

A noite é fria, e os bandidos os jogam seminus em um cubículo. Os trancam lá e dizem que já podem retirar os capuzes. Tânia está desesperada. Eles sentem frio, e os sequestradores sugerem que eles se aqueçam um no corpo do outro.

Jairo rasga os dois capuzes para que eles possam se cobrir. Os bandidos deixaram uma garrafa de conhaque vagabundo no canto da cela para eles se esquentarem com o álcool. Diversas vezes as cenas no recinto são registradas por uma câmera em *plongé* radical, quase perpendicular ao solo. Um tipo de angulação de câmera e enquadramento que Reichenbach voltará a utilizar em *O Império do desejo*.

Enquanto o par permanece cativo, os bandidos se embriagam e jogam baralho, um deles é interpretado por Genésio Carvalho, ator de outros filmes de Reichenbach, como *Lilian M., relatório confidencial* e *O Império do desejo*.

Para se manter aquecidos, o casal resolve dormir abraçado, depois de terem mamado meio litro de conhaque. Tânia se revolta, pois acha que Jairo está se aproveitando dela, iniciando então um discurso feminista.

Depois de muita conversa, eles acabam confessando seus amores mútuos e fazem sexo por toda a noite, até o raiar do dia.

Na casa de Waldir, este e o delegado estão deitados juntos e embriagados na cama de casal. Acabam por adormecer bêbados, com os corpos praticamente colados. Na sala, outro policial (Dino Arino) está fascinado por Esther, que dorme em um sofá com as coxas à mostra.

No dia seguinte, os sequestradores desapareceram, o cubículo está destrancado e do lado de fora uma mesa está posta com o café da manhã. Tânia, inocente, acha que o marido pagou o resgate.

O par liberto é recebido com júbilo na empresa. Waldir reúne os diretores, o delegado, os policiais, Esther e a esposa para elogiar a “ação viril” de Jairo, que com sua valentia teria afugentado os sequestradores que sequer pediram o resgate.

Por conta disso, Jairo será promovido e ocupará uma sala com 2m² a mais, duas poltronas e terá o direito de usar o banheiro da presidência.

Em sua sala, a secretária diz a Jairo que um despachante quer vê-lo. É um dos falsos sequestradores que veio receber pelo seu serviço.

Tânia diz as amigas, que devido a pesquisas recentes agora está interessada na *função do orgasmo*, nome do livro de Wilhelm Reich.

Sede de Amar é o único filme de Carlos Reichenbach no qual o roteiro não é dele, mas sim do teatrólogo e jornalista Mauro Chaves. É também sua obra que ele menos apreciava. Entretanto é patente seus procedimentos estéticos, sua personalidade, até mesmo na trama e em momentos do roteiro. Ele assina a direção de fotografia e a câmera, que são bastante características de sua obra, com muitos movimentos de câmera e algumas angulações inusitadas.

Nessa produção Reichenbach havia sido inicialmente contratado como diretor de fotografia, vindo assumir a direção depois da desistência de Celso Nunes.

Inicialmente fui atraído pela possibilidade de filmar com um bom orçamento, coisa que desconhecia. Mas no meio das filmagens, novamente o dinheiro acabou, obrigando-me a recorrer ao velho esquema de improvisar e reduzir o período das filmagens. (...) *Capuzes Negros* (*Sede de Amar* foi mais um subtítulo exigido pelo distribuidor) foi uma tentativa de fazer uma comédia elegante e cínica, nos moldes de alguns clássicos de Billy Wilder. (...) Não gosto do filme, mas aprendi muita coisa com ele (REICHENBACH *apud* LYRA, 2004, p. 173-174).

O resultado de uma produção com mais recursos financeiros é bastante perceptível na tela, principalmente se compararmos com outras obras do cineasta de menor orçamento. O filme foi lançado em São Paulo, no dia 05 de fevereiro de 1979, no circuito que incluía os cines Art-Palácio, Rio Branco, Metrópole, Metro, Gemini, Belas Artes, obtendo grande sucesso de bilheteria. Segundo Marcelo Lyra, teve mais de dois

milhões de espectadores. “A crítica da época elogiou os vãos poéticos que permeiam a narrativa e o deboche sutil com que satiriza o novorriquismo paulista” (*ibidem*, p. 173).



Cartaz do filme.

Reichenbach quase sempre utiliza atores pouco conhecidos em seus filmes juntamente com algumas musas da Boca do Lixo e da pornochanchada, como Aldine Muller, Neide Ribeiro, Zilda Mayo, Meiry Vieira, Patrícia Scalvi, Misaki Tanaka,

Vanessa Alves, Zaira Bueno. Em capuzes negros vemos uma outra postura quanto à escalação de elenco, com atores famosos na televisão, como Luís Gustavo, Roberto Meyer e Sandra Bréa, esta no auge de seu sucesso. Luís Gustavo e Sandra Bréa já haviam protagonizado anteriormente outro filme de apelo erótico e sucesso de bilheteria *Amada Amante* (1978) de Cláudio Cunha. *Capuzes Negros* traz também a primeira participação de Roberto Miranda em um filme do cineasta, iniciando uma série de filmes que ambos fariam juntos.

Apesar de críticas favoráveis paulistanas, em Vitória, no Espírito Santo, o crítico Amilton de Almeida fez comentários bastante negativos a respeito do filme no jornal *A Gazeta*.

O filme apresenta uma novidade: um final-surpresa. Para isso coloca um personagem de terno e sapatos brancos ao som de um charleston. Só para a platéia lembrar que o diretor gostou muito de *Golpe de Mestre*. (...)

Lana Turner tinha mania de chorar e querer descer escadas em seus filmes. Esta era sua única exigência. Não importava a história. Afinal, ela não sabia decorar diálogos mesmo. Marilyn Monroe também não decorava, ficava nua e o mundo inteiro concordou em que realmente ela era um mito. Nesse filme, Sandra Bréa fica nua e também chora. Naturalmente ela se esqueceu de pedir uma escada para descer, de longo preto e laquê. Se bem que é verdade que filme nacional ainda não pode fazer uma produção que exija uma escada como elemento dramático (ALMEIDA, 1979, s.p.).

Capuzes Negros é dos filmes mais carnavalizantes do cineasta, principalmente quando justapõe a dramaticidade de um falso sequestro com uma grande festa de celebração frequentada por pessoas muitíssimo próximas das vítimas. Também é repleto de ironias e situações satíricas e parodísticas, como por exemplo, nas propagandas dos empreendimentos imobiliários da construtora, que entrecorta a trama. A obra também subverte de maneira cômica e achincalhadora a figura do delegado e dos policiais, alguns deles parecem ter saído de alguma chanchada da Atlântida. Os dignos representantes da lei e da ordem são dados a vícios, ao palavreado chulo e sexualizado, à satisfação dos prazeres da carne, ao abundante consumo de álcool e até a mesmo uma possível insinuação homoerótica quando coloca o delegado e o dono da construtora bêbados deitados juntos em uma cama de casal.

Apesar da falta de apreço que o cineasta nutria por essa produção, é um filme bastante importante para a análise e a compreensão de sua obra.



Filmagens de *Sede de Amar*.

5.6 - Vamos explodir o ocidente e o paraíso!

Redação do Jornal *O Estado de São Paulo*. Ana Medeiros (Neide Ribeiro), uma falsa jornalista, conversa com o editor Tavares. Ela lhe conta que irá à Ilha dos Prazeres, pois conseguiu um passe e fará algumas entrevistas. O editor comenta sobre o lugar: -

“É a promiscuidade total. O paraíso da perdição”. Obtendo como resposta: - “Mas eu adoro uma boa sacanagem”.

Para realizar seu trabalho e conseguir o contato com os entrevistados, Ana contará com a ajuda de um guia, Sérgio (Roberto Miranda), ex-jornalista que morou na ilha.

Sabemos na cena seguinte que Ana é uma espiã e assassina profissional, contratada por um grupo de extrema direita para matar três moradores do local. No escritório de seu contratante (João Maia Neto), este lê revista com fotos de mulheres nuas. Ela pergunta pela criança e em troca recebe um revólver 38 com quatro balas, para executar sua tarefa. Quer saber a razão da arma conter quatro balas, já que ela é extremamente precisa e terá que matar apenas três pessoas. Seu contratante lhe diz para matar também o guia, para evitar que ele a reconheça à posteriori. Pede para que devolva o revólver depois que retornar de sua missão.

Em uma praia afastada do litoral paulista vemos Sérgio e sua companheira Lua tomando banho de mar. Ana vem encontrá-lo para que sigam até a Ilha dos Prazeres. Ela prende o revolver com uma fita colante debaixo do carro, para que possa adentrar o país armada.

Sérgio se surpreende, pois pensara em se tratar de um jornalista e não uma jornalista mulher. Os três entram na casa de Sérgio e Lua prepara água de coco com pinga para eles. Ana pretende partir imediatamente, mas como está tarde resolvem seguir viagem no dia seguinte.

A ilha, capital de San VICENTE, tem vários exilados. Pessoas foragidas com a cabeça a prêmio, que são amigas de Sérgio. A viagem requer quatro horas até a fronteira, para depois se fazer a travessia de barco. Pode-se entrar na ilha clandestinamente com uma embarcação, mas Ana conseguiu passes para adentrarem legalmente.

De noite Sérgio e Lua fazem sexo. Ele morou quatro anos na ilha, depois resolveu abandonar a carreira de jornalista e veio morar nesta casa no litoral.

No dia seguinte, enquanto Sérgio vai arrumar a mala, Ana diz que quer fazer umas fotos da praia a partir de um rochedo. Ela pede que Lua lhe mostre o melhor caminho. Ouvimos então uma música de suspense. Este filme trabalha com o gênero aventura, mas esta cena nos remete também ao *thriller*. Sabemos do instinto assassino da personagem, além do mais a relação entre Ana e Lua não foi empática. Ana atira a companheira de Sérgio do alto das pedras, matando-a.

Enquanto Ana estava nas pedras, Sérgio fez uma vistoria em seu carro, pois estava um pouco desconfiado dela. Ana retorna. Quando inquirida sobre Lua, diz que ela preferiu não vê-los partir.

Sérgio e Ana partem no automóvel rumo à fronteira. No caminho ele pede que pare o carro para que possa urinar na beira da estrada. Mais adiante o veículo apresenta problema. Quando Ana desce para verificar o problema, descobre que sua arma havia sumido. Sérgio a havia descoberto e tirado de lá, pois é impossível entrar na Ilha com armas.

Ele questiona os intuitos de Ana, acusando-a de não ser jornalista. Mas ela diz que realmente é jornalista, que ele pode olhar seus documentos na bolsa. Sérgio pergunta a razão da arma e ela responde que foi sugestão do editor do jornal, pois “a Ilha é um porto livre. Dá de tudo (...) contrabandistas, assassinos procurados, subversivos”. Como é impossível entrar no país com objetos proibidos, Sérgio joga fora o revólver.

Na fronteira eles sofrem uma revista minuciosa, que inclui a vistoria do anus e da vagina dos personagens. Liberados eles tomam a embarcação para a travessia. Cena de travessia de barco é recorrente na obra de Reichenbach, a encontramos também em *O Império do Desejo* e em *Amor palavra prostituta*.

Quando chegam à ilha, a trilha sonora apresenta uma música andina, representando uma alteridade geográfica. Ouvimos também a narração em off:

- “A ilha, onde o espaço é um cativo. A seara dos condenados, o pântano dos deserdados, (...) dos alucinados, o pólo corrompido, o pecado a toda prova. Do sindicato dos submersos, da caravela dos corsários, do vibrador das uterinas”.

Ana não vê nada de mais na ilha. Parece-lhe um lugar bem normal. Sérgio lhe diz que “mistificam a ilha para afastar os intrusos”. A única lei no local é deixar o ódio no continente.

Ana fica no hotel e Sérgio sai de carro para procurar os entrevistados.

Acampados em uma praia deserta estão Nilo Baleeiro (Fernando Benini) e duas beldades que o acompanham, Monique (Zilda Mayo) e Brigitte (Márcia Porto). Nilo é um revolucionário exilado por ter explodido uma cadeia. Ele sonha em voltar a morar no continente, mas é o inimigo público número um. Sérgio se encontra com eles e fala da jornalista. Diz que tem suspeita sobre ela, pois queria passar uma arma pela fronteira.

Como em um filme musical, dois pares dançam na areia da praia, primeiramente o bolero *Frenesi* de Alberto Rodriguez e depois a valsa *Danúbio Azul* de Johann Strauss Filho. Nilo espera a visita de Luc Mollet (Olindo Dias), um contrabandista mor que lhe trará dinamite para que exploda umas rochas a fim de encontrar ouro. Nilo achou um mapa do tesouro em uma garrafa, indicando onde está escondido o ouro dos templários. O nome do personagem Luc Mollet é praticamente o mesmo do cineasta francês da *Nouvelle Vague* Luc Moullet, ex-crítico dos *Cahiers du cinema*, que dirigiu entre outros filmes *Les Contrebandiers* (1967).

Anoitece. Sérgio pretende retornar a cidade, mas Monique lhe diz que não tem mais barqueiro para atravessar o rio. Convida-o para pernoitar.

Dentro da barraca Sérgio pergunta quem ela é, obtendo a resposta:

- “Nasci no Lago Cali. Fui sereia em Palm Beach, Miss Segredo Oculto e amante de Baby Doc⁹. Vendi jóias no Teerã, (...) na Bolívia e perfume em Nagasaki. Posei nua (...), dancei rumba em Nassau e li *Sonhos de vida* doze vezes”.

Eles fazem sexo. Enquanto isso Monique começa a falar um trecho do poema *Immense Voix* de Henri Michaux, considerado pelo cineasta como o Rimbaud belga. O restante da citação é feita por uma narração em *off* realizada pelo próprio Reichenbach (*Un je ne sais quoi, par je ne sais qui, un je ne sais qui, avec un je ne sais quoi*). Ao poema segue-se outro texto de apresentação da ilha em narração *off*:

- “De volta a ilha dos prazeres extremos. A ressaca do paraíso, o litoral frenesi. De volta à lenda de Nilo Baleeiro, o rebelde e alucinado e as contrabandistas de Luc Mollet. Das brincadeiras violentas, dos delírios exotéricos, do nadir orgástico, do ritual tantra”.

Sérgio retorna a cidade e se reencontra com Ana. Ela reclama de sua demora. Ele precisa localizar outro rebelde, para que ela possa fazer a entrevista. Este, porém muda-se de casa com frequência.

Sérgio consegue a informação sobre sua localização com um pescador, que está em uma canoa denominada Havaí. Segue então para a casa de William.

William Solanas (Carlos Casan) é um intelectual e escritor reichano que vive exilado na ilha, acusado de ter induzido seus alunos ao crime sexual. Notem que ele se

⁹⁹ Ex-ditador do Haiti.

chama William, como William Blake, um dos escritores prediletos de Reichenbach e Solanas, como o cineasta argentino Fernando Solanas. O escritor tem problemas financeiros, razão pela qual resolveu conceder a entrevista à jornalista, que pagará por seus relatos. William é casado com Lúcia (Meiry Vieira), outra intelectual. Eles se conheceram em um congresso em Málaga.

Sérgio e Lúcia tiveram um romance ardente no tempo em que ele viveu na Ilha. Os dois se apaixonaram, mas resolveram se separar por respeito e amor a William. Por conta disso, Sérgio prometeu nunca mais voltar ao local.

Sérgio e Ana vão visitar Nilo Baleeiro. Na praia Sérgio se encontra com Monique e eles se beijam, provocando ciúmes em Ana, que começara a se apaixonar por ele. Nilo conhece Ana e se sente profundamente atraído por ela.

Ana paga Nilo por seu depoimento e munida de um gravador começa a entrevistá-lo. Ele diz: - “Troquei o deserto da Absínia pelo exotismo massacrante”. De noite todos se reúnem à beira da fogueira, e Nilo retoma sua fala:

- “Eu fui o motorista do cadilac metralhado. O mordomo do castelo do vampiro. Tornei minha alma monstruosa na noite de São Valentin, para receber um presságio secular. (...) Só os malditos renascem”.

Ana reclama por considerar sua fala uma sandice. Sérgio retruca: - “Você não deglutiou direito os finos biscoitos”. Uma referência à frase de Oswald de Andrade – “A massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico”.

Brigitte se aconchega entre Sérgio e Nilo. Nilo lhe diz: - “Brigitte, Brigitte, como um sonho de Magritte. Do perfume contrabando. Do baton Richard Widmark¹⁰. Do desodorante Van Gogh”. A moça começa a abraçar Sérgio e Nilo vai pegar a câmera fotográfica de Ana para fotografá-los. Ana fica furiosa, toma-lhe a máquina e entra na barraca.

As moças notam que Ana está com ciúmes de Sérgio e exortam-no a ir fazer sexo com ela. Ele porém não quer. Nilo insiste para que vá, e ele diz que se este quiser, que vá. Nilo entra na barraca, e apesar da relutância inicial, transa com Ana. Ela, que era frígida, atinge o orgasmo com o revolucionário que pretende matar. Enquanto isso, na areia da praia, Brigitte e Monique começam uma cena de lesbianismo, assistida por Sérgio.

Na manhã seguinte Ana e Sérgio vão até a casa de William e Lúcia. O escritor vai recebê-los na porta e no caminho até a casa a jornalista comenta de sua obra, que

¹⁰ Ator americano intérprete de vários westerns entre outros filmes.

inclui os títulos *Prazer, necessidade e tabu*, *A Função do prazer* e *Obsceno revisitado*. Enquanto William conversa com Ana, Sérgio vai ver Lúcia e os dois põem-se a remoer suas mágoas afetivas. Ao som de *La Vie en rose* de Édith Piaf e Louis Guglieme na trilha sonora acabam confessando seus amores recíprocos. Se abraçam, beijam e são flagrados rapidamente por Ana.

Depois, Sérgio vai curtir um momento de solidão na praia, em cena que tem como trilha sonora a música *September song* de Kurt Weill e Maxwell Anderson. Enquanto isso, depois de pagar ao escritor, Ana entrevista-o. Ela pergunta sobre o seu romance, obtendo como resposta que o romance é uma experiência perigosa.

Lúcia comenta sobre o romance: - “William está experimentando utilizar o repertório dos livrinhos obscenos, da fotonovela alienante. Do X9 da vida para contar uma história de medo”. E ele completa: - “Estou partindo do péssimo para chegar ao ótimo. Me utilizo do pornográfico para sugerir o lúdico”.

Nessas falas, Lúcia e William funcionam como uma espécie de alterego de Carlos Reichenbach, pois eles falam dos mesmos procedimentos estéticos utilizados pelo cineasta nesta obra. A frase “estou partindo do péssimo para chegar ao ótimo” é justamente a proposição do diretor quanto ao Manifesto do Cinema Cafajeste, conforme já mencionado nesta pesquisa.

Lúcia vai preparar o almoço e Ana vai se encontrar com Sérgio na praia. Ela pergunta do relacionamento dele com Lúcia e ele diz que interrompeu o *affair* por lealdade a William.

William diz a Lúcia que desconfia que houve algo entre ela e Sérgio e pergunta se eles já fizeram sexo. Ela confirma. Ele levanta a suspeita de que os dois não levaram adiante o relacionamento porque o amam. Lúcia não sabe responder. William então sugere que eles voltem a fazer sexo para saber o que realmente sentem um pelo outro. Para o escritor o que interessa é a sinceridade do relacionamento.

William convida Ana para um passeio e eles vão visitar o rebelde Nilo. Enquanto isso Sérgio e Lúcia fazem sexo e descobrem que se amam, mas está tudo acabado. Não dá mais para continuar com o relacionamento.

Ana se encontra com Nilo e diz que as pessoas não são aquilo que ela pensava. Considera William muito puro, pois sabendo que a esposa está apaixonada por outro, permite que eles fiquem juntos. Depois de um breve passeio, Ana vai até a barraca e flagra William em um *ménage a trois* com Monique e Brigitte. Ela entra em desespero, e dramática e rodrigueana esbraveja: - “Essa ilha é suja! Ninguém presta!”

Eles retornam à casa. William descobre que o relacionamento de Lúcia e Sérgio está acabado. Lúcia acha Ana abatida e esta lhe diz: - “Tudo nessa ilha é tão perverso, degradante. O paraíso me deprime”.

Depois do jantar o escritor pede o carro de Ana emprestado e sai com Lúcia para um passeio e sexo. Sérgio e Ana ficam na sala ouvindo *Love is touch* de John Lennon na vitrola. Depois de um tempo, também vão ao quarto transar. Depois da atividade sexual, insatisfeita e aborrecida, Ana pega o carro e sai, quando o casal retorna.

Vemos agora Luc Mollet com uma enorme mala cheia de contrabandos atravessando o rio de barco, para se encontrar com Nilo e as moças. Ele é espreitado por Ana. Ela fala consigo própria: - “preciso começar a agir, tem gente de mais aparecendo por aqui”.

Dentro da barraca Luc Mollet abre a mala e dá vários objetos para os três, inclusive um revólver para Brigitte e Monique, para que elas se protejam quando entrar no continente e a tão almejada dinamite para Nilo. Quando entrega o revólver para as moças ele confia: - “Cuidado! Essa é a arma que matou Lemmy Caution” (Lemmy Caution é o personagem do filme *Alphaville* de Jean-Luc Godard, vivido pelo ator Eddie Constantine - 1965). Ana ouve tudo, escondida atrás da barraca.

Depois que Luc entrega as muambas, as duas moças o acompanham até o rio. Nilo é surpreendido por Ana, assustado ele saca uma faca, mas depois se tranquiliza ao vê-la. Ele diz: - “Vou explodir essas rochas. Vou buscar meu tesouro. Eu vou explodir o paraíso! Vamos explodir tudo! O meu tesouro...”.

Vemos os dois correndo pela praia. Os *travellings* e os movimentos de câmera são uma marca registrada de Reichenbach. Curiosamente neste filme quase todos os planos são fixos, muito ocasionalmente ele utiliza o zoom e pequenas panorâmicas. Por imposição do produtor, as filmagens teriam que durar no máximo 20 dias, portanto o cineasta evitou o uso de *travelling*, *grua* e *dolly* para ganhar tempo (REICHENBACH *apud* FERREIRA, 1979, s.p.). Houve apenas um *travelling* no filme até esse momento, em uma cena que Sérgio e Ana estão na cidade e a câmera está posicionada dentro de um automóvel. Agora, neste plano sequência temos os dois personagens correndo registrado por um grande *travelling*, a partir também de um carro. O casal se abraça na areia e a câmera faz giros de 360°. Enquanto se acariciam, Ana alcança a faca e o mata. Antes de tombar, ele profere as seguintes palavras: - “O crime existe. A morte é o Éden”. Não satisfeita, ela coloca a dinamite sob o corpo dele e atea fogo no pavio, explodindo Nilo ao som de *God* de John Lennon.

Ana corre até a barraca e rouba o revólver das moças. Depois vai até a casa de William e atira em seu peito. Em seguida parte de carro ao som de *Pattuglia* de Ennio Morriconi. O cineasta utilizará a mesma música como trilha sonora de uma cena também de carro na estrada em seu próximo longametragem.

Brigitte e Monique estão prestes a atravessar o rio, e uma delas nota que mexeram em sua bolsa. Acha que pode ter sido o Nilo e diz: - “Ele deve estar explodindo o ocidente”. As duas moças alcançam uma trilha para chegar até a embarcação que as levará ao continente. São surpreendidas por Ana, que as rende com a arma e as obrigam que a levem com elas.

No continente, Ana faz Brigitte e Monique se despirem e as mata na floresta.

De volta a São Paulo, Ana vai ao escritório de seu contratante, que lê o livro erótico *Frida e Geny* de Brigitte Bijou. Devolve-lhe a arma e ele reclama: - “Porra, te dei um 38 e você me volta com o 32!” Mas ela contra-argumenta que cumpriu a missão. Quando está saindo, o homem lhe diz que San VICENTE não precisa mais dela, e a mata.

Registrado por uma câmera em *travelling* circular de 360° vemos Sérgio e Lúcia se abraçando na praia. Logo depois chega William, que conseguiu se salvar do tiro. Os três se abraçam e se beijam, insinuando um iminente *ménage a trois*. Tudo ao som de *The dark side of the moon* de Pink Floyd.

Segundo Reichenbach, *A Ilha dos Prazeres Proibidos é*

Amoral e libertário, o filme mistura Mata Hari com William Reich; fotonovela com Oswald de Andrade; quadrinhos eróticos com Bakunin; Marie Chantal com Henri Micheaux; tudo embalado pelo som da poesia de John Lennon Amor é Toque. A utopia do emblemático casal Yoko-Lennon transpostado para o universo de exilados políticos. Diálogos extraídos da subliteratura, envoltos num despojamento intelectual aparente transformam-se num bombardeio subliminar de erudição, catarse e revolta (REICHENBACH *apud* LYRA, 2004, p. 180).

Do ponto de vista cinematográfico o filme faz citações a Samuel Fuller, Dušan Makavejev e Jean-Luc Godard. Também faz referência explícita a Luc Moullet, quando dá o nome do cineasta a um de seus personagens. O título do filme faz menção a *A mulher de todos* de Rogério Sganzerla, que era ambientado na chamada Ilha dos Prazeres (a palavra Proibidos foi acrescentada ao título por indicação do produtor). Outra fonte de inspiração foram os seriados da RKO. Assim o filme utiliza elementos

típicos de seriados de aventura, como mapa do tesouro em uma garrafa, tesouro dos templários, *gangsters*, armas brancas e de fogo, espiã, polícia aduaneira, ilha misteriosa, etc.

Afora o título e o espírito anárquico, meu filme é mais um dos meus exercícios de metacinema. Sempre imaginei fazer alguma coisa que tivesse o ritmo dos antigos seriados da RKO. Um filme para o público do cine Arizona, que desse a impressão de que a cada dez minutos entraria um letreiro: “Continua na próxima semana, não perca” (REICHENBACH *apud* FERREIRA, 1979, s. p.).

Neste filme Reichenbach não apenas trabalha com clichês da pornochanchada, subvertendo-os, como também parodia livros eróticos que fizeram sucesso na época. Quando escreveu o roteiro ele utilizou esse repertório de apelo popular e o mesclou com elementos eruditos, inclusive idéias da anarquista Emma Goldman, além de se valer de conotações políticas.

Trata-se de um filme de aventura, como eu gostaria de assistir. Uma trama simples que prende a atenção e o espetáculo mostrando coisas que eu gostaria de sugerir. Tentei usar todos os chavões do gênero, exacerbando quando julgava necessário. Acho que o excesso distancia e permite ver o que interessa. Se o gênero exige melodrama, criei diálogos melados e procurei dublar o mais dramaticamente possível. Se exigia sexo, besuntei o corpo dos atores de óleo, fiz a atriz gemer. Se exigia violência, explodi um personagem. Há de tudo em “A Ilha dos Prazeres Proibidos”. Do faroeste ao dramalhão, do policial à chanchada, do pornô à poesia. É um filme sobre a solidão, o exílio, a rebeldia, o inconformismo, o amor e a morte (*ibidem*, s. p).

O filme foi o maior sucesso de bilheteria da carreira de Carlos Reichenbach. Segundo Susana Schild (1987), até o ano de 1987 o filme teve 745.294 espectadores, para Marcelo Lyra (2004, p. 177) foram quatro milhões de espectadores no Brasil e outros três nos países da América do Sul. Em São Paulo foi lançado no circuito encabeçado pelos cinemas Olido e Cine Marabá, e no Rio de Janeiro nos cinemas Art-Palácio Copacabana, Art-Palácio Tijuca, Art-Palácio Madureira, Cinema II, Lagoa Drive-In e Studio-Paissandu.

EM CADA MULHER DAQUELA ILHA, A MARCA DO PRAZER, DO DESEJO E DA VIOLENCIA!

seleção OURO apresenta

A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS

NEIDE RIBEIRO MEYRE VIEIRA
ZILDA FÁTIMA ROBERTO
MAYO PORTO MIRANDA

uma produção A.P. GALANTE escrito e dirigido por Carlos REICHEINBACH **COLORIDO**

18 ANOS HOJE



MARROCOS A PARTIR DAS 10 HS.
MARABÁ AVENIDA IPIRANGA, 757 A PARTIR DAS 10 HS!
CONTINENTAL 2 BARROCO CONTINENTAL SHOPPING CENTER A PARTIR DAS 10 HS!
CARLOS CAMPINAS GOMES
IPIRANGA SANTOS
 e TAMBÉM em RIBEIRÃO PRETO

4ª FEIRA GOIÁS AMAZONAS ALADIN

Publicidade do filme em seu lançamento (Jornal da Tarde, 15/01/1979).

Na época de seu lançamento o filme recebeu críticas favoráveis como as de Alfredo Sternheim na Folha da Tarde (17/01/1979), Jairo Arco e Flexa (Jairo Ferreira) na revista Veja (24/01/1979), Cláudio Poles no Jornal Movimento (22 a 28/01/1979), Salvyano Cavalcanti de Paiva no Jornal O Globo (13/03/1979). Recebeu também críticas negativas, como as de José Lino Grünewald no Jornal do Brasil (16/03/1979) e Edmar Pereira no Jornal da Tarde (20/01/1979),

Para José Lino Grünewald (16/03/1979), estamos diante de um valetudo ético e estético, que não deve ser classificado de pornochanchada, face à “submetalinguagem” e ao “subgodardismo”. “Sangue, suor e sexo. Só faltaram Safo, o Marquês de Sade e o delegado Sérgio Fleury. Muito ruim a projeção do Art-Palácio-Copacabana, contemplado com o abacaxi farfalhante”.

Segundo opinião do crítico Edmar Pereira,

Reichenbach pretendeu fazer um filme de aventuras, de ação ininterrupta e alógica como nos antigos seriados, mas que também atendesse aos anseios do reprimido baixoventre das grandes platéias ao mesmo tempo em que demonstrava sua erudição cinematográfica. Foi demais: a história é praticamente incompreensível em sua desordenada confusão (PEREIRA, 20/01/1979, s. p.).

Em seu comentário no *Jornal Movimento*, Cláudio Poles ressalta as intenções satíricas e paródicas do cineasta nesta obra. Ele aponta que outra das diferenças básicas do filme e as outras “porno-chanchadas comuns são as soluções inesperadas que a estória apresenta. Um dos personagens é explodido a dinamite e o deboche se mantém sempre saudável” (POLES, 22/01/1979, p. 23).



Neide Ribeiro, Fernando Benini e a dinamite fálica em *A Ilha dos Prazeres Proibidos*.

No jornal *O Globo*, Salvyano Cavalcanti de Paiva considerava Carlos Reichenbach como o “mais talentoso cinepornovelistas do Brasil”.

Seus roteiros têm originalidade; seus diálogos são fáceis, misturando a linguagem coloquial a uma certa poesia e a uma erudição que combina a filosofia das histórias-em-quadrinhos policiais com reflexos dos dramaturgos gregos clássicos. Nesta sua nova aventura, na verdade mais uma tragédia recheada de conotações freudianas – pois a personagem central feminina demonstra irretorquível frigidez – Reichenbach repete, com a força de sempre, suas habilidades artesanais (PAIVA, 13/03/1979, s. p.).

Jairo Arco e Flexa começava sua crítica citando trechos do diálogo do filme, e depois perguntava aos leitores se se tratava de uma brincadeira da *Nouvelle Vague*.

Nada disso. Por incrível que pareça, os diálogos pertencem a *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (São Paulo), produção de baixo orçamento da “Boca-do-Lixo” do cinema paulistano. Superficialmente, tudo é idêntico a dezenas de filmes do gênero: mulheres seminuas, cenas de sexo, muita violência. Nesse seu quarto longametrage, contudo, o diretor Carlos Reichenbach Filho incrementa as aventuras com senso de ritmo e uma surpreendente ironia (ARCO E FLEXA, 24/01/1979, s. p.).

Neste filme Reichenbach trabalha com o cinema de gênero, a paródia, a ironia e transporta tudo isso para o universo político libertário. Desta forma ele carnaliza não apenas elementos estéticos como também políticos, através da transladação, cujo *locus* final é o “cinema pornô”.

Esse viés político foi uma coisa ousada para aqueles tempos de ditadura. Em plenos anos 70 criar a espiã, uma personagem de extrema direita, que trabalha na redação do jornal *O Estado de São Paulo* e é enviada para uma ilha, para matar exilados políticos. Aliás, quer coisa mais política do que colocar exilados, um anarquista e um teórico escondidos numa ilha em um filme pornô? E ainda por cima, essa direitista ser uma mulher insatisfeita, que não consegue atingir o orgasmo. Ela fica irritada em sentir prazer com os subversivos e começa a matá-los (REICHENBACH, *apud* LYRA, 2004, p. 183).



Reichenbach e Hideo Nakayama nas filmagens de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*.

5.7 - A boceta de Pantha; ou ninguém é de ninguém; ou o anarquismo exaltado, devorado e rebaixado

Sons diurnos ambientais, cantos de pássaros. Registrado por uma câmera em *travelling*, vemos o exterior de um prédio. A localidade parece erma e periférica. O ambiente é vazio. Apenas dois carros estão estacionados lá. Começam a se desenrolar os créditos iniciais de *O Império do desejo*.

Interior/dia. *Plongé* radical. Câmera a 90° com o eixo do solo (eixo perpendicular). Na cama do apartamento (já registrado de fora) vemos um casal nu, com

suas exuberâncias de pelos pubianos (nos dias atuais, atores de filmes eróticos e pornográficos aparam ou raspam suas capilosidades pélvicas para realçar seus órgãos genitais). Ela, uma mulher madura (Sandra), viúva recentemente, conversa com seu namorado mais jovem e universitário depois da atividade sexual. Na ambiência dos filmes da Boca do Lixo sexo não tem hora. Não precisa ser praticado ocultamente sob o manto da noite, como prefeririam os moralistas. Como o marido de Sandra morreu não faz tanto tempo e pelo teor de intimidade do casal na alcova, somos levados a pensar que se trate de um amante extraconjugal dos tempos em que ela ainda era casada. Para interpretar a personagem feminina, Carlos Reichenbach escolheu a atriz Meiry Vieira, intérprete também de seu filme anterior, que já havia trabalhado em inúmeras pornochanchadas, como *A viúva virgem* (1972), *O Fraco do sexo forte* (1973), *Como é boa a nossa empregada* (1973), *Ainda agarro esta vizinha* (1974), *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), entre muitas outras. A escolha não foi aleatória, Meiry representava um ícone do gênero e sua escalação tem nítidos propósitos autorreferenciais e metalinguísticos. Toda a luminosidade da cena não é homogênia, é entrecortada por rápidos e regulares momentos de sombra, ou escuro. A heterogenia da luz com frêmitos regulares de escuro nos remete ao obturador de uma câmera ou de um projetor. O efeito que isso nos proporciona remete à essência da técnica cinematográfica – a ilusão do movimento proporcionado pela permanência das imagens na retina, que não percebe sua fragmentação em vinte e quatro quadros. Tal característica da cena já foi observada por João Luiz Viera, em aula no início dos anos 1980. No final da sequência, por um reposicionamento da câmera em um plano em *contra-plongé*, tomamos a consciência que o tal obturador cinematográfico era nada mais nada menos que as pás de um ventilador de teto. Numa postura anti-ilusionista, somos levados a repensar a localização da câmera acima do ventilador, ou do refletor de luz no plano anterior. Tudo isso ocorre durante um solilóquio amoroso entre a balzaquiana e o novinho bossal e petulante. Ela o chama de gigolozinho e putinho (é ela quem paga a sua faculdade), e exalta a “maravilha que ele tem no meio das pernas”. Sandra tem que ir ao litoral resolver problemas de um imóvel que recebeu de herança, e ele diz: - “vá ganhar dinheiro pro seu macho”.

Apesar da cena nos remeter a um obturador do processo cinematográfico, a intenção de Carlos Reichenbach foi criar um clima semelhante ao início de *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola (REICHENBACH, s. d., p.2).

Recomeçam-se os créditos iniciais tendo agora como imagem de fundo uma fila de carros que aguarda para uma travessia de *ferry boat*, no litoral paulista. Um casal meio hippie pede carona, e Sandra lhes concede. A moça, Lucinha, interpretada por Márcia Fraga, é menor de idade, tem 17 anos; e ele, Nicolau (Nick), interpretado por Roberto Miranda, tem algo entre 33 ou 34 anos, o próprio personagem não sabe ao certo. Apesar da tenra idade, ele não foi o primeiro homem da vida dela, apenas “o que deu mais certo”. Estão juntos há meio ano. O casal diz que gosta mesmo é de não fazer nada – o prazer do ócio.

Sandra não conhecia a casa da praia, só tomou conhecimento da existência desta depois da morte do marido. Ele tinha a casa para promover bacanais. A residência estava ocupada por grileiros, e o advogado Carvalho (Benjamin Cattan) vai recuperá-la. O advogado e o oficial de justiça (Cavagnoli Neto) aguardam Sandra na porta do fórum. O oficial de justiça adentra o fórum para urinar.

Sandra chega ao encontro marcado, nesse momento o diretor utiliza como música incidental uma peça que lembra muitíssimo o acompanhamento de uma comédia do período silencioso. Reichenbach aparece em uma rápida figuração conversando com uma moça no exterior do Fórum. A aparição do cineasta nos remete a Alfred Hitchcock, que sempre aparecia rapidamente em alguma cena de seus filmes. Questionado sobre tal procedimento, Reichenbach nos diz que suas aparições decorriam da economia de orçamento. (LYRA, 2004, p. 41). Ele também costumava dublar alguns pequenos personagens. Todavia, inserido em uma estética de um cinema muitíssimo autorreferencial, se torna quase impossível não associa-lo à postura de Hitchcock.

Utilizando o recurso do intertítulo, uma das características do cinema silencioso, o autor cita Pierre-Joseph Proudhon, filósofo político e econômico francês, do século XIX (1809-1865), um dos mais importantes teóricos do anarquismo. Utiliza sua frase mais conhecida, “A propriedade é um roubo”, que está inserida em seu trabalho “O que é a propriedade? Pesquisa sobre o princípio do direito e do governo” (*Qu'est-ce que la propriété? Recherche sur le principe du droit et du gouvernement*), publicado em 1840.

Sob a égide de Proudhon, temos a cena em que uma família de pobres caiçaras, um casal e duas crianças pequenas, são expulsos da casa. Sandra fica de costas, preferindo não ver a expulsão. Ela não necessita da residência, sequer sabia de sua existência. Carvalho diz que ela não precisa ser tomada de sentimentalismos. O oficial de justiça contrata um caminhão para a mudança, que será pago pela rica proprietária do

imóvel. Para manter a propriedade longe de grileiros, é necessária a contratação de caseiros.

Sandra decide pernoitar na residência, que está vazia. Vai então ao centro da cidade fazer compras acompanhada pelo advogado Carvalho. Lá ela reencontra o casal hippie, que munido apenas de *sleeping bag*, pensa em dormir na praia. Ela então os convida para serem caseiros de sua propriedade, por um certo tempo. Eles, a princípio, só pensam em passar uma noite, mas depois aceitam. Carvalho, que se autointitula moralista e ótimo marido e pai de família, acha um absurdo, pois os considera “marginais e maconheiros”. Mas nada demove Sandra de suas idéias.

Vemos o carro rodando na praia e chegando na casa. Como trilha sonora temos a música com guitarras havaianas “The moon of Manakoora” de Alfred Newman e Frank Loesser do filme *Furacão* (Hurricane) (1943) de John Ford. Eles adentram a propriedade com as compras. Uma das poucas coisas que restaram lá foi um toca discos antigo e uma coleção de 78 rotações, que pertenciam ao proprietário falecido. Este era bem mais velho que Sandra. Ele já era muito rico quando se conheceram, mas enriqueceu ainda mais depois do casamento. Era um industrial que fabricava brindes, ou seja, coisas “inúteis” da sociedade de consumo.

Essa vitrola será responsável pela maioria das músicas incidentais do filme, trilha constituída majoritariamente por música diegética, com standards da música americana. Essa coleção de discos nos lembra um fato da vida pessoal do cineasta. Seu pai tinha uma enorme quantidade de discos em 78 rotações, que o cineasta herdou e ouviu bastante na infância e adolescência e essas audições foram um dos fatores responsáveis por sua melomania e sua atividade também como músico.

Sandra vai à praia e se depara pela primeira vez com um vizinho, uma espécie de profeta poético (Orlando Parolini), Di Branco, vestido de túnica alva. Em outros momentos do filme ele recita textos de Fernando Pessoa, mas nesta cena ele balbucia outras palavras. O personagem fala palavras meio absurdas em diversas línguas, sendo o seu brado de guerra *stoikeia*, que significa gramática em grego. Portando apenas a túnica, sem uso de qualquer outra peça de roupa, ele a levanta exibindo o pênis para Sandra. A viúva se assusta e vai refugiar-se em casa. Lá ela encontra o casal de caseiros fazendo sexo naturalmente na sala. Depois de um leve momento de excitação, ela decide ir até a varanda.

Quando está fora, chega o advogado que veio lhe trazer uns víveres. Este nota que ela está um tanto trêmula e pergunta o que sucedeu. Ela então comenta da figura do

poeta. Carvalho a tranquiliza: - “Ele é um pouco fora de esquadro, mas não faz mal a uma mosca. Só tem mania de ficar mostrando o pinto, com perdão da palavra, o picolé para todo mundo. É só isso”. A troca que o personagem faz da palavra “pinto” para a palavra “picolé” pode aumentar ainda mais o teor sexual da frase, pois picolé sugere o seu consumo bucal, ou seja, a oralidade. Apesar de o advogado o considerar inofensivo, mais tarde descobriremos suas práticas de assassinato e canibalismo.

Carvalho insiste em levar os víveres para dentro da casa, e apesar da relutância de Sandra, ele adentra o recinto e encontra o casal fazendo sexo oral mútuo. Indignado ele esbraveja perguntando se estavam transformando o local em “um puteiro”. Os chamam de “vermes do lodo” e diz que eles vieram “emporcalhar esse promontório”.

Pouco antes de dormir, Nick pergunta à proprietária se podem fazer mais sexo durante a noite. Ela diz que sim, desde que não façam muito barulho, pois tem o sono leve.

Quando o dia amanhece, surge na areia da praia, bem em frente da casa, uma barraca de acampamento. Sandra pergunta ao caseiro do que se trata. Ele diz que quando acordou já estava lá. A viúva vai à cidade, e o rapaz vai se socializar com as ocupantes da tenda, Pantha (Aldine Müller) e Mysta (Nádia Destro). Aparece o intertítulo “Anáguas à bordo”. Mysta é uma ingênua moça do interior paulista, diz que não é burra, pois está fazendo madureza, foi miss interior, se considera “falsa magra”, já posou nua ou seminua para uma revista e orgulhosamente se proclama virgem, apesar de já ter praticado muito sexo anal com seu noivo de Votuporanga, durante seis anos, anuncia que nunca vai “trepar” por interesse, por gratidão talvez. Pantha é uma intelectual.

As moças jogam bola na areia e depois vêm se juntar ao caseiro na praia. Pantha pega uma câmera cinematográfica e dá a Nick para que as filme. Aí ocorre então um filme caseiro dentro do filme. Vemos as imagens por ele registradas, onde Reichenbach usa o recurso de uma máscara que diminui o tamanho da tela, constituindo um outro formato dentro do formato do cinema comercial. Coexistem dois procedimentos cinematográficos justapostos, onde o filme caseiro nos lembra que o filme que vai se desenrolando na tela também é ilusão. Pantha então resolve apresentar-se para a lente da câmera. Em um plano americano, vemos a personagem sendo filmada enquanto fala. Depois a vemos pela lente da câmera doméstica que a registra. Numa postura anti-ilusionista, rompendo uma espécie de quarta parede do palco italiano, cuja correspondência é a própria tela cinematográfica, ela fala diretamente aos espectadores:

- “Meu nome é Pantha, princesa Pantha. Neta de imigrantes, nascida nas Gerais, ex-estudante da PUC, transo análise transacional, e sei tirar o horóscopo. Engoli Castañeda inteiro. Curto Cinema Novo, mas não suporto música POP. Fiz do Relatório Hite a minha Bíblia. Sou livre pensadora e não me falem em feminismo”.

Mysta então ordena ao cameraman: - “Corta!”.

Os quatro personagens conversam dentro da barraca a fim de se conhecerem melhor. O caseiro e Pantha vão até a areia da praia, e esta se insinua a entrar na casa vazia. Diz que está muito afim dele.

Eis então que ocorre uma das cenas antológicas do filme. Pantha dá as ordens do jogo erótico, ao som de um disco na vitrola. Faça isso. Faça mais aquilo. “Ponha a mão na minha periquita. Devagar. Sem apertar muito. Manipula”, inspirada por Shere Hite. Depois de uma série de ordens, o caseiro diz que ele já terminou, sem mesmo ter ocorrido o intercuro.

Furiosa Pantha fala diretamente para a câmera: - “Eu sou uma besta mesmo. Fui logo entregar meu ego para um ejaculador precoce!”. Do ponto de vista da psicanálise freudiana, tal frase poderia ter ricas interpretações, se levarmos em conta a transformação da vulva em ego, ou do ego em vulva, ou mais tarde, como veremos, do falo em poesia.

Sandra compra móveis e quadros para melhorar a aparência e a comodidade da casa. Seu colchão e sua cama servirão a gregos e troianos. Adquire também uma camionete, para que seus empregados possam utilizá-la nas compras e em caso de emergência. Ela retorna a São Paulo e adverte voltar em breve em companhia do namorado.

Os caseiros estão em casa ouvindo música. Por conta do frio, as moças acampadas resolvem visitá-los. Com sua arrogância peculiar, Pantha diz que havia dividido o café delas com eles, e que agora era hora da retribuição. Ela e Lucinha vão até o quarto. Lá, Pantha começa a discorrer sobre o prazer erótico solitário, a masturbação e as benesses do uso dos vibradores elétricos. Chega a questionar sua heterossexualidade. Então a outra lhe despe os seios e começa a lambê-los, mas depois de um tempo Pantha a rechaça, com alguns impropérios intelectualizados.

Na sala, Mysta aceita fazer sexo com o caseiro, mas avisa que “só daquele jeito” – a sodomia. Enquanto transam, ela discorre sobre a revolução sexual e as diferenças dos papéis dos homens e das mulheres frente a isso. Enquanto é sodomizada, fala da tortura que passa para poder se manter virgem. Então ele resolve desvirginá-la. Quando

termina, profere as seguintes palavras:- “Pronto, aí está seu punhal de Aquiles, o anjo vingador, a Jerusalem libertada, o pólo corrompido, a lágrima pantera, a miss e o dinossauro”. A fala do personagem cita “Jerusalem libertada”, poema épico do poeta italiano Torquato Tasso de 1581 e os filmes “A Lágrima Pantera” de Júlio Bressane (1972) e “A miss e o dinossauro” (1970), filme em super 8 de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla.

Depois do sexo o personagem vai a cozinha passar um café. De volta à sala, as moças se despendem transtornadas. Pantha esbraveja: - “Animal, tarado, bárbaro, impotente. O que você tem nessa cabeça, idiota? Sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo. Bossal!”, e Mysta suplica: - “Casa comigo, por favor, casa comigo”. Elas saem da casa ao som de uma música de suspense. Entram na barraca e se deparam com o profeta lá dentro, cheirando e salivando suas roupas. Ele exclama: - “Desde o tempo dos assassinos estou em guerra”.

Novo intertítulo, “Bang, bang, bang”. Surgem o personagem que se parece com Godard (Dino Arino) e seu comparsa Tibúrcio (Genésio Carvalho) em um jeep, dirigindo como loucos, pela estrada vazia. A cena faz referência às chanchadas. A dupla adentra a praça da cidade e quase atropela o advogado, que tenta subir grotescamente em um poste. Parodiando as cenas de tiros e violência do cinema americano, o personagem godardiano, denominado Pinocchio, dispara vários tiros, sem nenhum motivo aparente. Ocorre então um diálogo meio absurdo, truncado, cheio de trocadilhos, à moda das chanchadas ou dos filmes dos Irmãos Marx: - “Esse homem é um doutor. Esse cavalheiro é um notório rábula, Dr. Carvalho”. - “O negócio é o seguinte, notório rabo”. Os homens armados, contratados por grileiros, exigem a expulsão dos caseiros da residência de Sandra. As referências para os dois personagens foram Abbott e Costello (REICHENBACH, s. d., p.3).

Os caseiros resolver ir até a barraca para ver se está tudo bem com Pantha e Mysta, mas elas desapareceram, com todos os seus pertences. Só restou a barraca. Esse é o primeiro de uma série de desaparecimentos misteriosos da trama.

Surge o advogado munido de algumas armas que dá ao caseiro, dizendo que ele precisa proteger a casa da patroa, pois irão aparecer dois bandidos por lá, para expulsá-los. O negócio é mandar bala. Ele é advogado e qualquer coisa, pode livrar a cara do Nick. Surge então na praia o profeta com uma mesinha, onde vemos conchas, uma perna de boneca e ossos humanos. Ele come um naco de carne, possivelmente de uma perna humana.

Carvalho conta ao caseiro que o profeta já fora rico, alto executivo, e que depois começara a usar o dinheiro para mais ficar pobre (uma das mais contundentes práticas absurdas e subversivas no universo capitalista, aqui como inversão carnalizante – usar a acumulação do capital para se descapitalizar). Tudo por causa das malditas leituras. “Isso é coisa pra viado. Virou poeta, perdeu tudo”. O advogado diz que o poeta “já foi suicida, ladrão, padre, pederasta, porralouca, cigano, falsário, ventríloquo, negro, índio e até operário”.

Quando o trio se aproxima do profeta, o caseiro diz que já o conhece. Carvalho comenta que ele ficara famoso antes de ser preso e ficar louco. O caseiro então, no intuito de manter um diálogo com o poeta, profere a seguinte frase: - “Sê tu, sendo eu”. O advogado dá-lhe um dinheiro e pede para mostrar “a sua poesia” para o jovem. Ele mostra-lhes o falo. Carvalho tem então um acesso de gargalhadas e o caseiro lhe defere um soco no estômago. Um filete de sangue lhe escorre da boca, e o poeta grita, se pondo em fuga. O caseiro lhe chama: - Enrico!!! Enrico!!!, mas em vão. Furioso o advogado põe-se a xingar: - “Puto, pusilânime, chibungo, só porque eu fiz ele mostrar o pinto para a sua garota, seu merdinha!”

O caseiro tenta então devolver as armas para o advogado, classificado por ele como canalha, e tudo é subitamente interrompido por um novo intertítulo – “perseguição implacável”.

A cena faz referência às perseguições motorizadas do cinema americano. O diretor utiliza como trilha sonora a música *Pattuglia* (Patrol) de Ennio Morricone, do filme *Queimada* (Burn!) (1969) de Gillo Pontecorvo, proporcionando um clima de suspense. A música me parece levemente alterada, acrescida de outros sons e com o andamento um pouco acelerado. Eis que a camionete bate em uma árvore, e seu ocupante permanece desacordado.

Novo intertítulo – “Souvenirs”.

Ao som de uma música com guitarras havaianas (“Hawaiian breezes” de MackMe e Kin, com Palakiko e Paaluhi), vemos chegar na praia um casal de turistas (Felipe Donovan e Maristela Moreno), de óculos de sol. Ele está vestindo uma camisa estampada. São os mais carnavalescos da trama. Enquanto fala, ele projeta a pança e a região pélvica, dá tapinhas na barriga, bem como nas nádegas de sua acompanhante denominada Violeta Genciana. Não têm uma gota de sofisticação, *nouveaux-riches*, se caracterizam pelo exagero e pela satisfação dos desejos do mundo natural. Eles mantêm o seguinte diálogo:

- “Por isso me orgulho de ter nascido aqui. Fui estafeta no Caribe e não vi nada disso. (...), fui coveiro em Capri, fui homem-sanduíche em Marrakesh, um salafrário em Acapulco, e não vi nada disso!

- Mas você agora tá rico, não é bem?

- Prá cacete!!! Prá Cacete!!!”

Eles se aproximam do barraco do Di Branco. No exterior vemos vários manequins vestidos, ou semivestidos. Um manequim feminino tem um pequeno talho sanguinolento na cabeça. Então Reichenbach resolve citar o gênero musical, quando o casal romanticamente canta (dubla) a música *Indian Love call* de Rudolf Frinl e Oscar Hammerstein II, do filme *Rose-Marie* (1936) de W. S. Van Dyke, tendo como intérpretes na gravação Eddy Nelson e Dorothy Kirsten. A citação não é de uma cena de *Rose-Marie*, mas do gênero como um todo. Como esses personagens não são dados ao romantismo, a breve citação é interrompida por um safanão que o homem dá em Violeta Genciana, fazendo-a cair. Vendo o humilde barraco e suas adjacências, ele exclama: - “É o povo, meu amor! É o lúmpen! É o lúmpen!

Ele pega uma câmera e ela se despe de sua saída de praia, ficando de biquíni. Inicia-se então outro número musical, desta vez aludindo aos musicais dos filmes da América Central (principalmente Caribe), ou quiçá a Maria Antonieta Pons, atriz que o cineasta admirava. Violeta Genciana dança “El cumbanchero” de Rafael Hernandez interpretada por Desi Arnaz. O turista está abaixado na areia, enquanto registra a dança. Temos então um plano em contra-*plongé*, como olhar subjetivo da câmera.

Findo o número, eles se dirigem para a parte de trás do barraco, onde se deparam com um esqueleto, uma bandeira preta e umas carnes que assam em um braseiro.

Mesmo sendo ricos, ou até mesmo por isso (já que o diretor discute questões de propriedade neste filme), se apropriam do churrasco alheio, que é de carne humana. Eles se delíam, e o turista exclama: - Esse sabor do trópico! É tatu! Eu conheço carne de tatu! Esses pobres coitados comem melhor que a gente. Coisa fina!”

Como em um ambiente carnavalesco, onde as satisfações do estômago e do sexo caminham juntas, depois de se fartarem de carne, ele diz que está lhe dando “um tesão de praia”.

Enquanto unta o corpo dela de bronzeador, lhe tira um seio fora do biquíni e comenta: - “Mama mia, quero morrer!”, quando ela adverte: - “Olha o colesterol”.



Reichenbach ensaia os atores Felipe Donovan e Maristela Moreno, que interpretarão dois números musicais no filme. O segundo alude aos números musicais do cinema latinoamericano, especialmente caribenhos, como os de Maria Antonieta Pons (na foto abaixo), uma das atrizes prediletas do diretor.



Maria Antonieta Pons se prepara para rodar cena do filme *Carnaval Atlântida*.

Novamente vemos uma alusão à imisção entre sexo e comida, tão cara ao carnaval. Ele então começa a proferir várias frases. Algumas se referem a outros textos, outras são ditados populares jocosos como os que deram títulos a algumas chanchadas do cinema nacional.

- Tem bububu no bubobó!
- Vai acabar em 69!
- Tem melado na canjica!
- Esperando Godot!
- Toco cru pegando fogo!
- Elas querem é foder!

Tem bububu no bubobó é o título de uma peça de teatro de revista de Walter Pinto, de 1959, *Bububu no bubobó* também é o título do filme do Marcos Farias, realizado no mesmo ano de *O Império do desejo. Esperando Godot (En attendant Godot)* é o nome da peça de teatro do absurdo de Samuel Beckett, de 1948, publicado em 1952.

Na cena seguinte, Carvalho leva o caseiro para a casa de Sandra, depois de ter sido medicado no hospital. Tenta se desculpar, dizendo não ser o responsável pelo acidente. Nick é que estava um tanto desvairado. O personagem tem curativos no rosto, que permaneceram nas próximas cenas. Segundo indicação de Carlos Reichenbach, os curativos deveriam ficar semelhantes ao do Jack Nicholson em *Chinatown* (1974) de Roman Polanski (REICHENBACH, s. d., p. 2). O advogado confessa para a Lucinha: - “Eu gosto da juventude, dessa moçada meio neurótica de hoje em dia. Eu tenho uma filha da sua idade”. Por gratidão ela lhe beija superficialmente a boca, e agradece: - “Você foi muito legal. Até se sujou todo com o sangue dele”. Talvez devamos pensar aqui no sangue como elemento do realismo grotesco. Até porque no final do filme ele tenderá a se lambuzar com outras secreções do casal. Ela lhe beija novamente, atijando uma fagulha no Carvalho. O casal fica gratíssimo a ele, por prestar socorro no acidente.

O advogado começa então a mudar suas idéias pré-concebidas de moralidade: - “Vocês é que devem estar certos. Essa descontração. Esse negócio de amor livre, até que é bacana. Eu gostei. Você é que deve estar querendo dormir comigo”.

Vemos, a seguir, o casal de turistas esparramados na praia. Ele com a braguilha da bermuda aberta. Se despertam, ela pega um frango assado e começam a comer. Sexo, sono, natureza e comida. Eis que surge o poeta com um porrete e os matam a porretadas. Depois o profeta se senta ao lado dos cadáveres e põe-se a comer frango, enquanto passa a ave assada no sangue das vítimas. Novamente o realismo grotesco.

No exterior da casa da praia, os caseiros estão fazendo uma pequeníssima horta, quando irrompe de jeep Pinocchio e seu comparsa, no intuito de expulsá-los de lá à bala. São capangas contratados. Os personagens cômicos vivem discutindo e disparando tiros à esmo. Sensibilizado pelo plantio, o companheiro Tibúrcio discorre didaticamente sobre o cultivo e o preparo da terra, como em um documentário, sendo interrompido por mais tiros. Ele desiste de expulsá-los, pois: - “não se deve tratar assim quem cuida da terra”. O outro o inquire sobre a necessidade de levar sua tarefa a cabo. Decidem então ter uma conversa mais dura com o rábula. Pinocchio diz: - “Vou descer o pau naquele rabo”. Na hora de entrar no carro, o personagem armado dispara um tiro nas nádegas do comparsa, que grita: - “Como queima a minha bunda!”

Partem de carro, com Tibúrcio reclamando de dor, enquanto Pinocchio vai imprecando: - “Careca! Machão! Homem que é homem não chora! Marica! Marica! Marica!” Logo sofrem um acidente, batendo em uma árvore (a mesma do acidente de Nick), e são projetados para fora do veículo. Em seguida ocorre a cena da fada (Fafá) e a do caldeirão, já descritas anteriormente. A fada tem escrito em seu corpo, como um intertítulo – “O céu é o limite”.

Outro intertítulo – “Cinzas que queimam”.

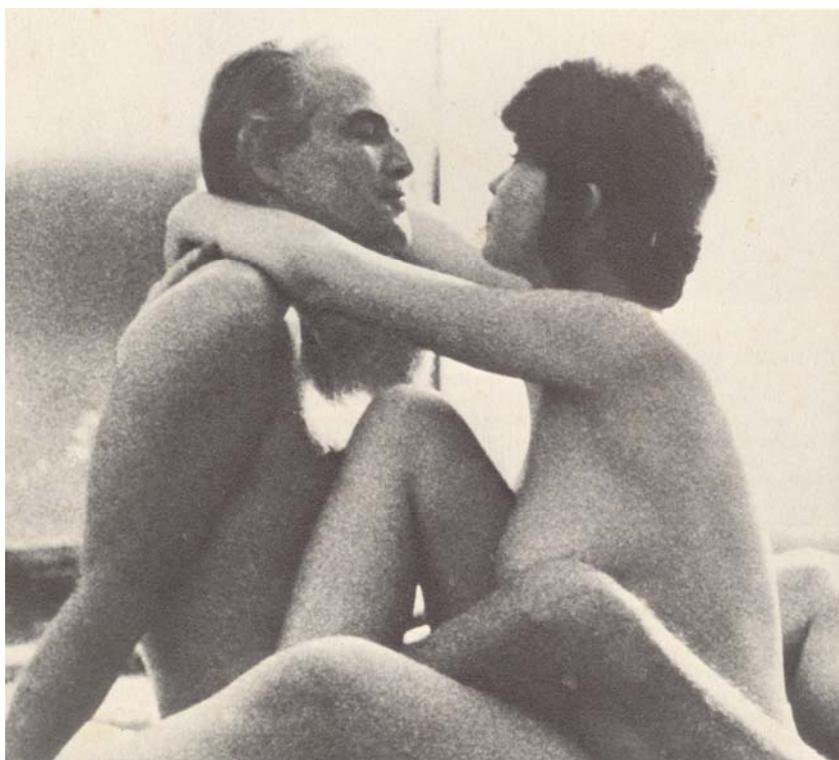
Carvalho chega à casa da praia trazendo bebidas, duas prostitutas e cantando “chica chica boom”. Nick está na cozinha fazendo comida. O advogado lhe diz: - “hoje nós vamos entrar no suingue, garotão”. Ele experimenta a comida e comenta que é um prato perfeito para o bacanal. Carvalho pretende transar com a garota do caseiro e em troca trouxe duas prostitutas para ele, Naná (Martha Anderson) e Mimi (Martha Martins). Vão até a sala e colocam o disco com a música *Peg o' my heart* de Alfred Bryan e Fred Fisher na voz de Joe Loss, que passa a servir de música incidental para a cena.

O caseiro vai até a varanda, sendo seguido por Naná. A princípio ele não está muito interessado nela. Ela pergunta se está sendo esnobada. Apontando para a vulva, diz: - “Isso aqui não é sucata não. É coisa fina, tratada com leite de cabra”. Ele responde

que não é nada com ela, é problema de cabeça: - “É não saber onde termina a liberdade e começa o promíscuo”. Depois os dois vão ao quarto praticar o sexo.



Benjamin Cattán e Márcia Fraga em cena que cita *O Último Tango em Paris* de Bernardo Bertolucci.



Marlon Brando e Maria Schneider na cena citada de *O último tango em Paris*.

Sobrou uma prostituta, que foi enxotada para fora de casa, apesar de alegar que tinha medo do escuro. O advogado transa com a menor de idade, numa sequência que cita a posição sexual da famosa cena de sexo entre Marlon Brando e Maria Schneider em *O Último tango em Paris* (Ultimo tango a Parigi) (1972) de Bernardo Bertolucci. A música incidental também é outra, um tango antigo, que mudará em seguida novamente para *Peg o' my heart*. A música da cena é um tango alemão de um disco da coleção do avô do cineasta.

A prostituta medrosa que estava na varanda se assusta com o poeta, que surge soltando uma baba branca pela boca. Desesperada entra na casa, interrompendo o sexo dos outros. Carvalho fica furioso, vai até o quarto e tenta transar com as prostitutas, que o rechaçam. Os três dormem na mesma cama.

Intertítulo – “O beijo amargo”.

No dia seguinte, quando o advogado está para entrar no carro, resolve se desculpar. “- Desculpa. Foi com a melhor das intenções. Eu só queria entrar na de vocês.”. O caseiro diz para ele esquecer, obtendo a resposta: - “Como eu posso esquecer. Eu gosto de vocês, juro. Eu gosto de gente jovem, me faz sentir bem”. O casal agradece por ele ter cuidado de Nick depois do acidente. A moça lhe dá um beijo no rosto. O caseiro vai se despedir, Carvalho lhe estende a mão, mas Nick lhe dá um beijo na boca de língua.

Indignado, o advogado esbraveja: - “Esse cara é louco. Eu não sou bicha não, seu viado. O que você ta pensando? Sou pai de família, porra! Ninguém pode fazer isso comigo”. Tudo ao som das risadas de escárnio das prostitutas.

Sandra chega de São Paulo com seu namorado Odilon (José Luís Franca). Ela lhe apresenta aos caseiros. Nick estende a mão, mas ele dá as costas. O mantenido está insuportável. Lucinha o acha muito bonito. Sandra mostra a casa ao namorado, que a considera “uma bosta”. Só podia ser mesmo coisa do marido falecido, “aquele corno!” O caseiro prepara a comida. Na hora do jantar, Sandra e Odilon comem sentados à mesa, enquanto os empregados fazem suas refeições no chão da mesma sala.

Mais tarde, quando a viúva entra na casa, Odilon chama Lucinha e lhe pergunta porque não tirou os olhos dele o dia todo. Esta responde que o acha bonito. Nisto Sandra vai até a cozinha e conversa com o caseiro. Nick lhe diz que sua companheira está encantada pelo namorado dela, que é melhor que eles transem de uma vez.

Na cena seguinte, Nick come no chão, enquanto os outros três o fazem à mesa. Sandra o convida para que se junte a eles, mas ele não aceita. Então ela resolve comer

também no chão do seu lado. Ele prefere ficar só, e se dirige a cozinha. Depois Sandra vai ajudá-lo a lavar a louça, e de repente eles ouvem uma música romântica que foi posta na vitrola. Só pelo som, os dois já sabem o que está ocorrendo na sala. Depois de um tempo, ele vai até a porta para ver. É uma cena interessante, a câmera estava de fora da janela filmando-os do outro lado na pia. Quando Nick sai por um lado, a câmera se move em *travelling* por outro, e chega na sala, onde se encontram agora os três personagens. Odilon dança com Lucinha acariciando-a com as mãos dentro de suas vestes. Desgostoso o caseiro sai para a varanda e atira o prato que tem nas mãos. Sandra vai até ele e pergunta-lhe o que está acontecendo, obtendo como resposta que ele está curtindo o ciúme, como uma das expressões da emoção. Ela diz que o ciúme a excita, enquanto ele considera o ciúme “brochante”. Nesta cena o diretor tenta construir o clima das sequências de ciúmes de Valério Zurlini, em filmes como *A moça com a valise* (La ragazza com la valigia – 1961) e *A Primeira noite da tranquilidade* (La prima notte di quiete – 1972) (REICHENBACH, s. d., p. 3). Sandra então lhe palmeia as partes pudendas e pouco depois transam ali mesmo fora da casa.

Lucinha e Odilon já estão no quarto. Ela diz que já desistiu de transar com ele, mas ele a sodomiza contra a sua vontade, e outras coisas mais. Ela chora e clama pelo seu parceiro. Depois ele sai para a praia e encontra o poeta, sendo morto a porretada e devorado.

Intertítulo – “Vento leste”.

Carvalho traz em seu carro uma repórter oriental do jornal “Prosálito”, segundo palavras da mesma “única âncora cultural do antirrevisionismo jogado ao fundo do mar da exploração colonialista”. É uma maoísta que porta indumentária chinesa e uma maquiagem que lembra a do teatro kabuki japonês, interpretada pela atriz Misaki Tanaka. Ela veio entrevistar o Di Branco.

O advogado a conduz até o barraco do poeta, onde vemos a seguinte faixa escrita na porta – “Isto é o que ele diz: mas notai o que não diz” (frase do Padre Antônio Vieira). Ocorre então um “embate entre um anarquista e uma maoísta”, nas palavras do diretor (REICHENBACH *apud* LYRA, 2004, p. 99).

A repórter profere frases emblemáticas: - “Em minha experiência revolucionária nunca fui melhor informada de quando falo com o povo – trabalhadores, estudantes, camponeses”. Eles brindam com taças de bebida. “Quero beber à saúde de nossa aliança, desejando que ela não perca o caráter de intimidade, de livre expressão de

idéias”. Depois comem carnes da churrasqueira, muito provavelmente do namorado de Sandra.

O profeta tem engulhos de vômito, enquanto caminham pela praia, ao som das palavras de ordem da jornalista politizada e da música *Colonel Bogey March* de Keneth Alford, da trilha sonora do filme *A ponte do Rio Kwai* (The bridge on the river Kwai) (1957) de David Lean. Ele lhe oferece um charuto, mas ela diz que seu único vício é a política.

Eles transam e ela continua proferindo textos revolucionários. Nas paredes do barraco vemos inúmeros cartazes com dizeres. Entre eles, “Xanadu – Kuklakan. O paraíso (foi) deve ser depredado” (a palavra foi está rasurada e acima temos escrito “deve ser” – verso do poeta William Blake). “A destruição será terrível”. “Vim e irei como uma profecia” (Verso de Jorge de Lima). “Olhos espelho e luz” (frase também de Padre Antônio Vieira do “Sermão da Sexagésima” in “Sermões escolhidos”). “Erra o homem enquanto o algo aspira” (com certeza uma citação levemente distorcida de “Fausto” do Goethe, da frase “Erra o homem enquanto a algo aspira”).

Depois vemos a jornalista dentro do caldeirão antropofágico de Di Branco, enquanto esse atíça o fogo com um grande fole. Ela lê um livro de capa vermelha e conteúdo político revolucionário, que pensamos ser o livro do Mao Tse Tung. Todavia quando a câmera se aproxima, sabemos se tratar de *Justine* do Marques de Sade (o texto maoísta que ela lê não é evidentemente do referido livro).

Pouco mais tarde, o poeta incendeia seus manequins, numa referência a *Zero de Conduta* (Zero de conduite) de Jean Vigo, bem como sua moradia, ao som da guitarra de Jimmy Hendrix com a música *House burning down* do próprio, enquanto gargalha, grita e mostra o pênis.

No interior da casa de praia Sandra faz um *ménage a trois* com o casal de empregados. Na hora de se despedir, para retornar a São Paulo, ela diz: - “Tudo bem. Fiquem por aqui, por favor. A casa é de vocês. Quem sabe um dia me sinta preparada para isso. Uma vida a três é uma barra muito pesada. Eu não tenho estrutura”. Se despedem e ela segue de carro.

No meio da estrada Sandra é parada pelo grileiro Dr. Valente (também interpretado por Orlando Parolini, este interpreta tanto um anarquista profético e poético como um representante da propriedade) e seus dois capangas. Eles haviam bloqueado o caminho com uma Kombi. Um dos homens diz que o doutor quer falar-lhe. Quando ela se aproxima ele saca um revolver e a mata.

O casal de caseiros está de roupa de banho na praia e chega o Carvalho. Vem alegre, anunciando:

- “Lucinha, Nicolau, eu voltei. Eu voltei pra ficar, porque aqui, aqui é meu lugar”. Reichenbach cita aqui o verso da canção “O Portão” de Roberto Carlos. “Eu descobri que sou gamado por vocês. Eu estou gamado por vocês. Eu me achei, meus amores, eu me achei. Eu não vou largar vocês nunca mais. Eu deixo mulher, cachorro, filhos, só pra ficar com vocês”. A moça lhe chama de Dr. Carvalho. “Dr. Carvalho, o caralho, eu agora sou de vocês, porra! Vocês não querem curtir a natureza? Pois eu também quero. Venham, venham, eu vou levá-los a meu retiro espiritual. O meu ranchinho. É um lugar que eu nunca levei ninguém. Nem minha família sabe onde ele é. Um lugar lindo, lindo, lindo de morrer. (...) Eu sou tudo num só momento. Eu sou macho. Eu sou a bicha. A grande bicha. Eu sou tudo e nada, porra!”

Eles partem de carro, ao som de *Peg o’my heart*, sendo observados por um capanga do Dr. Valente.

Intertítulo – “Um lugar ao sol”.

O trio está agora no ranchinho, que tem um lago com patos. Nick pergunta se é perigoso nadar ali. Carvalho responde que nunca entrou, mas que tem certeza que não.

Na exterior da casa de Sandra, chegam uns veículos, inclusive um caminhão, e o grileiro Dr. Valente, que se apropriará da residência. Ele fala para o caçara, que será seu caseiro, para quem dá uma arma: - “Essa casa me pertence. Você está sendo pago para defender a minha propriedade”.

No ranchinho, Nick e Lucinha se despem e entram no lago, ao som da música *Fascinação* (Fascination) de Maurice de Féraudy e Dante Pilade “Fermo” Marchetti, na voz de Pat Boone. Exultando de alegria, o advogado começa a exclamar várias frases, inclusive:- “Olhe só, como é verde o meu vale!”. Mencionando o título em português do filme “How green was my valley” de John Ford (1941). E também: - *Love is a many splendored thing!*, música de Sammy Fain e Paul Francis Webster, que fez parte do filme homônimo de Henry King e Otto Lang (diretor não creditado), lançado no Brasil com o título *Suplício de uma saudade*. Foi ganhador do Oscar de melhor canção original em 1955. Depois os dois saem e vão fazer sexo na relva próxima. Carvalho também se despe. Atira longe sua aliança e entra na água. Como não sabia nadar, se afoga e morre.

Depois da atividade sexual, sem saber do ocorrido, o rapaz exclama: - “Quanta felicidade!”

Entram os créditos finais, onde só aparecem os nomes do diretor e do produtor. Depois uma cartela com apenas um agradecimento para uma loja de móveis, que muito sintomaticamente se chama “O Lixão” – O Lixão comércio de móveis Ltda.

O Império do desejo foi produzido pela produtora do Antônio Polo Galante, tendo como produtor seu filho, Roberto Polo Galante. Foi filmado nos municípios do litoral sul do Estado de São Paulo - Iguape e Ilha Comprida. Reichenbach foi o diretor de fotografia e câmera, sob o pseudônimo de Alfred Stinn. O filme participou dos Festivais de Melbourne, Portland e Lyon.

Era um dos filmes de Reichenbach que ele mais gostava. “É o filme que me deu maior prazer de ter realizado. Apesar de sua produção pobre, das 24 latas de negativo, das chuvas sistemáticas em Ilha Comprida, do precário equipamento técnico e da sobrecarga de serviço” (REICHENBACH, s.d. b, p.2)

No início do século XXI, ele dizia:

Este é um dos meus filmes preferidos. Sonho um dia voltar a fazer um filme com o mesmo prazer, liberdade e disposição com que realizei este. Quando estou de baixo astral, revejo *O Império do desejo* e me coloco novamente em harmonia com o cinema e o universo (REICHENBACH *apud* LYRA, 2004, p.191-192).

O filme foi lançado em março de 1981 como pornográfico, como vemos nos anúncios da imprensa. Em “O Estado de São Paulo”, de 29 de março de 1981, temos escrito nas bordas da toda a publicidade do filme “espetáculo pornográfico”. No texto do referido anúncio lemos “as mais impressionantes experiências eróticas já vistas no cinema, um filme que você não esperava ver tão cedo”. No jornal “O Globo” do Rio de Janeiro, de 09 de março de 1981, a publicidade tenta fazer uma aproximação da obra com “O Império do desejo” de Nagisa Oshima, “as mais impressionantes experiências eróticas num Império de Sentidos e Desejos”. “O primeiro pornointelectual brasileiro, o grande sucesso do festival do Museu de Arte de São Paulo”. Também o classifica como espetáculo pornográfico. No lançamento do filme no Cine Astor em Brasília, constava como “pornográfico de Carlos Oscar Reichenbach Filho” (Correio Braziliense, 16 de agosto de 1981).

O rótulo de pornográfico foi dado pela censura. Primeiramente exigiu três cortes no filme, mas depois o liberou sem os cortes, desde que viesse classificado como pornográfico.



Publicidade do filme na segunda semana de exibição no Rio de Janeiro (O Globo, 09/03/1981) rotulando-o de “espetáculo pornográfico”.

A revista “Isto É”, de 30 de dezembro de 1981, considerava *O Império do desejo* como um dos melhores filmes em cartaz. Em janeiro de 1982 ocorreu um festival dos melhores e piores filmes do ano anterior, promovido pelo Cinesesc em São Paulo, através da votação de vinte e dois críticos da imprensa paulista e também de uma pesquisa feita entre os comerciários. O filme foi votado em oitavo lugar entre os melhores filmes nacionais (Jornal da tarde, São Paulo, 12/01/1982).

O filme recebeu críticas positivas de críticos como Luciano Ramos (Folha de São Paulo, 10/04/1981), Rubens Ewald Filho (O Estado de São Paulo, 07/02/1981),

Sérgio Augusto (Isto É nº 220, 11/03/1981), Bruno de André (Revista Visão, 23/02/1981; e negativas, principalmente dos críticos cariocas, Ely Azeredo (Jornal do Brasil, 10/09/1981) e Valério de Andrade (O Globo, 09/03/1981). Para esse último, “embora rotulado de ponográfico, ‘O Império do Desejo’ tenta, de maneira desastrada, mascarar as verdadeiras intenções do projeto”.

No arquivo de documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro existe um pequeno fragmento do argumento/roteiro do filme, que deveria se chamar “Anarquia sensual”. Na primeira página consta uma relação de personagens, com um rápido rótulo, que os classifica. As duas páginas seguintes contêm indicações para a realização, com dezessete procedimentos que seriam seguidos pelo próprio diretor/roteirista. Depois temos cinco páginas com um primeiro tratamento do roteiro com diálogos contendo seis sequências iniciais, e mais outra página com o fragmento de diálogo de outra sequência que só acontece bem mais tarde no filme.

Antes do filme ser rodado, Reichenbach rotulava seus personagens principais dessa maneira:

Nicolau Bezerra (Nick) – o jovem velho, o renegado.
 Lucinha – menor, a hippie extemporânea.
 Dr. Carvalho – o rábula moralista.
 Sandra – a viúva independente, a proprietária.
 Di Branco – o louco genial, o canibal da mata virgem.
 Odilon – o gigolô nativo, o sórdido.
 Pantha – a intelectual do erotismo, a chata de galochas.
 Mysta – a quer casar.
 A chinesa – a reformadora sócio-sexual.
 Pinocchio – o atira à esmo.
 Tibúrcio – o tira que já lavrou terra.
 Turista – o novo rico, balofo e farofeiro.
 Gostosa – rumbeira e prostituta.
 Prostituta 1 – a mais saliente.
 Prostituta 2 – a menos.
 Oficial de justiça – sóbrio, mas bonachão.
 Homem – capanga de Valente.
 A Fada – uma mulata de outra esfera (REICHENBACH, s. d., p. 1).

O diretor ainda considerava a casa e a vitrola como personagens do filme (*ibidem*). O crítico Rubens Ewald Filho também notou que a vitrola é um personagem fundamental na história (EWALD FILHO, 1981, s. p.). O eletrodoméstico, bem como a coleção de discos, é um elemento muitíssimo presente no cotidiano dos habitantes da

residência e suas visitas. Como já foi dito anteriormente, grande parte das músicas incidentais do filme são geradas por esse aparelho, na qualidade de músicas diegéticas.

Entre as músicas utilizadas na trilha sonora, além das já citadas anteriormente, estão: “Lacho” de Facundo Rivero, com Ruth Fernandez; “Anniversary song” de Al Jolson e Saul Chaplin, com Voughn Monroe; “Sleepy lagoon” de Eric Coates, com Fred Lowery; “Make it good” de Dennis Wilson e Daryl Dragon, com The Beach Boys; “You’ll never know” de Harry Warren e Mack Gordon, com Al Hibbler; “Getting the bullet” de John Harry (música do filme *007 contra o homem com a pistola de ouro The man with the golden gun* de Guy Hamilton, 1974); “Stardust” de Hoagy Carmichael e Mitchell Parish, com Artie Shaw; “Hurt” de Jimmie Crane e Al Jacobs, com Roy Hamilton; “There must be a way” de Sammy Gallop, David Saxon e Robert Cook, com Charlie Spivak; “I’m in the mood for Love” de Jimmy McHugh e Dorothy Field, com Paul Weston; “Orchids to my lady” de Michael Carr, com Jack Hylton; “Sweet as a song” de Mack Gordon e Harry Revel, com Jack White; “It’s my turn now” de Sammy Cahn e Saul Chaplin, com Ella Fitzgerald; “Shake down the stars” de Jinny Van Heusen e Eddie De Lange, com Ella Fitzgerald; “I Feel in love with a dream” de Fitzgerald, Skye e Goldsmith, com Ella Fitzgerald; “O Desdemona” de Lacchini e Spahn, com o autor. A peça mais utilizada na trilha é “Peg o’ my heart”, que marcou muito a infância do cineasta, segundo ele. Todas as sequências do filme seriam construídas a partir do movimento da câmera (através dos inúmeros *travellings*) e da música. (REICHENBACH, s. d., p. 2).

Peço desculpas por citar um texto tão longo do diretor, mas nele Reichenbach explica por que fez “O Império do desejo”. Não é possível fragmentá-lo, sob pena de perder a integridade do seu conteúdo. Nele temos o substrato de hipotextos e influências que geraram essa obra. “Porque fiz esse filme?”

Porque me interessa o cinema, a poesia, a música clássica, o rock, o ritmo, a pintura, o texto escrito, o jazz, a política, a dança, a pornografia, a chanchada, o filme de aventura, de mistério, de terror, a arqueologia, a mitologia grega, o teatro clássico, Brecht, Artaud, a charada, os anarquistas e os anárquicos, os socialismos utópicos, os jogos aquáticos, os teclados eletrônicos, o salto ornamental, os inconformistas, os ciganos, os *outsiders*, o vinho branco gelado, as cidades mortas, a prestidigitação, o circo, o exílio voluntário, os apátridas, o ocultismo, a memória, os labirintos da mente, o sexo, as minorias eróticas, os pré-existencialistas, a metáfora, o tabaco, os pré-socráticos, o delírio, o pêndulo, o riso solto, o suspense, os quadrinhos, a *gag*, o *travelling*, o graffiti, a litographia, os peixes de

aquário, a hipnose, os temperos fortes, a generosidade, o âmbar, o marfim, a cor do topázio, brincar com criança, o parque de diversões, andar a pé, os arrabaldes de São Paulo, a praia do Varela em Iguape, o litoral sul paulista, a represa Billings, o alto do Tremembé, as revistas de turismo, de vídeo, de mulher pelada, o agente secreto X-9, a Encyclopédia Mirador, os poetas visionários, o realismo fantástico, o mate com leite, Fuller, Welles, Fritz Lang na América, os stands dos cinemas do centro, os clichês, as citações, os anagramas, as epígrafes, William Blake, Zurlini, Debussy, Cesar Franck, Kierkegaard, Jorge de Lima, Hitchcock, Imamura, o *Cahiers du Cinéma*, Edgar Varèse, John Cage, Bernard Hermann, Mario Gennario Filho, Lupicínio Rodrigues, Heckel Tavares, Hatari, Octavio Gabus Mendes, Limite, Person, Jean Vigo, a penúltima página do Estadão de domingo, Deus e o diabo na terra do sol, Brian de Palma, os Super 8 do Jairo Ferreira, Italo Svevo, Kuarup do Callado, O Estrangulador de Louras, os jingles do Callegaro, a poesia do Parolini, as conspirações do Cláudio Willer, os diálogos do Inácio Araújo, o corte do Eder Mazini, a sintonia rítmica com o Shintoni, Bang Bang, A Mulher de todos, o Zé Celso de 10 anos atrás, a tournée brasileira do Victor Garcia, os tropicalistas, Lelio Telmo de Carvalho, o extinto Inimigo do Rei, Barbárie, o experimental, o Joelho de Porco, a boca do lixo, Ernesto Lecuona, Fernando Pessoa, John Lennon, os Beatles, Arthur Lyman, Jim Morrison, Rene Magritte, Nietzsche, Kropotkin, Octavio Paz, rosa Luxemburgo, Delvaux, Goethe, Antonioni, Poe, Godard antes do Dziga Vertov, Ravel, Oswald, o planetário, a numerologia, Heitor Marçal, a taxidermia, a colônia Cecília, Hendrix, Bruce Lee, Arsene Lupin, o 87º distrito policial, Walter Franco, Artie Shaw, Curt Siodmak escritor, Nicholas Ray, as amazonas, a alquimia, os sebos, o Amigo da Onça, Jerry Lewis, viajar de trem, de avião, de navio, os terminais ferroviários, os jogos de dedução, as vitrolas 78, Max and Moritz, Hieronymus Bosh, o livro dos levíticos, a missa maçônica de Mozart, Sgengler, os estruturalistas, os irmãos Campos, o hiper-realismo, o xilofone, os cemitérios protestantes, o espelho, os crustáceos, a seiva de alfazema, o carpaccio, as enciclopédias, Groucho Marx, Debra Paget, Stalker, Tião Carreiro e Pardinho, o Vão Gogo, o Cony literário, Adolfo Caminha, Pepino di Capri, Oswaldo Sampaio, Wagner Roberto Inglês, Maria Antonieta Pons, Slaughter In 10º Avenue (a música, o ballet), Panamerica do Agripino, Charles Trenet, Moonlight Serenade, Nino Tempio/April Stevens, J. B. de Carvalho e as músicas de ponto, Dionélio Machado, Orlando Silva, Dorival Caymmi, Qorpo Santo, Gounod, Joubert de Carvalho, Rolling Stones, “A Tosca”, Ella Fitzgerald, Noel Rosa, Karl Korsch, a harpa paraguaia, Caligari, a montanha russa, Aquarela do Brasil, Dave Brubeck, os surrealistas, Elaine Steward, Otto Cezana, Spirit, o “Eu sei tudo”, Franz Waxman, Cesario Verde, Edward Hooper, Luis Melodia, Goya, Robert Crumb, as Edições Maravilhosas, o Dr. Macarra, Roberto Carlos, Man Ray, a anestesia, o sintetizador, “O Despertar da Montanha” de Eduardo Souto, Stevie Wonder, Robert Rossen, Gerard de Nerval, Xavier Cugar, Billy Wilder, Marilyn Monroe, Ernesto Nazareth, Nat King Cole, o chorinho, os chorões, Ebb Tide, os oceanos, os lagos, as regiões abissais, o escafandro, Carlos Zéfiro, os tubarões voadores, os ocasos, os acarás bandeia, os elevadores antigos, a paródia, os Românticos de Cuba e a orquestra Nilo Sérgio, Ima Sumac, Lawrence Durrell, Charles Bund, “Ao sul de Sumatra”, Val Lewton, as araucárias, o rapé, o cantor Dean Martin, Henri Miller, Caetano Veloso, Lamartine Babo, Esopo, Nelson Rodrigues, Malba Tahan, Ketelbey, Paracelso, Virgílio, Schumann, William Reich, The Beach Boys, Penderecki, Laurel/Hardy, o Pica-Pau, The Dream Off Owen, Lúcio Cardoso, Busby Berkeley, Bach, Victor Young, Jean Cocteau, Tito Madi, Burle Marx, Erich Fromm,

Robert Musil, Paul Goodman, R. D. Laing, José Alcides Pinto, José Oiticica, Roberto das Neves, e a turma da *Germinal*, a Padaria Espiritual, Rosário Fusco, enfim qualquer música, qualquer filme, qualquer livro, atores brasileiros como Célia Olga, Roberto Miranda, Parolini, Cattani, Benini, Patrícia Scalvi, Jonas Bloch, Luiz Carlos Braga, Dino Arino, Vanessa, Wilson Sampson, Liana Duval, Ênio Gonçalves, Ewerton de Castro, Luis Linhares, pessoal da pesada como o Zé Manir, o Arivaldo Pereira, o Toni Gorbi, o Ronaldo, o José Valêncio, o José Dias (velho carioca), o Serginho, a Maria Antônia da maquiagem, o Mário Lúcio, o sumido gênio musical Guilherme Vaz, o Oswaldinho do Acordeon, a Varotal 20/120mm, a 24mm, a macro, o quadro 1:66, talonar com o Jurandyr Pizzo da Líder de São Paulo, meu velho Spectra Profissional, o Huer para os play-backs, e sobretudo os discos que herdei do meu pai, os poetas de cabeceira, os amigos cinéfilos, os velhos cinemas do interior, São Paulo e Atlântico (REICHENBACH, s. d. b, p. 1-2).

Para o diretor, o filme é a síntese dessas muitas influências.

5.7.1 - Posse, propriedade e apropriação

A desigualdade das condições toma, portanto, o caráter próprio da selvageria (PROUDHON, 1975, p. 51).

Reichenbach considerava “O Império do desejo” seu filme mais político. Na cena em que a repórter oriental brinda com Di Branco, ela fala: - “quero beber à saúde de nossa aliança”, que é a frase dita por Franklin Roosevelt quando entregou a Estônia, a Letônia e a Lituânia para a União Soviética. Conforme já mencionado nesta pesquisa, a mãe do cineasta era da Estônia. Portanto os aliados haviam entregado um dos países de seus antepassados aos soviéticos.

Minha mãe tinha trauma dos russos, mas tinha um desprezo ainda maior pelo imperialismo americano: “Quem esses canalhas arrogantes pensam que são para entregar a minha pátria a um invasor”. Foi uma satisfação imensa exorcizar esse karma materno em *Império do Desejo*, o filme que dediquei a Pierre Proudhon (REICHENBACH *apud* LYRA, 2004, p. 100).

Oswald de Andrade propunha em seu Manifesto Antropófago a posse e a apropriação, identificada com os ameríndios e os conquistados, contra a propriedade, relacionada aos conquistadores europeus. Todavia Proudhon considera que as noções de posse e a propriedade podem se confundir (fundir) algumas vezes (apesar de sutis diferenças a posse seria uma das características da propriedade, juntamente com o domínio). Por outro lado, apesar das palavras “proprietário” e “ladroão” constituírem uma antilogia, afirma que “a propriedade é um roubo” (PROUDHON, 1975, p. 12).

O autor nos diz que para alguns a propriedade é um direito civil, nascido da ocupação e sancionado pela lei, o que poderíamos entender como posse; e para outros é um direito natural tendo a sua origem no trabalho – a propriedade. Considera que essas duas colocações sejam doutrinas opostas, e propõe que “nem o trabalho, nem a ocupação, nem a lei, podem criar a propriedade” (*Ibidem*, p. 11).

Proudhon certo dia se perguntou: “Porque tanta dor e miséria na sociedade? Terá o homem de ser eternamente infeliz?” Depois de muito pesquisar e se questionar reconheceu que a humanidade nunca havia compreendido o sentido de palavras “tão vulgares e tão sagradas” como justiça, igualdade e liberdade. Essa ignorância seria a causa da pobreza e das calamidades que abatem os homens.

Apesar dos sentidos antagônicos das palavras propriedade e roubo, ele nos diz que:

Sim, todos os homens acreditam e repetem que a igualdade de condições é idêntica à igualdade de direitos, que **propriedade** e **roubo** são termos sinônimos; que toda a proeminência social, atribuída ou, melhor dizendo, usurpada sob o pretexto de superioridade de talento e serviço, é iniquidade e usurpação: todos os homens, repito, confirmam estas verdades na sua alma; não se trata senão de os fazer perceber isto mesmo (*Ibidem*, p. 14).

Para ele, a justiça é o ponto central que governa a sociedade e sob o qual orbita o mundo político, o princípio e a regra de todas as transações. Os homens então valorizariam o direito invocando a justiça. A justiça, entretanto, não é obra da lei, muito pelo contrário, a lei é apenas a declaração e a aplicação do justo. Se a idéia que fazemos do justo e do direito estiver mal interpretada, incompleta, ou mesmo falsa, as aplicações

legislativas seriam más e viciosas. Dessa política errônea adviria a desordem e o mal social.

Analisando o ocaso da monarquia e o clamor pelos direitos populares, bem como a Declaração dos Direitos Humanos (a mesma que Oswald diz não ter sido possível na Europa sem nossa existência - os conquistados americanos), que foi conservado delas Cartas de 1814 e 1830, nos indica que esta possui várias espécies de desigualdades civis.

“Desigualdades de castas, visto que as funções públicas não são procuradas senão pela consideração e proventos que conferem; desigualdade de riqueza, pois se se tivesse querido que as fortunas fossem iguais, os empregos públicos teriam sido deveres, não recompensas; desigualdade de merecimento, não definindo a lei o que entende por **talentos e virtudes**” (*ibidem*, p. 29).

Por fim, o povo teria consagrado a propriedade, por imitação ao antigo regime monárquico. O povo pretendeu que a condição de proprietário fosse igual para todos, que se pudesse gozar e dispor de seus bens e lucros, do fruto do seu trabalho, como bem quisesse. O povo não inventou a propriedade, mas como ela não existia para ele da mesma forma que para os nobres e endinheirados, decretou a uniformidade desse direito.

Quando o povo foi contra os privilégios de nascença e casta, isso lhes pareceu bom, porque provavelmente os beneficiou. O autor então se pergunta: - “porque não querem então que desapareçam os privilégios de riqueza como os de casta e raça?” A desigualdade política é inerente à propriedade. “Se querem gozar da igualdade política acabem com a propriedade” (*ibidem*, p. 32).

Muitos consideram justa a propriedade, mas para Proudhon e seu método de observação, para defendermos a noção de propriedade teríamos que pressupor a igualdade, e que a igualdade significa a sua negação.

Quanto às questões de posse e propriedade que são importantes na análise de *O Império do desejo*, o autor considera a posse como relativa à ocupação, fundamento do nosso direito; e a propriedade e a desigualdade social supostamente como advindas do trabalho e do talento. Ele conclui que o direito de ocupação impede a propriedade, e que por outro lado o direito ao trabalho a destrói.

Se a propriedade é concebida sob a égide da igualdade de direitos, destarte Proudhon resolve investigar porque é então que essa igualdade não existe. Se a propriedade existe e se é possível, porque implicaria em formas socialistas opostas e contraditórias – a igualdade e a desigualdade.

Para o autor a propriedade seria definida como domínio e posse. Portanto a posse seria um direito inerente do proprietário.

Distingue-se na propriedade: 1° - A Propriedade pura e simples, o direito senhorial sobre a coisa ou, como se diz, a **propriedade nua**. 2° - A **posse**. “A posse, diz Durantou, é uma coisa de fato e não de direito”. Toullier: “A propriedade é um direito, uma faculdade legal; a posse é um fato”. O locatário, o rendeiro, o usufrutuário são possuidores; o senhor que aluga, que empresta a juros e o herdeiro que só espera a morte de um usufrutuário, são proprietários. Assim, ousou servir-me dessa comparação: um amante é possuidor, um marido é proprietário (*ibidem*, p. 36).

Desta forma, no filme analisado, Odilon, como amante de Sandra (na época em que o marido era vivo) é o possuidor, o praticante do ato da posse, enquanto o marido, o magnata industrial, já morto quando a trama começa, é o proprietário. Como veremos adiante, Reichenbach trabalha o tempo todo com as noções de posse e propriedade nesta obra.

Segundo Proudhon, das diferenças entre posse e propriedade se originaram duas espécies de direitos: o “*jus in re*” (direito na coisa), que consiste em se tirar a propriedade das mãos em que se encontram, apropriando-se e usufruindo-se, podendo ser traduzido como direito de uso; e o “*jus ad rem*” (direito à coisa), pelo qual se torna proprietário. No caso da posse estariam reunidos a noção de posse e propriedade e no segundo caso apenas limitado à propriedade vazia. Ele cita como exemplo o caso dos operários, que teriam direito à posse de bens de consumo, mas pelo fato de serem proletários e pobres não podem gozá-lo. Seria através do *jus ad rem* que pediriam a admissão ao *jus in re*.

A distinção entre *jus in re* e *jus ad rem* é fundamental nas categorias da jurisprudência do possessório e do petitório.

Diz-se **petitório** tudo o que respeita à propriedade; **possessório** o que é relativo à posse. Escrevendo isto contra a propriedade é a toda a sociedade que intento uma ação petitória; provo que os que hoje não

possuem são proprietários pelo mesmo direito que aqueles que possuem; mas em vez de concluir que a propriedade deve ser repartida por todos, peço que seja abolida por todos, como medida de segurança geral. Se sucumbir na minha reivindicação, a todos vós, proletários e a mim, não nos resta mais que cortar o pescoço, nada mais temos a reclamar da justiça das nações (*ibidem*, p. 36).

O que Carlos Reichenbach faz em “O Império do Desejo” é não apenas se apropriar de forma antropofágica das idéias de Proudhon, bem como de vários autores, gêneros cinematográficos e procedimentos estéticos de outros cineastas, como colocar em questão a posse e a propriedade, o que será responsável por todo o movimento narrativo.

Vejamos, o marido de Sandra, representante da burguesia nacional, cuja riqueza advém da fabricação e comercialização de “inúteis” objetos da sociedade de consumo – brindes, é proprietário de diversos imóveis, inclusive de Sandra (assunto que tratarei na próxima sub-sessão de capítulo sobre as questões do corpo como propriedade na obra), e da casa da praia.

Através da acumulação de capital o marido é proprietário de várias coisas que usufrui e que também não usufrui. Da mesma forma que são supérfluos os produtos de sua indústria, também é supérflua a sua casa do litoral. Ele a tinha para promover bancais, contudo imaginamos que há tempos não era utilizada, pois estava invadida por grileiros. Dessa forma Reichenbach o transforma em um representante de toda a classe rica paulistana e brasileira. O advogado diz que com relação a várias outras casas de veraneio naquela localidade os proprietários também não sabiam que existiam, cabendo a ele resgatá-las de posseiros à custa de dinheiro.

Sandra, como esposa (viúva) do industrial, também é, por conseguinte uma burguesa capitalista. No entanto Reichenbach a trata com carinho. Ela talvez seja a antítese das práticas do marido, sem, contudo querer abrir mão do seu *status quo*. O crítico Luciano Ramos (1981, s.p.) a considerou como um “tipo verdadeiro” ao lado de figuras “fantásticas” e alegóricas, como o louco e a jornalista.

Sandra é a personagem de intermediação entre o capital do marido, patrimônio que também lhe pertence pelo regime do casamento em comunhão de bens (não é explicitado no filme, mas fácil de deduzir) e o universo do amante, de outra classe social. Nesse relacionamento não está em jogo apenas a satisfação sexual e afetiva, mas também o existir material do namorado. Este, um escroque tropical, troca o sexo como mercadoria por capital e bens de consumo, sem abdicar do prazer, nem fazer

concessões. Ele é rude e grosseiro, como vemos nos diálogos iniciais. Acha que “a maravilha que tem entre as pernas” (segundo a personagem) é o suficiente para capitalizar-se e existir (ser e ter).

No início do filme Sandra tem um pequeníssimo conflito, precisa ir ao litoral reaver um bem que nem sabia que possuía. Talvez jamais soubesse, se um advogado de baixa moral e procedimentos, querendo lucrar às custas dos bens supérfluos da classe alta, não a alertasse. Ela então compactua com o rábula, para reaver a propriedade que não lhe faz falta.

A casa está ocupada por grileiros, um casal pobre e duas crianças. Todos despossuídos, talvez eles tenham que dormir e morar no relento. A cena da expulsão é quase de cortar o coração, ou o pescoço, como prefere Proudhon. Sandra não quer ver, talvez sequer queira a casa, mas o direito capitalista lhe dá a razão da posse.

Os representantes da lei e da jurisprudência – o advogado e o oficial de justiça, depois de uma rápida micção, vão resolver o problema, baseados na legislação.

Enquanto vai ao litoral, Sandra se encontra com um casal hippie. Confesso que tive muitos pruridos em classificá-los como hippies. Em 1980, a época do movimento já havia se acabado. No entanto o próprio Reichenbach os considera como hippies extemporâneos, bem como a crítica por ocasião do lançamento do filme. O casal está alheio nesta relação entre os grileiros despossuídos que praticaram a apropriação e a viúva e seu marido, praticantes da acumulação de bens. Talvez vivendo em um mundo anárquico e utópico, não precisem nada mais do que existir e gozar a vida. Para Proudhon o pobre e o rico estão em um estado constante de desconfiança e guerra, cujo motivo é a propriedade, no qual a propriedade tem a guerra como seu correlativo necessário.

“A liberdade e segurança do rico não sofrem com a liberdade e a segurança do pobre: longe disso, podem fortificar-se e sustentar-se mutuamente: pelo contrário o direito de propriedade do primeiro precisa ser continuamente defendido contra o instinto de propriedade do segundo” (*ibidem*, p. 41).

Se existe a relação de oposição entre Sandra e os grileiros, tal relação não acontece entre ela e os hippies, que vivem além ou aquém do conceito de propriedade. A relação quase gratuita que ocorre entre eles é um tanto impensada no mundo burguês, mas a viúva é de outra estirpe, talvez porque não tenha se valido na vida da relação trabalho/propriedade, mas sim casamento/propriedade. De todo modo, mesmo usufruindo do patrimônio adquirido, a viúva é quase que uma pensadora liberal.

O fato de serem hippies extemporâneos dá a possibilidade a Reichenbach de lidar com um terceiro viés, fora das dicotomias ou dialéticas da propriedade e posse e da propriedade e os despossuídos. Portanto o diretor reservará a eles, na medida do possível, o tão almejado *happy end* do cinema.

Com a ajuda do advogado e do oficial de justiça, Sandra desapropria a pobre família de grileiros, com filhos pequenos, e reavê seu direito de propriedade. Para manter seu direito, necessita de empregados que trabalhem e habitem o recinto, os caseiros, para que a propriedade não se torne inútil e seja novamente ocupada pelos despossuídos.

Trabalhando como caseiros, os hippies não se apropriam da casa, apenas a usufruem aparentemente em troca de suas forças de trabalho. Nesse ínterim uma série de acontecimentos e personagens fortuitos se fazem presentes.

Com uma circularidade narrativa, tal qual em *Filme Demência*, onde o fim nos remete ao início, mas nesse caso aludindo a uma realidade pessimista e determinista do capitalismo, a proprietária é assassinada e a casa volta às mãos dos grileiros. Todavia no final saberemos que os grileiros, longe de praticarem a apropriação como modo de sobrevivência são míseros testas de ferro de outros capitalistas, acumuladores de capital. Terão seu teto, ou a sua sub-sobrevivência, às custas da luta armada (o Dr. Valente lhes deu armas), última instância do usufruto da propriedade, que também não lhes pertence, mas sim à burguesia.

Conforme já mencionado neste texto, Reichenbach escalou para interpretar o capitalista criminoso e apropriador dos bens alheios (Dr. Valente) o mesmo ator que interpreta o anarquista, poeta e profeta do inconformismo e da reforma, Orlando Parolini.

Neste filme a propriedade é uma espécie de malefício saído da caixa de Pandora do capitalismo (em português de Portugal, boceta de Pandora, de onde se originou o título dessa sessão de capítulo). Só o casal hippie, que sequer pratica a posse, apenas o usufruto para a sobrevivência prazerosa e a satisfação dos instintos, é que terá como

recompensa o ranchinho do rábula e o *happy-end*, seu lugar ao sol, porque caminha ao largo da guerra pela propriedade no mundo.

Falar em revolução é falar em movimento e renovação. Para muitos, o termo utilizado para isso é reforma. “Reforma! Gritavam nossos pais há cinquenta anos, e gritá-lo-emos ainda por muito tempo: Reforma! Reforma!” (PROUDHON, 1975, p. 19). Reichenbach também o utiliza, quando rotula a jornalista oriental de reformadora político-sexual. A mim, não gosto do termo, reformar me parece fazer um rearranjo do antigo, uma caiação. **Caiar** o velho não significa fazê-lo **cair**, ruir. De todo modo o filme *O Império do desejo* não é panfletário, ou revolucionário a tal ponto, simplesmente constata de forma libertária as questões da propriedade no moderno mundo capitalista, em um duríssimo contexto nacional, a partir de Proudhon.

Do ponto de vista oswaldiano, os questionamentos do filme vão para além da apropriação e da posse apenas do ponto de vista do patrimônio material. Quando Nick tenta manter um diálogo com o poeta ele diz: “Sê tu, sendo eu”. Neste caso teremos que supor uma apropriação ou noção de não propriedade do ponto de vista da subjetividade. Teríamos que nos remeter ao filósofo Rogério da Costa com seu conceito de “outrar-se” ou às leituras que Suely Rolnik faz da antropofagia no campo da esquizoanálise, já tratados nesta pesquisa. A frase da fala subverte a questão da propriedade do ponto de vista da subjetividade como patrimônio individual, levando-nos a pensar como transformacional através do contato com o outro. Se o filme pode questionar até mesmo a propriedade do ponto de vista da individuação, também o fará em relação ao corpo, objeto material por excelência, como as propriedades territoriais.

4.2.1 – O corpo como propriedade?

Em um ambiente que discute questões de propriedade em um contexto de cinema erótico da Boca do Lixo, teremos que discutir a questão do corpo como propriedade.

Como já vimos, o corpo de Sandra tem um proprietário, o marido, e um apropriador, o amante. Todavia a personagem parece estar alheia a esses rótulos, preferindo viver e deixar que se vivam as satisfações da carne.

Do ponto de vista da postura sexual, temos dois pólos, um constituído pelo advogado, representante da sociedade patriarcal e possuidor dos mesmos valores que a maioria do público que assiste ao filme, que apesar de mau caráter (não quero dizer que a maioria do público seja mau caráter, porque inverdade) se diz moralista e pai de família; e outro constituído pelos hippies, que praticam o amor livre. No entanto o relacionamento dos caseiros é o mais estável do filme. No meio termo temos uma série de personagens com diferentes posturas eróticas – o profeta, um exibicionista; a viúva, uma liberal; Pantha, uma teórica intelectualizada da sexualidade, via Relatório Hite; Mysta, uma semi-vingem, que deflorada implora pelo casamento; Odilon, um gigolô; duas prostitutas que praticam o sexo como mercadoria; dois turistas, que longe de seu local de origem, portanto sem referências espaciais, sociais e morais, praticam o êxtase do mundo sensorial - a música, a comida, o tato, o prazer peniano/clitoridiano; um alegórico Pinocchio godardiano, que faz sexo com uma fada afro-descendente de “outra esfera”, nas palavras do cineasta, que lhe suplica que minta para avolumar as suas ferramentas de trabalho; e Misake Tanaka, a revolucionária político/sexual.

Quanto a Sandra, cabe dizer que apesar de viver do que os direitos de proprietária lhe concedem, não está preocupada com a propriedade como acumulação, no mesmo teor capitalista do marido. Se tem dinheiro é para aproveitá-lo. Não se importa em trazer para dentro de casa e da sua intimidade dois estranhos mal vistos pela sociedade, rotulados de marginais e maconheiros. Nem se importa que pratiquem sexo na sala de sua casa, à vista de quem surpreendê-los, bem defronte a porta de entrada. Enfrenta o advogado, que praticamente não conhece, levando os estranhos para a casa.

Sem seu conhecimento, desde que não esteja presente, sua cama é o espaço territorial (propriedade) mais democrático da trama. É utilizado por ela, pelos empregados, pelo advogado, pelas prostitutas, pelo namorado, por Pantha, em suas múltiplas variações. Também a sala e a varanda são ambientes para a expressão e o êxtase do corpo. Caso esteja presente também permite a utilização de seu patrimônio (a cama) para o prazer alheio. A casa quase que se vê revitalizada de sua função inicial, servir aos bacanais.

O despojamento de Sandra é tal, que quando o namorado desaparece morto e devorado pelo Di Branco, cansada de procurá-lo, compreende que ele estava exercendo sua liberdade e seu prazer com outras pessoas, indo embora, sem dores ou ressentimentos para São Paulo. No entanto, no caminho, é assassinada por outro capitalista, adepto da apropriação.

O principal ponto a ser tratado aqui é o da dicotomia rábula/hippies. Carvalho era um representante moral dos direitos da propriedade e da sociedade patriarcal capitalista, é ele que em troca de dinheiro resgata imóveis não utilizados, frutos da acumulação de capital. O corpo de Carvalho, de sua esposa e possivelmente de sua filha aparentemente têm possuidores fixos. O corpo dos caseiros, ao contrário, foram feitos para o desfrute mútuo e também de outrem, são de outra natureza. Carvalho à princípio não aceita isso.

A cena crucial desse embate é quando o advogado, querendo fazer sexo com a menor de idade, e imbuído da noção de propriedade, propõe ao Nick duas prostitutas como mercadoria de escambo. Nick e Lucinha, apesar da prática do amor livre, estariam proporcionalmente tão casados quanto o Carvalho. No entanto o advogado lhes traz como mercadoria de troca, não sua mulher ou sua filha, troca justa, mas sim duas profissionais do sexo.

A empreitada vai mal. No dia seguinte o advogado se desculpa, então Nick lhe beija na boca.

Mas depois, esse se torna o personagem mais instigante da trama, volta e resolve simplesmente viver uma relação a três, onde ele é o macho, já sabido, mas também a fêmea, a “bicha” a “grande bicha”.

Carvalho, representante do capitalismo e suas falsas moralidades, vai ser feliz numa vida sexual a três. Subversão total. Tendo encontrado a felicidade resolve entrar no lago. Não sabendo nadar, morre feliz e apoteótico. O personagem foi o que mais teve modificação em seu comportamento durante a trama.

Através da sinopse do release, Reichenbach nos diz que a morte do rábula nos remete aos conceitos de eros e thanatos de Freud. “Cada personagem central vai descobrindo seu verdadeiro equilíbrio entre Eros e Thanatos”. Com isso poderíamos aproximar o filme à tragédia, mas ao contrário, o que resta é a ironia carnalizante. “Quanta felicidade!”

Ninguém é de ninguém! A propriedade do corpo também pode ser um roubo. Sejamos larápios e almejemos o prazer!

4.3 – Pela dioptria da *nouvelle vague* do sexo

Sérgio Augusto (1981) escreveu que neste filme Reichenbach brinca com o cinema, por conta de sua vocação ao que ele próprio denomina metacinema, “vício que não é só seu, mas de todos os nostálgicos dos filmecos classe B americanos, lotados na Boca do Lixo”. Para o crítico, uma das maiores referências cinematográficas neste filme é Orson Welles, através do uso da lente grande angular e na caracterização de Benjamin Cattan, que lembraria Akim Tamiroff em *A Marca da Maldade* (Touch of evil – 1958). Rubens Ewald Filho (1981) considerou esta interpretação do ator reichenbachiano como seu melhor momento no cinema.

Ainda que o filme faça uso da lente grande angular, conforme observado por Sérgio Augusto, a maior característica de sua fotografia é o uso do *travelling*, presente já mesmo na sequência inicial da obra. Entre as indicações para a realização se encontra o lembrete de se levar vinte metros de trilhos, já que o filme seria constituído 80% pelo *travelling*.

No início de sua crítica, Bruno de André (1981) nos diz que no cinema nacional da época não existia apenas a pornochanchada mal feita e as produções da Embrafilme. Que os cineastas do Cinema Novo talvez não fossem afeitos a dirigir uma pornochanchada, mas que a turma do cinema *underground*, para quem “todo veículo é veículo”, poderiam fazê-la com qualidade, como é o caso de *O Império do desejo*.

Entre os muitos pesquisadores e críticos que notam da influência de Jean-Luc Godard em sua obra, está o Luciano Ramos (1981). Segundo ele, Reichenbach procura seguir uma “tradição” godardiana que foi desenvolvida em São Paulo pelos cineastas *underground*, principalmente Rogério Sganzerla, e no Rio de Janeiro por Júlio Bressane. Isso se dá através da desmistificação dos recursos cinematográficos já estabelecidos, que podemos entender como anti-ilusionismo, resultando no que ele denomina “anticinema”. Esse anticinema, por sua vez, mostrava uma grande fascinação pelo cinema de gênero e pelos filmes B e em série. O termo “anticinema” diria respeito a um cinema que nega uma de suas principais características, o ilusionismo.

Para Jairo Ferreira (1981, p. 83), os filmes e cineastas mais citados em *O império do desejo* são Samuel Fuller, por conta da ação que sucede a ação, Orson Welles, também na utilização dos contra-*plongés*, Jean-Luc Godard e *A Mulher de todos* de Rogério Sganzerla.

O que é o filme? Subversão da sintaxe, *swing* em lugar de samba, transfiguração dos clichês, anti-roteiro, não-*mise-en-scène*, infra-cinema-de-autor, dardos à subcrítica (José Lino Grunwald, sobre *A Ilha dos Prazeres*: “submetalinguagem”. Ora não é melhor falar em maxilinguagem? Não é possível pichar um filme que assimila perfeitamente o melhor de Samuel Fuller). *O Império do desejo* é arquiartesanal, sufixos e suportes rumo à dosagem viável do comercial impregnado de invenção (FERREIRA, 1981, p. 83).

Interessante o termo maxilinguagem utilizado por Jairo Ferreira com relação a Carlos Reichenbach. Poderia ser entendido como uma linguagem ampla, que englobaria procedimentos como a metalinguagem, a paródia e o anti-ilusionismo. Quanto à conceituação de submetalinguagem de José Lino Grunwald, devemos compreender que o autor considera a obra do cineasta como metalinguística. Todavia porque realizada não no âmbito da *nouvelle vague*, ou por Jean-Luc Godard, mas sim no ambiente do cinema comercial erótico da Boca do Lixo, uma “sub” metalinguagem. O que não deixaria de ser pejorativo e de certa forma preconceituoso. Ao que Jairo Ferreira contrapõe com a adjetivação “infra-cinema-de autor”. De todo modo, longe de ser uma postura “sub” ou “infra” é realmente meritório que o cineasta tenha realizado filmes com tais características no esquema e na “estética” da Boca do Lixo.

Reichenbach (s.d.), em suas indicações para a realização, diz que os diálogos deveriam ser ditos rapidamente, até quase a se encavalgar, como nos filmes de Howard Hawks. E pensou em um tipo de interpretação diferente para cada um dos personagens. Assim Roberto Miranda teria uma interpretação “carregada”, se contrastando com os outros. Só Meiry Viera é que deveria chegar perto. Pantha deveria ser *blasé*, Mysta sem sal, Cattan estilizado e Orlando Parolini nos remetendo ao teatro pobre de Jerzy Grotowski.

Enquanto os outros atores eram profissionais, o mesmo não ocorria com Orlando Parolini, um poeta, em sua primeira participação como intérprete na obra de Reichenbach. Depois seria ator também nos longasmetragens *Amor palavra prostituta*, *Filme Demência* e no curtametragem *Sangue Corsário*. Todavia ele ficou mais conhecido como ator do que poeta. Parolini foi o primeiro crítico de cinema do jornal “Shimbun”, mesma publicação onde o cineasta também atuaria como crítico. É um poeta anárquico bastante celebrado por seus companheiros e amigos, entre eles Jairo Ferreira e Reichenbach. Seu próprio personagem em *O Império dos Sentidos* nos remete

a sua própria obra poética anarquista. Uma das poucas publicações conhecidas de seu trabalho (se não a única) é a da edição comemorativa dos 10 anos da Revista Azougue, dos anos 1990, editada por Sérgio Cohn, mas deixou quatro coletâneas inéditas de poemas e um romance intitulado “Culus ridendus” (CALIXTO, 2010, s. p.). Parolini também havia trabalhado anteriormente no médiametragem *Via Sacra* (1967 – inacabado), dirigido por Jairo Ferreira, que fora fotografado por Reichenbach, enquanto ainda era estudante de cinema. Neste filme Parolini interpretava uma espécie de Cristo Marginal (MAC GANG, 2012, p. 154). Em 1968, Parolini em um “acesso de doidera” picotou todo o material filmado (FERREIRA, 2012, p. 13).

Pierrot le fou do Godard, tinha chegado com um atraso de pelo menos 7 anos no Brasil, como criação, pois eu & Parolini já tínhamos adaptado vivencialmente não só o Rimbaud, mas Lautréamont também. Deglutimos tudo antropofagicamente, antes da diluição tropicalista. A tragédia: Parolini, muito doido, destruiu em 68 o médiametragem *Via-Sacra*. (...) Era a minha primeira direção. Brigas Rimbaud/Verlaine (*Ibidem*, p. 14).

Em 1979, Reichenbach dirigiu o curtametragem *Sangue Corsário*, que fazia uma espécie de homenagem a Orlando Parolini, onde este, como ator, falava seus próprios poemas. O filme mostra o encontro de um poeta com um bancário (interpretado por Roberto Miranda), amigos na década de 1960, que escolheram rumos opostos na vida, e se reencontram ocasionalmente anos depois. O filme aborda os anos da contra-cultura no Brasil e sua influência no comportamento de uma geração. Em *O Império do Desejo*, Parolini fala palavras desconexas, em diversas línguas, além de citar as frases de Fernando Pessoa “Eis o tempo dos assassinos!” e “Ah, piratas! Piratas! Os ciganos roubaram a minha sorte”.

Além das citações de cineastas e filmes, Reichenbach trabalha referenciando os gêneros cinematográficos. Em *O Império do desejo* trabalha bastante com os musicais, não apenas nas cenas já citadas com os dois turistas, mas no filme como um todo, pela presença quase constante da música diegética, que pontua e dialoga com toda a obra. Não estou afirmando aqui que o gênero musical trabalhe majoritariamente com música diegética, ou que esta seja a sua característica, porque inverdade. No caso do filme, o tipo de música diegética utilizada é que nos remete muitas vezes ao musical. Trabalha também com a chanchada e a comédia, na figura dos personagens Pinocchio e Tibúrcio,

como uma paródia a Abbott e Costello. Em duas cenas também faz referência às sequências de perseguição de carro do cinema americano como índice do gênero aos quais pertencem.

Reichenbach, como vem sendo analisado nesta pesquisa, trabalha muitíssimo com a hipertextualidade. Todavia, no caso acima descrito se trata de outro tipo de transtextualidade, segundo a teoria de Gérard Genette – a architextualidade. Ela é “o conjunto de categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc – do qual se destaca cada texto singular” (GENETTE, 2005, p. 7). Trata-se da “transcendência textual do texto”, ou do conjunto de características discursivas do qual emergem. Poderíamos propor os gêneros como architextos, onde um conjunto de obras é possuidor de procedimentos e características estilísticas e/ou estéticas semelhantes, características essas que transcendem um único texto. Se considerarmos as cenas de perseguição como índice de determinado gênero cinematográfico, ou mesmo as citações dos musicais, tal menção é architextual. O cineasta faz explicitar esse tipo de relação transtextual utilizando uma postura auto-referencial e anti-ilusionista. No entanto Genette tende a considerar a relação architextual como uma relação “silenciosa”, que muitas vezes articula apenas uma menção paratextual, de caráter taxonômico. Esse silêncio encobriria uma recusa em reconhecer a evidência, ou a sua taxonomia. Se reconhecermos o aspecto carnalizante da obra de Reichenbach, especialmente neste filme, e termos em mente que algumas das características do carnaval são a hipérpobe e o exagero, logo o simbólico apoteótico, teremos que pensar em uma architextualidade ruidosa, que longe de querer ocultar sua relação transtextual, resolve homenageá-la explicitamente.

Já a utilização de intertítulos neste filme nos remeteria a outro tipo de transtextualidade, a paratextualidade (o próprio Genette considera o intertítulo, não exatamente o cinematográfico, como paratexto) (*Ibidem*, p.9). Esses intertítulos se referem quase todos ao cinema, especialmente ao cinema americano. Apenas “Bang-bang-bang” diz respeito ao filme uigruí *Bang-Bang* de Andrea Tonacci e *Vento Leste* ao filme *Vent d’Est* do Grupo Dziga Vertov, onde Jean-Luc Godard era um dos diretores, os outros são todos estadunidenses. Reichenbach, conforme texto já citado preferia o trabalho de Godard antes de sua participação nesse grupo. Os outros filmes e cineastas homenageados são: *Anáguas à bordo* (Operation Petticoat, 1959) de Blake Edwards, *O beijo amargo* (The naked Kiss, 1964) de Samuel Fuller, *Cinzas que queimam* (On dangerous ground, 1952) de Nicholas Ray e *Um lugar ao sol* (A Place in

the Sun, 1951) de George Stevens. *Perseguição implacável*, apesar de ser bastante cinematográfico, não era título de filme, na época, mas acabou sendo o título no Brasil de “The Stickup” (2002) de Rowdy Herrington. Outros dois intertítulos utilizados não são nomes de filmes, “Souvenirs” e “A propriedade é um roubo”, este último uma frase de Proudhon, conforme já mencionado anteriormente. Na cena da fada, esta tem escrita em seu corpo a frase “O céu é o limite”, funcionando também como um intertítulo, que foi um famoso programa de auditório da TV Tupi do Rio de Janeiro, iniciado em 1955, tendo à frente Jota Silvestre.

O intuito de tal procedimento era acelerar o ritmo do filme (REICHENBACH, s.d.). Os intertítulos ao mesmo tempo dividiam o filme e o reagrupava a partir de um conjunto de sequências com características semelhantes. Essa divisão, bem como o uso da palavra escrita, nos remete ao teatro épico de Brecht e ao cinema de Godard, que também utiliza técnicas brechtianas, conforme analisado por Robert Stam (1981).

Brecht dizia que na forma dramática de teatro cada cena existe em função da outra, ao passo que no teatro épico cada cena tem função em si; enquanto no primeiro tipo de dramaturgia os acontecimentos decorreriam linearmente, no segundo existiram em curva (BRECHT, 1980, p. 16). Quando Reichenbach secciona o filme com os intertítulos está delimitando uma cena ou conjunto de cenas com função em si. Essas sequências ou blocos de sequencias devem ser compreendidos quase como que semi-encerrados, e ao mesmo tempo relativizá-los com os outros fragmentos. Seus relacionamentos com o restante da narrativa não nascem linearmente a partir de relações de causa e efeito em prol da ilusão, como no teatro dramático. Para compreender o filme como um todo é preciso estabelecer uma rede de relações tanto entre as cenas ou os blocos de cenas segmentados pelo diretor, como também entre o hipertexto e seus inúmeros hipotextos e também suas relações arquitextuais.

Bertolt Brecht considerava que essa heterogeneidade levaria a uma conscientização social, já que os espectadores não poderiam se manter passivos diante disso. A homogeneidade da narrativa levaria a um apreendimento empático, catártico do espetáculo, rumo à ilusão. Quando ele trata da ópera *Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny* ele propõe uma “separação radical de elementos” e a contrapõe ao conceito de “obra de arte total” presente na ópera wagneriana.

Quando a expressão “obra de arte global” significar um conjunto que é uma mixórdia pura e simples, enquanto as artes tiverem, assim, de ser “com-fundidas”, todos os variados elementos ficarão identicamente degradados de *per se*, na medida em que apenas lhes é possível servir de deixa uns aos outros. Tal processo de fusão abarca também o espectador, igualmente fundido no todo e representando a parte pasiva (paciente) da “obra de arte global” (*ibidem*, p. 17).

Outro procedimento brechtiano observado nessa obra de Reichenbach é o distanciamento, presente principalmente nas interpretações das atrizes Aldine Müller (Pantha) e Misake Tanaka (a repórter maoista). Longe de optar pelo naturalismo, elas reinterpretam de uma forma distanciada as idéias de Mao Tsé Tung e Shere Hite enquanto praticam sexo. Há uma separação entre o conteúdo intelectualizado e/ou político das falas e o ato erótico, que suporia a entrega, o êxtase e um efeito de obnubilação da razão. Claro que nessas cenas a heterogeneidade tem também efeitos irônicos e carnavalizantes.

Segundo Brecht, o efeito do distanciamento é originário da arte dramática chinesa e foi empregado em peças alemãs de “dramática não-aristotélica”, ou seja, aquelas que não se fundamentavam na empatia. O objetivo dessa utilização era tornar “impossível ao espectador meter-se na pele das personagens da peça”. O efeito do distanciamento é obtido no teatro chinês, primeiramente porque o artista interpreta como se não houvesse a quarta parede do palco (comum no teatro europeu, que produziria um aspecto de ilusão). O artista chinês “manifesta saber que estão assistindo ao que faz” (*ibidem*, p. 56), produzindo uma arte anti-ilusionista. Em *O Império do desejo* a personagem Pantha fala diversas vezes para a câmera, ou aos espectadores, como se não houvesse a tela, ou por analogia, a quarta parede do palco italiano. Tal procedimento também é observado quanto à jornalista de Misake Tanaka.

Em seu texto “Porque fiz esse filme”, Reichenbach escreve que “O Império do desejo” é a síntese de muitas influências, como nos filmes que realizou antes e que realizará depois. Ele lista doze influências ou metas a ser alcançadas:

- a) A construção de uma geografia própria, imaginária.
- b) A realidade através da minha dioptria.
- c) Personagens que estão sempre de passagem e/ou permanência provisória.
- d) Filmes de/sobre cinema, sem falar de/sobre cinema.
- e) A política entrando pela porta dos fundos.

- f) Plagiotropia, internacionalismo, **carnavalização** e inconformismo.
- g) Toques libertários ao som de *play-backs* musicais.
- h) Levar à sério, desacreditando.
- i) Universos e/ou cenários construídos pelo essencial.
- j) A impossibilidade do isolamento completo. A solidão que enlouquece.
- k) As relações afetivas à partir do improvável.
- l) A fé na utopia. Alguém já disse: “Sem utopia, não há vanguarda”. (REICHANBACH, s.d. b, p. 2-3. Grifo meu).

O Império do desejo é um dos longasmetragens mais complexos do cineasta, juntamente com *Filme Demência*. O filme consegue ser ao mesmo tempo metalinguístico, paródico, intertextual, antropofágico, anti-ilusionista, político, musical, se valendo muitas vezes da ironia, em meio a muitas cenas de sexo, uma das principais características dos filmes realizados na Boca do Lixo, como este. Do ponto de vista político, opta pelo anarquismo de Proudhon, através de sua filosofia política e econômica. O filme usa também vários elementos que são subvertidos, invertidos, rebaixados, algumas vezes próximos ao realismo grotesco, numa postura carnalizante.

vomitarei nas portas das igrejas
 nos umbrais dos cemitérios defecarei
 que tudo é pó diz o Testamento
 e se quiserem saber por que estou arrependido
 não me perguntem (ORLANDO PAROLINI *apud* CALIXTO, 2010, s.p.).

5.8 - A quarta-feira de cinzas do proletariado e suas existências malbaratadas

É felicidade, sem dúvida, mas será a felicidade uma categoria do espírito? De modo algum. E no seu fundo, até na sua mais secreta profundidade, também habita a angústia que é desespero e que só aspira a ocultar-se aí, pois não há lugar mais na predileção do desespero do que o mais íntimo e profundo da felicidade (Søren Kierkegaard, 1979, p. 308).

Amor, palavra prostituta (título extraído de um texto de ficção de John Updike) foi inspirado no trabalho do filósofo pré-existencialista Søren Kierkegaard. Em algumas fontes consta que nos livros “Temor e Tremor” (1843) e “Tratado do desespero” (1849) (EMBRAFILME, 1985, p. 25) e em outras apenas no “Tratado do desespero” (LYRA, 2004, 197). Esse último chegou a ser lançado no Brasil com esse título, mas nas edições mais recentes está intitulado como “O desespero humano”. Reichenbach me parece ser uma das poucas pessoas no Brasil a tratar essa obra por esse nome, e, por conseguinte a crítica cinematográfica da imprensa diária, que longe de uma investigação mais profunda nomeia a obra de Kierkegaard tal qual o cineasta. Fiquei em dúvida de que se tratasse de duas obras distintas ou da mesma obra com dois títulos distintos no mercado editorial brasileiro. Tudo levava a crer na segunda hipótese, pois dificilmente um autor dedicaria duas obras filosóficas acerca do mesmo tema, o que, todavia poderia não ser impossível. Fazer esse comentário pode parecer um tanto banal, mas me consumiu horas de pesquisa. A edição que eu tinha em mãos, da Editora Abril, com “O Desespero humano” e outros textos do autor, trazia a data em que todos os livros foram escritos, menos da obra em questão, por uma razão inexplicável, possivelmente por um lapso editorial. Então não poderia me certificar com relação à data. O livro foi lançado em países de língua espanhola como “Tratado do desespero” (*Tratado de la desesperación*), mas no Brasil quase ninguém utiliza esse título, o que me dificultou em fazer uma conferência a partir do título original. Um autor, que lista as obras de Kierkegaard lançadas no país, chegou a considerar como duas obras distintas. Pensei em último caso comparar a edição em língua espanhola com a edição brasileira que eu tinha em mãos, ou ler o texto em espanhol, pondo fim na investigação. Por fim, depois de muito pesquisar, consegui o título original da obra na edição brasileira nomeada “Tratado do desespero”, e pude então me certificar que se tratava do mesmo texto de “O Desespero Humano”. O título original em dinamarquês é *Sygdommen til Døden*, que significa “Doença até a morte”.

O Livro I do “Desespero Humano” trata da questão do desespero como doença mortal, considera o homem como espírito e estabelece o espírito como o “eu”. Para o autor o desespero, como doença do espírito, ou seja, do eu, pode apresentar-se de três formas: “O desespero inconsciente de ter um eu (o que é o verdadeiro desespero); o desespero que não quer, e o desespero que quer ser ele próprio” (*Ibidem*, p. 8). Grosso modo podemos entender o primeiro caso como o desespero de ser, condição inalienável do homem (“verdadeiro desespero”, porque existencial); no segundo querer se libertar

de si, tentando ser ou ter um outro eu; e no último o desejo de ser a si próprio. Existir e desesperar-se, ou melhor, só existir por desesperar-se.

Segundo o autor, o eu não é uma relação que se estabelece com algo alheio a si, mas consigo mesmo, orientando-se para a própria interioridade. Resulta do conhecimento que essa relação auto-reflexiva tem de si depois de estabelecida.

“O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese” (*ibidem*, p. 8). O autor trabalha por diversas vezes com um modelo dialético, no entanto me parece bem mais triádico ou triangular do que a dialética clássica, onde a síntese resulta de dois pólos opostos constituindo um terceiro vértice por transcendência do conflito. Na dialética “tradicional” me parece mais importante o embate dual que leva à síntese; em Kierkegaard se insinua três posições de forças equivalentes. Basta vermos que ele considera o homem como síntese, tratando da questão do eu (um dos pontos centrais dessa sua obra); o homem enquanto síntese tende a ser muitíssimo mais importante que o conflito inicial (da tese e da antítese) que o gera. Quando estabelece que o desespero resulta do tipo de relação do indivíduo com seu eu, os tipos apresentados de relações não são binários, mas ternários, conforme exposto anteriormente. Por conta de sua vivência cristã, me pareceu que uma exacerbação da forma ternária da dialética assume em sua teoria uma analogia à forma triangular da Santíssima Trindade; Pai, Filho e Espírito Santo, uma mesma essência fragmentada e manifestada em três, porque uma e ao mesmo tempo três, de forças equivalentes. Outras vezes trabalha mesmo com a dialética “tradicional” ressaltando o conflito dual inicial; e em outras cria ainda um modelo dialético extremamente móvel e sequencial, quando uma síntese leva a um outro conflito dividindo-se novamente em tese e antítese. Por exemplo, quando afirma que “o desespero é a discordância interna duma síntese” (*ibidem*, p. 12), ou seja, se a síntese tem a capacidade de uma discordância interna geraria uma nova dialética.

Numa relação de dois termos, a própria relação entra como um terceiro, como unidade negativa, e cada um daqueles termos se relaciona com a relação, tendo cada um existência separada no seu relacionar-se com a relação; assim acontece com respeito à alma, sendo a ligação da alma e do corpo uma simples relação. Se, pelo contrário, a relação se conhece a si própria, esta última relação que se estabelece é um terceiro termo positivo, e temos então o eu (*ibidem*, p. 295).

Imagino que o “eu” não possa ser menos importante, dentro da teoria de Kierkegaard, que o conflito dialético que o gera, reafirmando a triangularidade de seu modelo lógico, ou o peso igualitário da importância dos três vértices.

Dessa rede de relações acima citada deriva-se o eu do homem. O homem, por sua vez, relaciona-se com o seu próprio eu, mas também com o de outrem, surgindo então duas formas do “verdadeiro desespero” – o desespero de queremos nos alienar de nós almejando ser uma outra pessoa (inatingível, portanto desesperador), e a vontade desesperada de sermos nós mesmos (o genuíno desespero).

Kierkegaard questiona se o desespero é uma vantagem ou uma imperfeição, ou ambas as coisas em “pura dialética”. Segundo ele, o fato de desesperarmos nos coloca acima dos animais irracionais, algo muito mais distintivo do que caminhar eretos, “sinal da nossa verticalidade infinita ou da nossa espiritualidade sublime” (*ibidem*, p. 297). Portanto, a superioridade da humanidade sobre os animais consiste do desespero.

Kierkegaard, enquanto filósofo cristão crê na imortalidade do homem, ou seja, na imortalidade de sua alma. Quando questiona se o desespero é uma doença mortal, ou seja, uma enfermidade da qual se morre; para o cristão a morte é uma passagem para a vida, a vida da alma *post mortem*. Desse modo nenhum cristão poderia considerar a enfermidade como fatal, pois sendo fatal levaria à vida eterna, o que não constituiria uma fatalidade, apenas um renascer. “Mas uma ‘doença mortal’ no sentido estrito quer dizer um mal que termina pela morte, sem que após subsista qualquer coisa. E é isso o desespero” (*ibidem*, p. 300). Mas se a morte física não acaba com a existência, pois continuará existindo pela vida eterna; a tortura, o sofrimento e o desespero humano também advêm da imortalidade, do fato de não se poder morrer. “E quando o perigo cresce a ponto de a morte se tornar esperança, o desespero é o desesperar de nem sequer poder morrer” (*ibidem*, p. 300). Portanto o autor conclui que realmente o desespero é uma “doença mortal”. “Eternamente morrer, morrer sem todavia morrer, morrer a morte. Porque morrer significa que tudo está acabado, mas morrer a morte significa viver a morte; e vivê-la um só instante, é vivê-la eternamente” (*ibidem*, p. 300).

Considerando o desespero como doença mortal, no entanto o pior mal é não tê-la contraído, pois, como já vimos, o desespero é nossa principal condição humana, o que nos distingue dos bichos.

E precisamente, porque ele não é senão a dialética, o desespero é a doença que, pode dizer-se, o pior mal é não ter sofrido.... e é uma divina felicidade suportá-la, se bem que seja a mais nociva de todas, quando não queremos curar-nos dela. Tanto é assim que, salvo neste caso, sarar é uma felicidade, e que a infelicidade é a doença (*ibidem*, p. 309).

A imortalidade do homem, ou a sua eternidade, pressupõe a impotência desesperada em destruir o eu, que para o autor é impossível.

É esse o estado de desespero. E o desesperado pode não o saber, pode conseguir (isto é sobretudo verdadeiro para o desespero que se ignora) perder o seu eu, e perdê-lo tão completamente que não fiquem vestígios: de todo modo a eternidade fará revelar-se o desespero do seu estado, retê-lo no seu eu” (*ibidem*, p. 303).

Segundo o autor, na vida após a morte teríamos que prestar conta de nosso desespero. Quer sejamos cristãos (“racionalmente iluminados”); ou “homens naturais”, indivíduos sem o conhecimento filosófico ou a prática do cristianismo; o desespero é nossa condição humana por excelência, é o que nos torna humanos.

No segundo livro do “Desespero Humano”, Kierkegaard trata da universalidade do desespero, condição *sine qua non* dos homens. Para o autor quase não existe situação de não desespero, significando não existir; mas apenas o existencialismo na tormenta autoconsciente (ou inconsciente) de ser. Para ele, toda a humanidade é movida pelo desespero. Até mesmo em um “verdadeiro cristão” sempre subsistirá um gérmen do desespero.

Como paralelo de comparação, ele diz que para os médicos ninguém é completamente são, da mesma forma que não existe um só homem que esteja isento do desespero, da inquietação, da perturbação, da desarmonia, “um receio de não se sabe o quê de desconhecido ou que ele nem ousa conhecer, receio duma eventualidade exterior ou receio de si próprio” (*ibidem*, p. 305).

O terceiro livro do autor, dentro da mesma obra, trata das personalizações do desespero; e do pecado enquanto ignorância utilizando as teorias de Sócrates.

Para Kierkegaard, só depois da morte, na eternidade, teríamos realmente que prestar conta da nossa vivência do desespero. Somente alguns poucos seres humanos têm profundidade suficiente para tomar conhecimento de seu destino espiritual. É quando o autor menciona as “existências malbaratadas” (vivências subconscientizadas), que denomina parte do título desta sessão de capítulo.

Oh! Sei bem tudo o que se diz da angústia humana... e presto atenção, também eu conheci, e de perto, mais de um caso; o que não se conta de **existência malbaratadas!** Mas só se desperdiça aquela que as alegrias e as tristezas da vida iludem a tal ponto que jamais atinge, como um ganho decisivo para a eternidade, a consciência de ser um espírito, um eu, por outras palavras, que jamais consegue constatar ou sentir profundamente a existência de um Deus, não tão pouco que ela própria, “ela”, e seu eu, existe para esse Deus; mas esta consciência, esta conquista da eternidade, só se consegue para lá do desespero (*ibidem*, p. 310. grifo meu).

Podemos supor que a filosofia de Kierkegaard antecipa a teoria freudiana, principalmente se fizermos um paralelo entre os conceitos de “eu” do referido filósofo e de “ego” em Freud. Como vimos anteriormente, quando tratamos da antropofagia, na teoria freudiana todo sim traz consigo um não inerente, em uma fórmula dualista; para Kierkegaard em uma relação dialética, a própria relação entra com um terceiro termo (aspecto triádico), como unidade negativa, onde podemos pensar que todo sim resultante de uma relação dialética traz consigo um não inerente, quase como em Freud. Também antecipa o existencialismo de Sartre, entre outros aspectos, quando o filósofo dinamarquês considera o nada e o infinito como sendo a mesma coisa: “Somente uma reflexão acerada, ou, melhor, uma grande fé, poderiam resistir à reflexão sobre o nada, isto é, à reflexão sobre o infinito” (*ibidem*, p. 308-309). O ser e o nada (aparentemente inconcebível na teoria de Kierkegaard, onde existe Deus), coexistem entre o nada, o ser e o infinito.

No livro “Temor e Tremor”, Kierkegaard reflete sobre a natureza da fé, a partir do episódio bíblico de Abraão que vai sacrificar seu filho Isaac por obediência a Deus.

Em *Amor, palavra prostituta* não existe uma citação direta de Kierkegaard, o que vem a ocorrer em outro filme do cineasta *Extremos do Prazer*, onde encontramos citação tanto de “Temor e Tremor” quanto de “O desespero humano”. Aqui, o trabalho de filósofo serve de inspiração para o filme.

Todos os personagens do filme têm seus próprios desespos, independente da classe social ou econômica, ou nível de escolaridade. O filme se ancora na vida de quatro personagens principais, Fernando, Rita, Luís Carlos e Lilita.

Fernando (Orlando Parolini) é um professor culto, porém desempregado, que vive às custas de sua companheira, Rita (Patrícia Scalvi), uma operária da indústria têxtil. O relacionamento está em crise, e ele parece não se movimentar para conseguir trabalho. Insatisfeita também com sua vida sexual, Rita lhe diz: “Se eu trepasse por grana, ah! Ganhava um nota. Que nada! Eu tenho é vergonha na cara. Eu dou pra você porque eu te amo. E você, me ama?”

Luís Carlos (Roberto Miranda) é um técnico em computação, ex-aluno de Fernando, um materialista e *social climber* inescrupuloso e cafajeste. Sabendo da situação de penúria de Fernando, passa por lá de carro para ir a um passeio na represa Billings. De todos é o personagem com menos conflitos existenciais, porém não estando ausente deles também.

Ele está tendo um relacionamento com uma colega da firma, Lilita (Alvamar Taddei). Essa também terá seu desespero, obrigada por Luis Carlos a fazer um aborto, quase perderá a vida.

Em seu comentário sobre o filme, Lyra (2004, p.197-198) o considera um melodrama social, representando uma guinada na carreira do cineasta rumo a um “cinema de alma”. “É um drama amargo e pessimista no qual as cenas de sexo e nudez se confundem com dor e amargura. Esse mergulho no desespero não faz julgamentos. Busca apenas detectar alguma dignidade em existências medíocres”, as existências malbaratadas.

De certo modo essa obra se assemelha aos filmes mais realistas do diretor que tratam da vida das operárias do ABC paulista.

Como uma das hipóteses dessa pesquisa é a carnavalização, podemos pensar que por sua temática o filme seria algo como a quarta-feira de cinzas do proletariado, com sua dor e seu desespero. Mas se por um lado ele dialoga com os filmes mais realistas de Reichenbach, por outro traz muitas das características de suas obras anteriores, onde até

mesmo neste ambiente pesado e sério explodem elementos carnavalizantes, irônicos e debochados.

O personagem responsável por isso é Luís Carlos, com ares de cafajeste, vocabulário chulo e sexualizado, que pensa primeiramente nas satisfações do corpo. Em uma das cenas mais dramática da trama, quando eles encontram o corpo de um enforcado próximo à represa, diz que precisa urinar, elemento do realismo grotesco.

Logo em seu diálogo inicial, ele fala para Lilita:

- “O cacete! O Arruda mesmo tava dando em cima de você há três meses, eu apostei com ele que ia te comer.
- E comeu, né, seu puto.
- e ainda faturei mil pratas”.

Em conversa com o Fernando diz:

- “Olha só as garotas que eu faturei, a menina aí não é um tesãozinho? (...) se você visse a xoxotinha...”

Por ironia do destino, no final do filme será Fernando quem irá cuidar de sua vagina e de sua hemorragia, depois que ela terá complicações com o aborto.

Pouco antes de fazerem sexo, Luiz Carlos acaricia seu próprio pênis ereto enquanto fala para Lilita:

- “Sinta como a vida vibra nele. É o poder, Lilita. É o próprio poder. É o que te fascina, é o que te domina. É o que te alimenta de verdade. É o que te subjuga, que te escraviza. Sua única vontade é servir a ele”.

Ao que ela não resiste. Durante o sexo ele tem o seu orgasmo antes dela, o que a torna insatisfeita, ela reclama, por fim ele diz:

- “Eu ainda vou te ensinar muita coisa, garota. Vou fazer de você uma depravada.

Mas ela crê na sua bondade, fé que lhe fará se esvaír em sangue, sem contudo ser fatal, apenas conscientizador.

Também Rita, apesar do desespero e da dor, também tem seus momentos carnavalizantes e irônicos, envolta à crise. Logo no primeiro diálogo do filme diz:- “Vou voltar pra Catanduva, fecho a matrícula na madureza e me arranco”. Reichenbach utiliza uma sonoridade quase “jocosa” de palavras tupi-guaranis, como já tinha feito com relação à sodomita de Votuporanga, em *O Império do desejo*. Por desconhecermos o significado de muitas palavras indígenas, apenas a sonoridade da palavra pode sugerir uma conotação jocosa ou até mesmo erótica.

A madureza, sinal do semi-analfabetismo, também presente na figura de Mysta, de *O Império do desejo*, ressurgue aqui em Rita, personagem mais realista, podendo também servir de elemento de identidade para o público de classe econômica pouco favorecida e pouca cultura a quem o filme se destinava. O diretor utiliza a questão da madureza de uma forma um pouco irônica, mostra que a personagem não tem muita escolaridade, no entanto é ela que sustenta o companheiro culto que não trabalha. Na forma de um ridículo, tão caro à paródia, fazer a madureza pode significar para o público adquirir conhecimento, mas também rir-se de si, dentro do ambiente popular e carnavalizante rir-se de sua própria incultura. Por outro lado, para a personagem, deixar a madureza pode significar abdicar dos seus sonhos.

Depois do encontro com o enforcado, Lilita volta histérica; Rita não sabe do que se trata, certa de que foram fazer sexo, e fizeram, Rita diz irônica:- “Geralmente as garotas voltam mais contentes”.

Mas nesta obra o carnaval se dilui em experiências de dor.

No início do filme, com exceção de Fernando e Luiz Carlos, os personagens não se conhecem, e partem para um passeio na Represa Billings. No local, Lilita reclama que a água está suja e fedendo, obtendo como resposta de seu namorado:- “Prá você ta mais que bom!” Os dois vão fazer sexo e se deparam com um enforcado na mata.

Como Reichenbach se inspirou em um autor dinamarquês, Kierkegaard, e ao mesmo tempo lida com o suicídio, podemos lembrar que a Dinamarca é um país com alto índice de suicídio. No filme a questão do suicídio reaparece na cena em que Dr. Boris (Benjamin Cattan), um dos diretores da fábrica de Rita e seu chefe, confessa a ela que já pensou em se suicidar.

O encontro com o enforcado acaba com o passeio. Luís Carlos leva Fernando para ver o morto. Este o tira da árvore, e quando Luiz Carlos se distrai, rouba o dinheiro do suicida.

Reichenbach também fez a fotografia do filme, que como em outras de suas obras utiliza muitíssimo o *travelling*. Algumas vezes não é necessariamente o movimento de câmera fazendo uso do trilho e do carrinho, mas coloca a filmadora registrando as imagens a partir de um carro, como na sequência em que vão até a represa. No local existe uma balsa, onde podemos notar uma recorrência em sua obra, em *O Império do desejo* havia o *ferry-boat* para a travessia até Ilha Comprida, e em *A Ilha dos Prazeres Proibidos* o barco que levava os personagens até a ilha. No retorno do passeio o cineasta coloca a câmera na balsa fazendo novos *travellings* a partir da embarcação.



Still de *Amor, palavra prostituta*.

Quando Fernando vai ao centro de São Paulo vemos vários exteriores de cinema, bem como propagandas de filmes. Temos a publicidade de um programa de filme erótico, e as outras salas de exibição apresentam: *Giselle* de Victor di Mello, *O iluminado* (*The Shining*) de Stanley Kubrick, *Superman II* de Richard Lester, *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*) de Sean S. Cunningham e *Roller Boogie* de Mark L. Lester, com Linda Blair. O personagem então entra em um cinema para assistir a um filme.

Podemos nos lembrar do título da obra de Júlio Bressane, *Matou a família e foi ao cinema*, só que neste caso, roubou um suicida e foi ao cinema.

Quando Fernando e Rita voltam para casa depois do passeio eles assistem pela televisão ao filme *Psicose* (Psycho) de Alfred Hitchcock. *Amor, palavra prostituta* também faz referência ao expressionismo alemão, na cena onde vemos Rita com o jogador de futebol do Juventus (Wilson Sampson), em uma construção, através do uso extremado do *chiaroscuro* na iluminação da cena; e também no cenário atrás da recepcionista na sequência do consultório do Dr. Xavier. Em uma parede pintada de preto temos no canto direito do quadro uma escada em preto e branco, que se “contorce” e parece não levar a lugar algum.

Em duas sequências no exterior da fábrica, quando os empregados saem de seus turnos de trabalho, lembramos claramente do filme antológico dos Irmãos Lumière, *A Saída dos operários da fábrica Lumière* (La sortie des usines Lumière).



Patrícia Scalvi e Wilson Sampson em *Amor, palavra prostituta*. Notem o *chiaroscuro* da fotografia.

Valério Zurlini também é uma fonte de inspiração para o cineasta neste filme, como ocorre também em outras de suas obras. “Minha experiência com o cinema dos sentimentos resultou num filme realista, sombrio e desencantado, tal como aprendi vendo o melhor de Valério Zurlini” (REICHENBACH, 2004, p. 198-199).

Do ponto de vista do anti-ilusionismo, há um plano em que Rita fala diretamente para a câmera, na cena do quarto, depois do passeio. “Bela merda de homem que eu fui

arranjar. Não trabalha, não fala e não trepa”. Em outro momento do filme, durante a cena de sexo entre Luís Carlos e Lilita na casa dele, Alvamar Taddei, depois do orgasmo, olha diretamente para a câmera, constituindo uma ruptura na cena, para logo em seguida voltar a fazer mais sexo.

Como em *O Império do desejo*, Reichenbach também faz uso de intertítulos, mas aqui é utilizado para apresentar mais profundamente os personagens, segmentando o filme em blocos. Tendo nos mostrado as angústias de cada um dos quatro protagonistas, utiliza ainda um último intertítulo “destinos”, onde se aprofunda as relações entre os personagens e traz os fatos que levam a um desfecho.

Como primeiro intertítulo temos “Fernando”. Vemos então o personagem súbitamente e momentaneamente enriquecido, decorrente de ter roubado o suicida, esbanjando dinheiro em diversões e na compra de produtos sofisticados. Vai se encontrar com Luís Carlos na firma, convidando-o para irem a um restaurante. Este está acompanhado de uma amiga, com quem também já fez sexo diversas vezes. Luiz Carlos declina o convite e a amiga vai ajudar Fernando a gastar seu dinheiro de forma prazerosa.

Em um restaurante ela lhe conta que por causa de Luis Carlos já ficou anêmica, pela fato de ter feito dois abortos. A personagem diz que por causa de homens como Luis Carlos, deveriam inventar uma pílula anti-menstruação, o que soa um pouco absurdo, pois já havia há anos a pílula anti-concepcional. Mais tarde resolvem fazer sexo. Aproveitando a ausência de Rita, que está na fábrica trabalhando, eles vão até a casa de Fernando.

Depois do sexo, Fernando vai ao banheiro e a acompanhante lhe rouba parte do dinheiro. Podemos de novo, aqui, nos remeter a Proudhon e sua máxima “a propriedade é um roubo”. O dinheiro que pertencera a um personagem desconhecido que cometera suicídio, é roubado por Fernando, vindo a lhe pertencer: e depois parte deste também é novamente roubado por Helena.

Segundo intertítulo – “Luís Carlos”. É hora então de investigarmos um segundo personagem. Ele é filho único de mãe viúva (Liana Duval). Ocorre entre os dois uma relação meio edipiana. Ele, com bem mais de trinta anos, está nu no banheiro e sua mãe lhe ajuda a se enxugar. A mãe lhe diz que uma moça havia telefonado para ele, era Berenice (Zaira Bueno), a filha do patrão. Luis Carlos conta a sua mãe que a moça está interessada nele, o que a deixa muito contente. A ela não agrada muito Lilita, que

considera uma desclassificada. Seu filho merece algo melhor, uma mulher de nível sócio-econômico mais elevado.

Luis Carlos vai se encontrar com Berenice. Conversando descobre que ela teve uma desilusão amorosa, que o ex-namorado era parecido com ele, razão de seu interesse. Ouvimos então o seguinte diálogo:

- “Quer dizer que é aqui que você traz as suas transas?
- Não. Em geral eu venho aqui para ficar sozinha.
- Ih... ta na fossa, é?
- Tô, por quê?
- Eu vou adivinhar, você ta afim de esquecer alguém.
- Eu amei um filho da puta durante quatro anos. Ele era a tua cara, Luís Carlos. (...) Você não fica grilado de saber que eu resolvi sair com você por isso?”

Apesar de rica, ou melhor, de um nível econômico mais alto que o restante dos personagens da trama, também tem seu desespero. Para Kierkegaard, quando se desespera pela perda da pessoa amada, na verdade desespera-se por si mesmo, ou pelo vazio do outro em si.

Olhai uma rapariza desesperada de amor, isto é, da perda do seu amado, morto ou inconstante. Tal perda não é desespero declarado, mas é dela própria que ela desespera. Aquele eu, do qual ela se teria despojado, que teria perdido deliciada se ele se tivesse tornado o bem do “outro”, esse eu provoca agora a sua tristeza, porque tem de ser um eu sem o “outro”. Esse eu que tem sido – aliás também desesperado em outro sentido – o seu tesouro, é-lhe agora um abominável vazio, morto o “outro”, ou como que uma repugnância, pois provoca o abandono. Tentai dizer-lhe: “Estás a matar-te, minha filha”, logo vereis como ela responde: “Ai de mim! Não, a minha pena, precisamente, é não o conseguir”. (KIERKEGAARD, 1979, p. 302).

Apesar de manter o relacionamento com Lilita, Luis Carlos leva adiante também um relacionamento com Berenice. Mais tarde o personagem descobre que Lilita está grávida dele e a convence a fazer um aborto. Sintomaticamente o médico se chama Dr. Xavier, o mesmo nome de um antigo regulador menstrual, o “Regulador Xavier”, cuja propaganda era vista na televisão brasileira nos anos 1960 e 1970.

Terceiro intertítulo – Rita. Vemos agora o seu cotidiano, levantar muito cedo, o trabalho na fábrica, a amizade com as outras operárias. Seu patrão, um senhor mais velho, está interessado nela. Angustada pelo relacionamento em crise com Fernando, ela concorda em sair com ele. Estes encontros lhe proporcionam um pouco de conforto e boa comida, mas também não a livra de seu desespero existencial.

Dr. Boris se apaixona por ela, mas ele também tem sua dor de alma, está impotente e já pensara em cometer suicídio.

Quarto intertítulo – “Lilita”. A personagem temerosa é conduzida à clínica de aborto por Luís Carlos, que alegando ter outros compromissos a deixa lá sozinha e ainda pede para que ela pague o procedimento, que depois ele lhe reembolsará. Horas depois, recebe um telefonema em seu trabalho, que Lilita estava passando mal.

Depois de um aborto mal realizado e com graves complicações, a moça não tem para onde ir. Luiz Carlos então a leva para a casa de Fernando, que passa a cuidar dela.

Reichenbach teve vários problemas na realização deste filme. Filmou com negativos vencidos e recursos mínimos. Durante oito meses tentou uma liberação do filme sem cortes pela censura, mas em vão. A censura cortou as cenas em que Fernando cuida de Lilita, sob a alegação que o cinema não podia mostrar sangue uterino e vaginal.

A distribuidora, no entanto, utilizou os problemas com a censura na publicidade do filme. No press-release temos as seguintes “frases para stand e espelho”:

LIBERADO PELA CENSURA APÓS 8 MESES!!!

Pela primeira vez nas telas, o tema tabu do aborto! Um filme realista e corajoso indicado para um público adulto!

Considerado pelo Conselho superior de censura de tema muito atual, e que não se pode proibi-lo ao público adulto!

Devido ao seu realismo e a crueza de suas imagens, este filme não é recomendade às pessoas que se chocam facilmente!
RIGOROSAMENTE PROIBIDO PARA MENORES DE 18 ANOS.

Há várias maneiras de se prostituir! Por desamor é uma delas! Um tema ousado e proibido filmado de maneira sincera e realista!

O filme que discute a prostituição de sentimento, e mostra os efeitos da clandestinidade do aborto com uma franqueza inevitavelmente chocante!

O filme que a censura não queria liberar!

ATENÇÃO: Este filme não é um espetáculo comum, feito para divertir. Suas “cenas de sexo e nudez” fogem aos padrões normais do filme erótico, e podem chocar sensivelmente o público menos

esclarecido! (BRASIL INTERNACIONAL CINEMATOGRÁFICA, 1982, P. 3).

brasil internacional cinematográfica *apresenta uma produção* IRIS PRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS

FINALMENTE LIBERADO PELA CENSURA!

AMOR, PALAVRA PROSTITUTA

PROIBIDA A EXPOSIÇÃO DE MATERIAL FOTOGRÁFICO

UM FILME DE CARLOS REICHENBACH

ORLANDO PAROLINI • PATRÍCIA SCALVI
ROBERTO MIRANDA • ALVAMAR TADDEI • ZAIRA BUENO • WILSON SAMPSON
PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS BENJAMIN CATTAN e LIANA DUVAL

ATENÇÃO: ESTE FILME NÃO É UM ESPETÁCULO COMUM. SUAS "CENAS DE SEXO E NUDEZ" FOGEM AOS PADRÕES NORMAIS DO FILME ERÓTICO, E PODEM CHOCAR SENSIVELMENTE O PÚBLICO MENOS ESCLARECIDO.

CENAS DE SEXO E NUDEZ

RIGOROSAMENTE
PROIBIDO ATÉ 18 ANOS

ROTEIRO

Capa do press-release do filme.

Em outros filmes do cineasta, as trilhas sonoras se parecem um pouco como uma colcha de retalhos, um pastiche, fazendo uso de muitas gravações distintas. Neste, apesar de utilizar algumas vezes um tango, ou uma música americana já existente, trabalha com a obra de compositores eruditos - Claude Debussy, Maurice Ravel, Tchaikovski e principalmente Cesar Franck.

Interessante notar que desta vez Reichenbach traz para o universo do cinema erótico da Boca do Lixo, dois autores de inspiração religiosa – Kierkegaard, que estudou teologia e foi pastor, e Cesar Franck, compositor de origem belga, naturalizado francês, que apesar de não ter sido religioso, foi organista e mestre do coro da Igreja de Saint Jean- Saint François e também da igreja de Sainte Clotilde.

Neste filme, apesar de conter também aspectos carnalizantes, e fazer uso da ironia, retrata a angústia existencial de seus personagens, angústia essa que perpassa os indivíduos de várias classes sociais. Onde podemos concluir, que só o desespero é democrático.

5.9 - O Éden desinterditado, apesar de Kierkegaard - O Paraíso permitido

Celso (Jonas Bloch), um radialista, pai de dois filhos pequenos, depois de se separar da esposa Júlia (Patrícia Scalvi), se muda para Itanhaem, no litoral paulista, e começa a trabalhar na modesta estação da Rádio Progresso. Em seu programa ele toca músicas e dá o noticiário, a partir do jornal local *Jornal do Mar*, que ele compra na banca em frente.

O dono da rádio, Walter (Carlos Casan), não entende muito do veículo de comunicação, seus interesses são os imóveis. Ele mantém a rádio por causa de sua filha Paula (Vanessa Alves), uma estudante de 18 anos. Ele tem muito respeito pelo trabalho e pelas opiniões de Celso, um *expert* em seu ofício.

Celso vive uma vida feliz sem muitas ambições, com seus programas radiofônicos e os relacionamentos sexuais que mantém com algumas mulheres residentes na região. O radialista, amante dos livros, está vivendo com uma moça local. Em uma das cenas do princípio do filme a vemos deitada nua, com o livro *Crepúsculo*

dos Ídolos de Nietzsche sobre suas nádegas. Em outra eles estão deitados e notamos vários livros no criado mudo ao lado da cama, entre eles um de Jorge de Lima.

Irradiando um de seus programas na primeira sequência do filme, Celso faz propaganda de um filme, *Ninho de cobras* (*There was a crooked man...* – 1970) de Joseph Mankiewicz, em cartaz no cinema local Anchieta, para os amantes do faroeste. A estação de rádio parece comungar o mesmo prédio com uma sala de exibição. Vemos no exterior diversos cartazes de filmes, como os de *O abraço da morte* (*Dr. Blood's Coffin* – 1961) de Sidney Furie, *O amigo americano* (*Der Amerikanische Freund* – 1977) de Wim Wenders, e até mesmo de *Lilian M., relatório confidencial* do próprio Reichenbach.

Certo dia Celso recebe a visita de um antigo amigo, também radialista, Rivaldo Menezes (Luiz Carlos Braga). Rivaldo fora uma pessoa importante em sua carreira no passado. Ele propõe um pequeno passeio para Celso e o leva à Praia Grande para visitar outra estação de rádio, que tem uma estrutura muito bem montada.

No estúdio da Rádio Anchieta, no programa *Comando Jovem*, vemos o radialista local entrevistar Oswaldinho do Acordeon, que acabara de retornar do Festival de Jazz de Montreux e interpreta no instrumento trecho da 5ª Sinfonia de Beethoven e também uma composição sua *Cá entre nós*.

Celso deixa o estúdio e pergunta a Rivaldo o que exatamente ele está pretendendo. Este diz que o proprietário quer vender a estação e sugere ao amigo que convença Walter a comprá-la, assim ele levaria uma porcentagem sobre a transação. Celso não gosta da idéia, mas diz que vai pensar.

Na praia, em uma sequência registrada em *travelling*, Celso vê uma bela mulher na areia, que depois se aproxima. Trata-se de Ângela (Ana Maria Kreisler), que está vivendo com Rivaldo. Eles a deixam em frente a seu apartamento e Celso pergunta onde a encontrou, ficando sabendo que fora casada com um rico, que cometera suicídio. Ângela é uma das personagens mais amorais de Reichenbach, ambiciosa, sem escrúpulos, que usa o sexo para obter o que deseja.

De noite, na cama, Celso ao lado de sua companheira está preocupado com a conduta e a proposta de Rivaldo, que ele tanto admirava. Ele não consegue uma ereção, nem mesmo dormir. No dia seguinte chegará sua ex-esposa e os filhos. Sua companheira vai então para a casa da mãe dela esperando que um dia voltem a ficar juntos.

Insone, Celso não consegue levar a cabo o seu programa radiofônico, pedindo que o técnico de som coloque um outro programa antigo já gravado e transmitido. Ele vai procurar Kátia (Selma Egrei), uma doutoranda que estuda Kierkegaard, com quem teve um relacionamento sexual e não vê há algum tempo.

Depois ele se reencontra com a ex-esposa e os filhos. Esta tem ilusões de que voltem a viver juntos.

Celso começa a ser ostensivamente assediado por Rivaldo, que pretende fechar o negócio com o proprietário da rádio de Praia Grande. Para convencer o amigo, convida-o para um passeio de iate.

No iate conhece o proprietário, com ares de cafajeste, que já fora ligado a movimentos de extrema direita. Sabe então que Rivaldo chega mesmo a prostituir a mulher para conseguir seus intentos. Na embarcação existe um ambiente de promiscuidade e sexo grupal. Celso fica um tanto enojado. Irredutível, ele não quer concordar em convencer seu patrão a entrar no negócio.

Rivaldo, Ângela e o proprietário da rádio notando que Celso não os ajudará decidem adotar outras estratégias. A primeira delas é procurar Paula e propor o negócio. O conluio prevê até mesmo a sedução sexual da adolescente pelo dono da rádio Anchieta.

Paula diz a Celso que encontrou seus amigos e que estes lhe propuseram o negócio que ela considera vantajoso para seu pai. Mais tarde ele começa a perceber que a moça pode estar sendo ludibriada emocionalmente e seduzida pelo inescrupuloso da outra estação.

Celso entra em crise. Se sentindo impotente, resolve pedir demissão. Procura algumas vezes Kátia, que não quer fazer sexo com ele por hora, pois está totalmente dedicada à sua tese de doutorado. Angustiado o personagem começa a se embriagar com frequência, o que incomoda Kátia, que fora casada com um alcoólatra, e também sua ex-esposa.

Ele vai ter com Paula, que o chama de capacho de seu pai e inútil. Atormentado, ele sai de carro e atira o veículo contra uma mureta, sem consequências graves. Vai à praia, se despe e se banha no mar trajando apenas cueca.

Em meio à crise, se encontra com outro funcionário da rádio, Goiaba (Fernando Benini). Diz que está sensibilizado com as palavras e as atitudes de Paula. Seu colega lhe diz que ela está apaixonada por ele.

Nesse ínterim, Rivaldo e Ângela se aproximam de Walter, na condição de amigos de Celso. Ângela seduz Walter, para que ele compre a outra estação de rádio.

Celso vai procurar Paula na saída do cursinho. Saem para conversar e ele faz com que a adolescente confesse seu amor. Resolvem levar um relacionamento oculto.



Jonas Bloch e Vanessa Alves em *O Paraíso Proibido*.

Paula pede que ele vá a uma peixada que será promovida por seu pai no dia seguinte, onde aparentemente será fechado o negócio. Depois do almoço, Walter sai para transar com Ângela, para que ela consiga seus intentos.

Depois do sexo, Walter diz a Celso que realmente não fechará o negócio. Como também é filho de Deus, resolveu aproveitar os dotes eróticos de Ângela, mas é só.

Celso vai até a sua casa e Ângela está a sua espera. Eles transam intensamente e violentamente no banheiro.

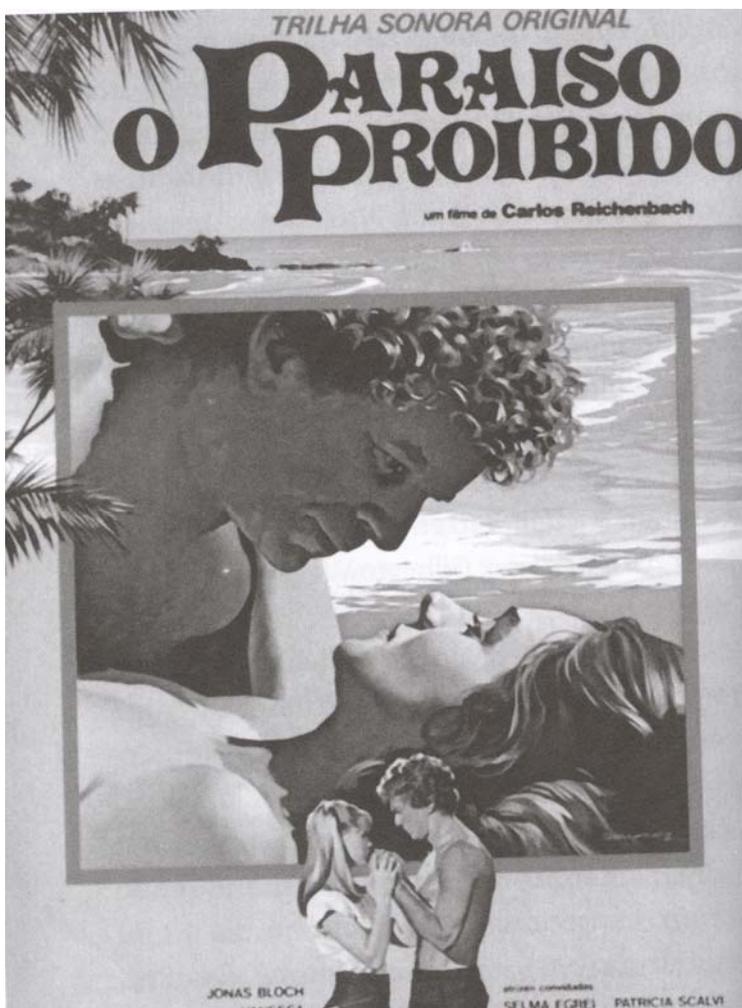
Em uma conversa com Celso, Rivaldo se certifica que realmente não serão sócios, mas continuarão amigos.

Celso vai se encontrar com Paula. Saem de carro e acabam em um motel na estrada. Ele se surpreende com a *performance* sexual da adolescente, descobrindo que ela não era virgem, como ele pensara. Concordam em levar um relacionamento que permite o sexo também com outras pessoas.

O radialista se mostra um pouco entediado. Ela pergunta o que houve, e ele responde: - “É cansaço! Finais felizes me dão sono”.

O filme *O Paraíso Proibido* é possivelmente um dos mais clássicos narrativos dentre as obras analisadas nessa pesquisa. Enquanto em *A Ilha dos Prazeres Proibidos*

aspectos clássicos narrativos e a hipérbole de clichês nos levam a elementos narrativos dos seriados fílmicos, principalmente os da RKO; neste a estrutura e o desenvolvimento da trama parece estar a serviço do argumento, sem se esquecer das referências cinematográficas.



Cartaz do filme.

É um filme “bem comportado” na medida do possível. Mesmo utilizando alguns atores que participam de outras de suas obras, como Patrícia Scalvi, Carlos Casan, Fernando Benini; conta com atores televisivos mais conhecidos como Jonas Bloch e Selma Egrei, um ícone da filmografia de Walter Hugo Khouri. Foi justamente a escalação e *performance* de Jonas Bloch o que mais incomodou o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva. “Jonas Bloch é o único erro do elenco, com suas impositões altissonantes e ‘over-acting’ lamentável. Mas Reichenbach dirige bem Vanessa, Selma

Egrei, Patrícia Scalvi e Luiz Carlos Braga, num papel difícil, este, que convence” (PAIVA, 28/09/1981, s. p.).

O filme faz referências ao cinema, explicitamente através dos cartazes cinematográficos e também ao *happy-end*, da mesma forma que cita obra de filósofos como Nietzsche e Kierkegaard e poetas como Jorge de Lima. O personagem de Celso chega mesmo a citar os versos de Jorge de Lima “Vinde vós da cidade para o campo, onde existe a aventura da malária”.

Quanto à relação do filme com o próprio cinema, em uma crítica no *Jornal do Brasil*, na época de seu lançamento no Rio de Janeiro, o crítico José Carlos Avellar fez as seguintes observações:

Trabalhemos mais ou menos como os personagens de Resnais e imaginemos que Deus tenha criado primeiro o cinema e depois a realidade, e feito o mundo e as pessoas exclusivamente para servir ao cinema. É exatamente aí: num universo imaginado deste modo, que se passa esta história que se faz com um cem número de referências cinematográficas e se conclui com uma brincadeira em que o protagonista revela a lógica interna do jogo, ao dizer que os finais felizes dão sono. (...) O filme não se refere ao real, não propõe uma reflexão do real, uma vez que só o cinema importa verdadeiramente (AVELLAR, 30/09/1981, s. p.).

Vamos encontrar personagens que lembram as chanchadas, como em outras de suas obras, por exemplo, em muitos momentos da interpretação de Luiz Carlos Braga e de Fernando Benini. Também temos ocasiões que nos remetem a outros gêneros cinematográficos, como na cena de agressão física entre Celso e Ângela na praia.

Reichenbach faz uso frequente do zoom. Pode parecer um pouco óbvio, mas em algumas cenas, embora já consolidadas do ponto de vista narrativo, o uso do *zoom in* induz os espectadores para uma relação de maior participação e comoção com o filme. Em outras, o uso do *zoom out* depois de resolvida dramaticamente uma sequência leva o público a uma espécie de distanciamento crítico. Aqui a utilização do zoom não é a mesma que em um filme clássico narrativo, como podemos perceber também em outras de suas obras. Mesmo servindo às vezes para ressaltar detalhes ou dar uma visão de conjunto, através de planos mais abertos, serve como uma intermediação da relação dos espectadores com os objetos fílmicos.

Do ponto de vista da carnavalização, o filme faz uso algumas vezes da ironia, da sátira, do sarcasmo e do escraço. Um dos personagens responsáveis por isso é o

funcionário da rádio interpretado por Fernando Benini, Goiaba, companheiro de bebedeiras do protagonista. Os diálogos entre Celso e a acadêmica Kátia também são repletos de palavreados chulos de conotação sexual. Em uma cena na qual a personagem diz estar disposta a se dedicar exclusivamente à sua tese, o radialista faz um trocadilho entre as palavras “tese” e “tesão”, transladando o universo frio e cerebral do trabalho acadêmico rumo às regiões genitais. A subversão do que é erudito em popular, também é patente na fala de Kátia, quando ela diz que pode entender muito de apologética, mas não entende nada de relacionamentos afetivos. Mesmo com todo apreço que o cineasta tem com a obra de Kierkegaard, no momento em que a personagem acadêmica cita o filósofo para interpretar o momento que o protagonista está vivendo na trama, este desdenha sua erudição, seu cerebralismo e sua filosofia, dando-lhe as costas e a deixando falando sozinha.

É impressionante a utilização do popularesco e do brega no filme, principalmente nas cenas em uma “boate”, ou *dancing-bar*, com música ao vivo, que a erudita Kátia, o cafajeste do dono da Rádio Anchieta, a filha do dono da rádio Progresso e o radialista frequentam. Órgão elétrico, cantora desdentada, gêneros musicais *demodés*, sombreiros e outros chapéus decorando o ambiente e poucos pares de dançarinos de salão da localidade integram a quintessência do cafona. Dr. Walter, capitalista, dono de meios de comunicação de massa, longe da opulência do império econômico do Cidadão Kane, seu comparsa de profissão e atividade econômica, habita uma casa classe média remediada, de exterior modesto, no litoral paulista. A fachada de sua residência é idêntica a das casas de veraneio da classe média paulistana na orla marítima. Celso, personagem de veleidades intelectuais, leitor e apreciador de Nietzsche e Jorge de Lima, habita uma casa singela, com paredes pintadas de um azul de mau-gosto, sem o mínimo refinamento estético. Rivaldo, famoso radialista, e sua amásia amoral, frequentadora do *high-society*, moram em um prédio no estilo conjunto habitacional. Se a temática do filme transita entre a lealdade, a ganância, a acumulação de capital, a ausência de ética, tudo deflagrado pelo dinheiro, os personagens compartilham um ambiente social e econômico próximo ao dos espectadores do filme, se levarmos em consideração os elementos cenográficos e as locações.

Conforme já descrito nesta sessão de capítulo, a fala final do protagonista quanto ao *happy-end*, consegue ser ao mesmo tempo carnavalesca, irônica e anti-ilusionista. Em sessão recente do filme em São Paulo, no início de 2013, na Cinemateca Brasileira, com platéia praticamente cheia, essa foi a cena de maior comunicação com o público,

levando-se em consideração a reação dos espectadores. Segundo Salvyano Cavalcanti de Paiva, o desfecho é “um primor de sátira” (PAIVA, 28/09/1981, s.p.).

Em São Paulo o filme foi lançado em 19 de outubro de 1981, nos cines Marabá, Del Rey, Cinemar, Amazonas e circuito. Utilizando como frase publicitária nos anúncios em jornal - “erotismo, sem vulgaridade”, o filme foi lançado no Rio de Janeiro nos circuitos Pathe, Art-Copacabana, Bruni-Ipanema, Art-Tijuca, Paratodos, e na periferia em Campo Grande, Imperial Nilópolis, Arte-São João do Meriti, Iguacu-Nova Iguacu, River Caxias, Big Belford Roxo, Matilde e Cine Tamoio.

HOJE HORARIOS DIVERSOS

ART COPACABANA TEL. 255-4895

BRUNI IPANEMA

ART MADUREIRA SHOPPING CENTER

ART TIJUCA TEL. 248-6405

PARATODOS TEL. 281-3678

CAMPO GRANDE

IMPERIAL NILÓPOLIS

ARTE S. J. MERITI

RIO BRANCO NITERÓI

IGUAÇU N. IGUAÇU

RIVER CAXIAS

BIG B. ROXO

4ª Feira MATILDE LIVRO BRUNI

Domingo **CINE TAMOIO**

O EROTISMO, SEM VULGARIDADE!

O PARAÍSO PROIBIDO

Produzido por Roberto Calante

Escrito e dirigido por **CARLOS REICHENBACH**

cenas de **SEXO e NUDEZ**
18 ANOS

AKA FILMS

JONAS BLOCH · VANESSA · ANA MARIA KREISLER
SELMA EGREI · PATRICIA SCALVI · LUIS CARLOS BRAGA

Publicidade do filme (O Globo, 28/09/1981).

As críticas já citadas, de Salvyano Cavalcanti de Paiva e José Carlos Avellar, foram muito positivas ao filme.

Para Salvyano Cavalcanti de Paiva, com a cotação bonequinho assistindo atentamente ao filme (correspondente a quatro estrelas):

Carlos Reichenbach é um cineasta de estilo definido. Depois de Lilian M. este é o seu filme mais bem proposto e acabado. O tema é a lealdade. No caso, a lealdade de um radialista pelo patrão amigo, pela emissora da pequena cidade em que ele trabalhava, vive e se consome de angústia e tédio. (...) O final feliz, com Celso possuindo simultaneamente a ex-mulher, uma amante ocasional, a diabólica Ângela e a filha do patrão, recoloca a ordem em seu mesquinho paraíso. O tom do relato é sarcástico. (...) Porque Reichenbach é isto: mais que um simples diretor, já um cineasta que foge aos padrões, marcado por um estilo que prefere a violência interior das situações e do caráter dos personagens e não apela para a pornografia: faz erotismo com categoria (PAIVA, 28/09/1981, s. p.).

Em sua crítica, Avellar ressalta as questões entre filme e realidade em *O Paraíso Proibido*, propondo o próprio cinema como a gênese da vida real. Ou melhor, diria eu, o dilema insolúvel do ovo e da galinha, ou das gradações miméticas entre a vida e a arte. A arte imita a vida? No enigma da esfinge reichenbachiana, é a mimeses da vida a partir do cinema.

Como se o cinema tivesse sido criado antes da realidade, como se a realidade tivesse vindo depois, como filme feito para mostrar, discutir e agir sobre o cinema. **O Paraíso Proibido**, como os filmes anteriores de Reichenbach, convida o espectador a uma conversa meio fechada de cinemaníaco. Uma conversa que ocasionalmente pode referir-se a um ou outro universo criado pela indústria de cinema, pela soma de todos os filmes do mundo, e se refere a este universo como um paraíso mesmo, como espaço inocente e puro, como se uma eventual culpa por uma interpretação equivocada do real coubesse não ao cinema, mas ao real mesmo, que não se mexe como devia, e não sabe imitar a arte (AVELLAR, 30/08/1981).

De certa forma a crítica de Avellar trata de assuntos da hipertextualidade. Assistindo ao filme e seu desfecho, talvez devamos pensar que o paraíso em questão não é proibido (título de apelo comercial), mas apoteoticamente permitido. Para o crítico, esse paraíso intelectual e extático é o próprio cinema.

Para Marcelo Lyra,

Sob a superfície de um melodrama romântico e erótico se esconde outra questão. Não é o conflito que importa ao realizador, mas sim o mergulho no interior de um personagem desagradável, scorseano, em permanente questionamento de si mesmo. É também um dos filmes mais lineares do diretor (LYRA, 2004, p. 201).

Segundo Reichenbach, *Paraíso Proibido* faz referência a *O amigo americano* de Wim Wenders, cujo cartaz do filme já vimos exposto na entrada da estação da rádio. Os dois filmes narram a história de uma amizade antiga e incômoda. Também *O Amigo Americano* faz muitas referências ao próprio cinema, homenageando e utilizando diretores como Samuel Fuller, Nicholas Ray, Jean Eustache e Peter Lilienthal como atores. Outra referência cinematográfica na obra é novamente Valério Zurlini, principalmente o personagem de Alain Delon em *A Primeira Noite de Tranquilidade*, que serve um pouco como modelo para o personagem do Celso.

Nas palavras do cineasta, o filme é

Misógino e verborrágico, *O Paraíso Proibido* faz a apologia do individualismo libertário. Como diz o personagem central: “É meu direito não fazer porra nenhuma; sobretudo coisas que não valem a pena”. Ele é um incorfomado que, ao buscar uma vida provisória, tenta encontrar o seu espaço no universo.

O diretor considerava este o mais simples de seus filmes e também o menos valorizado por seus amigos, apesar de sua esposa Lygia dizer que se parecia muitíssimo com ele.

5.10 – A Rainha do Fliperama, as novas tecnologias e o ocaso dos cinemas de bairro

No fliperama, ela entregava toda sua grana
- pra quem?

Prum boy, prum boyzinho sacana
Ex-motorista de autorama
Agora viciado nessas máquinas de corrida (Arrigo Barnabé)

As Safadas é um filme em três episódios, composto por *Rainha do Fliperama* de Carlos Reichenbach, *Uma aula de sanfona* de Inácio Araújo e *Belinha, a virgem* de Antônio Meliande, produzido por Antônio Polo Galante.

Com uma música que lembra a dos jogos eletrônicos, uma lâmpada que pisca quase como se fosse estromboscópica e uma tela de jogo, tem-se início os créditos do episódio de Reichenbach.

Em um fliperama, que também contém mesas de sinuca e totó (ou pebolim, como prefere os paulistas), Reginéia (Zilda Mayo), considerada uma rainha, é uma grande jogadora de jogos eletrônicos. Giba (Carlos Koppa), seu companheiro, é despachante e seu rufião, à noite lucra com os jogos de Reginéia, recolhendo o dinheiro das apostas. A rainha também possui uma aprendiz e assistente, Rosinha (Jonia Freund), que ajuda no recolhimento das apostas enquanto se especializa no fliperama.

Certo dia aparece por lá o primeiro namorado de Reginéia, Tenório (Wilson Sampson), um bancário medíocre, recém separado da esposa e pai de dois filhos. Ela o apresenta a Giba sob a alcunha carinhosa de Tesinho. Não podemos deixar de pensar seu nome como uma antítese de tesão. O próprio Giba o chamará pejorativamente em uma cena seguinte de Tesãozinho.

Depois do encontro no fliperama, Reginéia leva Tesinho para casa, onde conversam sobre as pessoas e os lugares que frequentavam no passado. Giba vai para o quarto e fica deitado de cueca. Rosinha vai a seu encontro, se despe e iniciam o sexo, que será interrompido. O rufião vai à sala e obriga a companheira a parar com a conversa e ir transar com ele. Reginéia pede que Tenório a aguarde.

Um tanto à-toa, e sedenta de desejo, Rosinha tenta seduzir Tesinho, mas este decide sair do recinto. Deixa um recado para Reginéia que qualquer dia aparecerá de novo no fliperama.

Outra noite Tesinho aparece na casa de jogos eletrônicos. Ele se encontra com Reginéia e vão todos para sua casa. Na sala de estar Giba dança com a rainha. No sofá Rosinha inicia um jogo erótico com um rapaz, que é dublado por Carlos Reichenbach.

Reginéia diz a Tesinho que na manhã seguinte irão ao bairro em que passaram a infância e ela visitará sua mãe, que não vê há muito tempo. O acompanhante de Rosinha pede para Tesinho dar um tempo na cozinha, mas este resolve ir embora e voltar no dia seguinte. Ele vai pernoitar no hotel vagabundo no qual está residindo. Enquanto fica pensativo na cama, ouvimos a Terceira Gnossiene de Erik Satie na trilha sonora.

No dia seguinte, Reginéia, Tesinho e Giba, que conseguiu um carro emprestado e tirou o dia de folga, vão visitar o bairro. Passam em frente a várias salas de exibição, como o Cine Vera, o Cine Valparaíso e o local onde ficava o Cine Tucuruí. Todos eles não existem mais como cinema, ou viraram discoteque, ou clube ou foram demolidos.

Passam em frente à escola e Tesinho fala dos professores, o de história, Fritz, era um alemão que usava tapa-olho e que morreu. Uma referência a Fritz Lang. O de gramática era um “japa” chamado Mizoguchi, como o cineasta nipônico Kenji Mizoguchi.

Reginéia vai visitar sua mãe, mas esta não a recebe, batendo-lhe a porta na cara.

De noite, em casa, Reginéia está aborrecida. Giba tenta fazer sexo com ela, mas ela não quer. Ele então vai até a sala e coloca um disco na vitrola. Rosinha, que estava dormindo do sofá, acorda. Eles então começam a transar, sendo surpreendidos por Reginéia.

No dia seguinte, Reginéia vai visitar Tesinho no banco onde trabalha. Eles caminham pela cidade e ela lhe conta que vai se separar de Giba.

Eles vão até o quarto de hotel onde Tesinho reside e eles transam, mas a atividade sexual não é bem sucedida. No final da cena, enquanto eles continuam na cama ouvimos Reichenbach em uma narração em *off* falando trechos do poema *O Marinheiro* de Fernando Pessoa.

Reginéia então retorna para Giba, em pleno fliperama.

Reichenbach dirigiu este episódio a convite de Antônio Polo Galante, com recursos munimos e às pressas. Foram três meses do início das filmagens ao lançamento nos cinemas.

Ao contrário de outros filmes do diretor, *Rainha do fliperama* quase não tem movimento de câmera. Geralmente são planos fixos, principalmente nas cenas de interior – o fliperama, a casa de Reginéia, o quarto de hotel de Tesinho. Ocorrem apenas pequenas panorâmicas e alguns zooms.

Segundo Reichenbach,

O que torna Regineia fascinante é a sua absoluta falta de angústia. Ela é uma marginal poderosa porque ama a vida e as pessoas que se aproximam dela. O final do episódio, na sua amoralidade, não aponta para a aceitação resignada da prostituição ou da marginalidade. Assim como na última sequência de Lilia M., o que vinga é a consciência da própria liberdade, que faz com que as duas heroínas voltem para a estrada (REICHENBACH *apud* LYRA, 2004, p. 207).

Em uma crítica mais recente, de 2010, Vladimir Lazo escreve que o episódio de Reichenbach “mistura um melodrama sensível com características marginais e esboça elementos que percorre muito da obra do diretor, especialmente ao se concentrar num personagem feminino com vida difícil e obrigada pelas a se dividir entre uma circunstância e outra” (LAZO, 2010).

Para Andrea Ormond,

O *cult* curtametragem (“A Rainha do Fliperama”) aproveita o lado potranca da deliciosa Zilda Mayo e revela uma batelada de obsessões do diretor. Reginéia (Zilda Mayo) é a liberdade, o lumpem – vejam os ecos de Valério Zurlini e dos subúrbios, que aparecem a toda hora na obra de Reichenbach. A garota é a oposição ao tédio de Tenório, o mocinho engravatado, broxa e que prefere considerar que a moça é uma perdida. Tenório gostaria de regenerá-la. Mas regenerá-la de quê? O melhor é deixá-la livre, nos braços do cafifa (Giba) (ORMOND, 2012, s.p.).

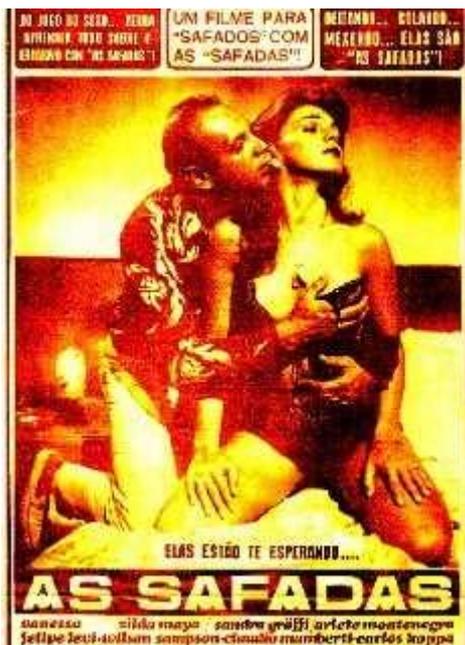


Foto de Zilda Mayo e Carlos Koppa no episódio *A Rainha do Fliperama* do filme *As Safadas*.



Foto de Zilda Mayo e Wilson Sampson no episódio *A Rainha do Fliperama*.

5.11 - Sodomias na Sibéria. Entre algum recôndito gélido da alma e os extremos do prazer do corpo

Em “Extremos do prazer” a referência cinematográfica para Reichenbach é a obra de Eric Rohmer com seu caráter existencial e intimista e seu modo de produção.

Extremos do prazer foi um desafio que eu mesmo me proponho: reunir meia dúzia de personagens em um único espaço físico e fazer um filme que não ficasse com cara de teatro filmado. É como se estivesse reunindo amigos num sítio de parentes num final de semana e resolvesse filmá-los em Super 8 (REICHENBACH *apud* LYRA, 2004, p. 212-213).

Em entrevista a Daniel Caetano o cineasta fala de sua admiração pelo sistema de fazer cinema de Éric Rohmer.

Sim, como estrutura, é a ideal. o Rohmer faz primeiro um filme em Super-8, todos os atores ficam ensaiadíssimos e depois roda um por um. Ele tem um sistema de produção que o produtor dá o dinheiro pra ele sobreviver. Ele também sobrevive da obra (REICHENBACH *apud* CAETANO, 2012, p.1).

O filme é ambientado praticamente em apenas uma locação, a casa de campo, com sequências em seu exterior e interior. Pouquíssimos planos mostram a rua da casa, principalmente quando registra dois homens misteriosos, alheios ao universo da residência. Reichenbach disse que por causa dessa exiguidade de locações, houve quem dissesse que ele era o Éric Rohmer brasileiro, erotizado. Um crítico chegou a notar semelhanças entre o filme e “Pauline a la Plage” do cineasta francês. “Até o esqueleto dramático – aparentemente exíguo – é similar aos filmes de Rohmer, inclusive no que se refere à questão da troca dos casais” (REICHENBACH *apud* LYRA, 2004, p. 214).

Neste filme Reichenbach trabalha apenas com sete personagens, em uma única locação. Aparecem três outros pequeníssimos personagens, quase como figurantes – D. Rita, a empregada da casa; e os dois homens, que até o desfecho se mantêm fora da casa. Com esses elementos, uma das preocupações do diretor era que o filme não se

parecesse com uma peça de teatro, e ele consegue fazer um filme “bastante cinematográfico”, como sempre, através principalmente da decupagem fotográfica e dos movimentos de câmera. Todavia, quase que por ironia, um dos personagens é um jovem dramaturgo. Em certo momento o filme faz referência a sua obra teatral. O diretor então utiliza os elementos teatrais do personagem como analogia a sua própria obra fílmica, se valendo de posturas anti-ilusionistas, como veremos mais adiante neste texto.

Em uma casa de campo vive Luís (Luiz Carlos Braga), um ex-professor universitário que teve seus direitos cassados pela ditadura, por conta das atividades políticas de sua esposa, que acabara cometendo suicídio. Depois que perdeu o emprego, sem conseguir novos trabalhos, foi viver em Paris auxiliado financeiramente por sua irmã.

Em seu retorno ao Brasil, foi viver uma espécie de exílio voluntário nesta casa de campo, de propriedade de sua irmã. Escreve alguns artigos para um jornal de São Paulo, que lhe rende pouquíssimo dinheiro.

O filme inicia com a chegada de sua sobrinha Natércia (mesmo nome da personagem do filme de Pierre Kast *Natércia, uma mulher para amar – Merci, Natércia* – 1963), seu marido Felipe, e dois amigos destes, Marcela (Taya Fatoom) e Ricardo (Roberto Miranda), na casa.

Natércia e Felipe querem que seus amigos iniciem um relacionamento. Eles ficam só um final de semana no local e voltam a São Paulo, deixando os dois lá por mais uma semana.

Marcela foi casada com um psiquiatra intelectual, mas o casamento não deu certo. Ricardo é o protótipo do machão, solteiro, tecnocrata, trabalha com mercado de valores e só fala em dinheiro, basquete e aventuras sexuais. A princípio Marcela não sente interesse nele, mas depois acabam vivendo um relacionamento.

Reichenbach também é o fotógrafo deste filme. Na sequência inicial da chegada dos personagens, ele utiliza uma decupagem clássica, com planos fixos. Nas cenas de piscina começa a utilizar os *travellings*, um de seus movimentos de câmera predileto.

Na cena em que os cinco personagens estão na beira da piscina, Marcela pede que Ricardo mostre seu físico. Ele então se exhibe, tendo como trilha sonora uma música árabe. Luís contempla seu corpo, através de um plano em câmera subjetiva, fixa o olhar em seu baixo ventre e depois de um tempo desvia a visão para os corpos da sobrinha e sua amiga.

Em uma cena em que Natércia e Marcela estão tomando banho nuas no banheiro, a sobrinha comenta que acha que seu tio nunca mais fez sexo com ninguém, desde que sua esposa se suicidou.

A biblioteca de Luís é repleta de livros de política e sociologia. Ricardo comenta que ele deva ser um gênio, portanto apto a ganhar muito dinheiro. Felipe responde: - “Taí uma coisa que ele não sabe fazer, ganhar dinheiro”. Os personagens intelectuais de Reichenbach costumam não ter sucesso financeiro, vivendo um pouco à margem da sociedade.

Luís tem uma filha única, Ana Marina (Vanessa Alves), meio hippie (novamente personagens hippies extemporâneos na obra do cineasta), que pega a estrada sem destino. O ex-professor, muitíssimo solitário, vive assombrado pelas lembranças da mulher, Ruth (Sandra Graffi) com quem conversa em voz alta, como se fosse um fantasma onipresente.

Este filme também faz uso de intertítulos com citações escritas à mão em uma folha de caderno, que secciona a obra. O primeiro deles traz escrito “O homem ignora onde de fato jaz o horror, o que não o livra de tremer. Mas é do que não é horrível que ele treme”, frase de Søren Kierkegaard de seu livro “Temor e Tremor”.

No quarto, em uma de suas visões da esposa, a vê com Carlos Müller (personagem interpretado pelo próprio Carlos Reichenbach). Este foi o primeiro namorado de Ruth, seu primeiro homem e quem lhe iniciou na política. Foi também aluno de Luís. Ele lhe fala: - “Nós envelhecemos, Ruth permaneceu. Você roubou de mim, professor, mas agora eu a tenho tanto quanto você, na memória. (...) Comprou com a sua inteligência o afeto de Ruth, mas não a sua alma. (...) Ela foi a nossa vítima, professor, e nós nos escondemos, porque ficamos vivos”.

Posteriormente em uma cena à beira da piscina, Luís comenta com Ricardo e Marcela sobre Carlos Müller, entre outras coisas fora o militante que trocaram pelo diplomata belga. “Müller, que curiosamente era um anarquista, disse que o importante é recuperar o que foi perdido, para encontrar e perder outra vez e mais outra vez”.

Temos um segundo intertítulo – “A vida assemelha-se um pouco à doença... procede por crises e deslizos, e tem seus altos e baixos cotidianos. À diferença de outras moléstias, a vida é sempre mortal, não admite tratamentos”. Citação da frase de Italo Svevo, de sua obra “Consciência de Zeno”.

Certa noite, enquanto Ricardo e Marcela estão na sala, são surpreendidos por gritos de Luís, que ao entrar em seu quarto vislumbrou sua esposa morta em sua cama.

Desde o início do filme, dois homens misteriosos rondam a casa, sem que saibamos suas intenções.

Certa manhã Luís recebe a visita de um rapaz, que beija e abraça afetuosamente. Ricardo ao ver a cena balbucia: - “Eu sabia, tinha certeza que esse cara era bicha”.

O visitante é um jovem e promissor dramaturgo, Sérgio Calvino, que acabara de escrever uma nova peça. De surpresa ele veio acompanhado de Ana Marina, filha de Luís, para passar o final de semana.



Vanessa Alves interpretando Ana Marina em *Extremos do Prazer*.

A bela jovem de 18 anos gosta de dançar de biquíni, fazendo Ricardo se interessar também por ela.

Depois de uma cena de sexo sadomasoquista com Marcela, Ricardo entra no banheiro onde Ana Marina toma banho. Disse que só iria lavar as mãos. Ela não se importa e ele aproveita para contemplá-la através de um espelho. Minutos depois entra também no recinto Sérgio que se despe e vai urinar. Ricardo pergunta se são namorados. Ela responde que não, que ele transa com uma colega dela. Sérgio diz : - “ela acha que eu tenho o pinto pequeno”. Depois ele entra também no box e tomam banho juntos, para estranhamento do outro.

Enquanto comem no exterior da casa, Luís e Sérgio discorrem sobre idéias libertárias, socialismo e marxismo. Sérgio diz: - “O socialismo para mim é uma idéia experimental, não é um dogma”. Sendo seguido pela exposição das idéias de Ana Marina: - “Eu acho que antes de mais nada a gente tem que tentar a utopia a partir de nossas próprias relações afetivas, eróticas e familiares.

Em seguida ocorre uma sequência muitíssimo anti-ilusionista na obra. Sérgio, como um alter-ego do cineasta, diz pensar escrever uma peça de teatro tendo como protagonista um personagem parecido com Luís. Assim ele começa a descrever o argumento e os personagens, que são exatamente os personagens do filme.

- “Eu ainda vou escrever uma peça tendo você como personagem central. Um cara que evita o contato com o mundo externo, porque a realidade não se mexeu como devia. Sei lá, uma casa de campo como essa, burguesa, apazível, quase impessoal. Um refúgio seguro para quem tentou fugir de todos os fascismos. (Falando agora diretamente para a câmera).

Em contraste com esse herói sem saída, angustiado, que se esconde na ilusória sensação de segurança, o confronto de duas gerações distintas, mas próximas.

A primeira com personagens originários de uma classe social abastada. Pessoas que se acomodaram na perplexidade e no pessimismo. Se refugiaram na sobrevivência cômoda do erotismo obsessivo, na psicanálise. Pra quem o trabalho não é prazer.

Um desses jovens velhos (a câmera focaliza agora Ricardo) é um exemplo das consequências do milagre. Um homem de ação, tecnocrata, arrivista, partidário do mexa-se, um bossal abstraído do gozo dos sentidos.

A essa geração já distanciada dos conflitos sociais contrapõe-se outra (a câmera mostra agora Ana) para quem o sexo não é desculpa para a angústia”.

A sequência tem complexos movimentos de câmera, utilizando uma grua. Sérgio continua expondo sua peça e seus personagens, mas a partir de então ele é dublado pelo próprio Carlos Reichenbach.

“Eu quero mexer nesses personagens como num jogo de xadrez, partindo de uma encenação acessível, quase convencional, com muito sensualismo, já que considero o desejo elemento fundamental na minha dramaturgia.

Quero mostrar o corpo para falar do espírito. Um espetáculo em três atos, que é subvertido gradativamente até se tornar um jogo de espelho”.

Neste momento Sérgio pega um espelho e o posiciona em direção à câmera. Vemos então através do espelho Reichenbach filmando com a câmera.

Ouvimos então em off a voz do diretor: - “ok, corta”.

O filme vinha seguindo uma estética quase naturalista, até o início dessa sequência, onde Sérgio descreve a peça que pretende escrever. Utilizando o teatro como metáfora do cinema, Reichenbach desnuda o *aparatus* cinematográfico lembrando os espectadores que eles estão assistindo a um filme. A sequência representa um grande momento de ruptura na obra, que começa a tomar novos rumos.

Na época do lançamento, crítico Heitor Capuzzo comentava que o filme fala de três gerações, portanto ele subdividia o filme em três grandes blocos. Essas cenas anti-ilusionistas se encontram no terceiro bloco final.

Mas é no terceiro bloco que a subversão ocorre em todos os sentidos. Um casal jovem surge, ela filha do ex-professor, e com isso explodem as principais contradições do grupo. Reichenbach define seus personagens como os vitimados pela revolução (o ex-professor e sua esposa), os filhos da revolução (o casal proprietário do imóvel e a jovem desquitada e seu amante tecnocrata) e os netos da revolução (o casal jovem) (CAPUZZO, 04/02/1984, s.p.).



Cena em que vemos Reichenbach na câmera, através de um espelho.

Com tantos acontecimentos inusitados, Ricardo entra em uma espécie de colapso, e começa a ver Ruth e inclusive ele próprio sendo torturados. Depois de um momento de estremecimento e alucinação, ele se recompõe e vai até a varanda.

Na varanda Ricardo pega a peça que Sérgio acabara de escrever – “Sodomia na Sibéria ou Coquetel Strogonoff” – e começa a lê-la. Vemos então cenas da peça, ou seja, uma obra dentro da obra.

Ao som de “Revolution” dos Beatles, com um cenário bidimensional, que consiste de um tecido vermelho, em uma ambiência que nos lembra muito *A Chinesa* (La Chinoise) de Jean-Luc Godard, vemos Ruth dançando. Todos os outros personagens são os mesmos personagens do filme, inclusive Carlos Müller. Eles andam de um lado para o outro lendo livros. Pela indumentária, terno e gravata, Ricardo representa a burguesia e o capitalismo. Os outros personagens lhe acendem um charuto, e mais tarde lhe acendem uma banana de dinamite na boca. Toda a cena não tem nenhuma fala.

Novamente na piscina, Ricardo conversa com Ana Marina, aparentemente para conhecer melhor suas idéias, no entanto ele está enlouquecido de desejo por ela. Quando ela vai ao banheiro tomar banho, ele invade o banheiro e insinua que quer transar com ela. Ela pergunta se mesmo contra a sua vontade e Ricardo diz que sim. Ela então aceita, mas sua atitude ativa e seu palavreado chulo fazem com que ele não tenha ereção, segundo o personagem pela primeira vez na vida.

Marcela começa a se apaixonar por Luís. De noite ela vai até seu escritório e o flagra praticando sexo oral em Sérgio. Nervosa ela retorna à sala e encontra Ricardo. Diz: - “Eu vi. (...) Eu não posso acreditar. Ele faz sexo também, o Luís Antônio, com outro, Ricardo, com o rapazinho”. Indignado Ricardo quer ir até lá tirar satisfações, mas Marcela o impede.

Na manhã seguinte Ricardo vai inquirir Sérgio, e dizer que o Luís, por ser passivo, é que era o invertido. Ricardo, trajando uma camiseta com letras do logotipo da coca-cola escrito cloaca, lhe diz: - “Quem dá o rabo sou eu e tem mais, também gosto de um buceta, mas no seu caso passo fazer uma exceção, posso bancar o ativo”. Tem início então uma luta cinematográfica e caricatural e Ricardo leva a pior.

Ricardo resolve ir embora da casa, mas Marcela decide ficar, por conta de estar interessada em Luís.

De noite Marcela está na varanda e Sérgio a convida para entrar e ficar com eles. Ana Maria está lendo William Blake. Seu amigo então cita uma frase do poeta – “Xanadu, Ku Bla Kan, o paraíso deve ser depredado”. A mesma frase já havia sido citada por Reichenbach em “O Império do desejo”, quando aparece escrita em um cartaz na parede do barraco de Di Branco.

Ana Marina pergunta: - Você sabia que Ginsberg se masturbava lendo Blake? E Sérgio faz uma nova citação do poeta - "Ver o mundo num grão de areia e o céu numa flor silvestre. Deter o infinito na palma de tua mão. A eternidade em uma hora".

Sérgio inicia então um ato sexual com Ana Maria e Marcela. Depois de um tempo Marcela se desculpa e sai da sala.

Ela vai até o quarto de Luís e se declara, mas ele diz não poder amar mais nada e pede que se vá.

Na manhã seguinte os três irão partir. Marcela tenta se despedir de Luís, mas ele está absorto em seu mundo. Ana Marina conta-lhe um segredo que só ela e o pai sabem. A mãe não se suicidara, foi ele quem a matou com um único tiro do lado esquerdo, a seu pedido. Ela lhe faz essa confidência, pois considera que Marcela o ame tanto quanto ela.

Os três partem em um fusca. Assim que deixam a casa, surgem os dois homens misteriosos, para assaltar a residência. Luís os surpreende e pede para deixar as armas, no entanto um tiro dispara atingindo-o. Os assaltantes fogem e depois Luís sai da casa ensanguentado.

Aparece um último intertítulo – "No desespero, o morrer continuamente se transforma em viver. Quem desespera não pode morrer". Nova citação de Søren Kierkegaard de seu livro "O desespero humano".

Luís, moribundo, vê sua esposa morta e com a mão espaldada toca-lhe o rosto, em uma cena-homenagem a Fritz Lang, segundo palavras do próprio diretor (REICHENBACH, *apud* LYRA, 2004, p. 210).



Still do filme.

De certa forma *Extremos do prazer* apresenta algumas semelhanças com *Amor palavra prostituta*, tanto por ser um drama psicológico, como também por citar Søren Kierkegaard. Em *Amor palavra prostituta* todos os personagens têm suas angústias e seus desesperos; neste filme, apesar da angústia existencial de Luís, há mais toques de humor, sexualidade sem culpa e escraço, novamente o principal responsável por isso é o personagem interpretado por Roberto Miranda, grosso, irônico e popularesco. Ricardo se contrasta com o ambiente intelectualizado onde se encontra.

Extremos do prazer mistura novamente citações eruditas com diálogos coloquiais e cenas de sexo. Além das citações já identificadas neste texto, o filme faz referências a Karl Korsch, Albert Camus, T. S. Elliot, Leon Tolstói, Nelson Goodman, Ernest Hemingway, Oscar Wilde, Michel Foucault e Herbert Marcuse. Essa mescla de elementos proporcionou uma relação muito boa com o público, agradando tanto os espectadores do filme erótico, como também os do “cinema de arte”, ficando semanas em cartaz.

O filme recebeu um Prêmio Especial, pela “integridade da obra”, melhor roteiro e montagem no Festival de Gramado de 1984, com júri presidido por Walter Lima

Júnior. Recebeu também os prêmios APCA da Associação Paulista de Críticos de Arte, Prêmio “Governador do Estado de São Paulo” de melhor diretor e outro prêmio de melhor diretor no Festival de Amiens.

Por ocasião do Festival de Gramado de 1984, onde o filme concorreu, o cineasta expressava suas inquietações:

Ainda estou me perguntando quais os motivos que me levaram a inscrever *Extremos do Prazer* em Gramado. Já havia sido rejeitado em outras ocasiões: *Lilian M* (75) em Brasília, o curta *Sangue Corsário* (80) e *Amor, palavra prostituta* (81) em Gramado. Os críticos cariocas que odeiam meus filmes (Ely Azeredo e Valério de Andrade encabeçando a lista) normalmente fazem parte das comissões de seleção. Até meus co-produtores não punham a menor fé. Eu já estava certo que fazia um cinema muito particular, cujo repertório só poderia ser apreciado por alguns poucos irmãos de universo. (...) Finalmente o filme começou a ser projetado. Nos primeiros vinte minutos devo ter fumado dez cigarros. Era imprevisível saber como aquela platéia tão exigente iria engulir a minha modesta salada de erudição e deboche. As cenas de sexo pareciam duas vezes mais longas do que na realidade (REICHENBACH, 1984, p. 15-17).

Em uma das críticas recebidas pelo filme em seu lançamento, lemos:

Extremos do prazer, produção de 1983, é uma síntese das principais preocupações do realizador, onde mesmo com escassos recursos consegue extrair o melhor momento de sua trajetória brilhante no cinema paulista. Intimamente vinculado com a chamada produção de baixo custo, Carlos Reichenbach sempre trabalhou no eixo de produção conhecido com a *boca do lixo* (CAPUZZO, 1984, s.p.).

De certa forma *Extremos do prazer* fecha um ciclo na obra do cineasta, dos filmes produzidos no esquema de produção da Boca do Lixo. Foi rodado em três semanas (quando as outras produções fora da Boca, principalmente da Embrafilme, duravam cerca de oito semanas), utilizando apenas 22 latas de negativo (quando o mínimo razoável seria algo em torno de 40 latas). Novamente vemos Reichenbach exercitar sua máxima – “transformar a falta de condições em instrumento de criação”.

5.12 - Outras brevíssimas considerações

Essa pesquisa se deteve nos filmes do diretor produzidos de forma independente na Boca do Lixo, razão pela qual não contemplou *Filme Demência*, o longametrage seguinte a *Extremos do Prazer*.

Filme Demência, cujo título é um anagrama das palavras filme de cinema, coproduzido pela Embrafilme, representa na verdade a culminância de todos os procedimentos estéticos do diretor analisados neste trabalho. É um filme muitíssimo rico, complexo, autorreferencial e hipertextual. Do ponto de vista dos procedimentos hipertextuais se encontra praticamente no mesmo nível de *O Império do Desejo*, devidamente analisado na tese.

Filme Demência era um dos filmes preditos do diretor em sua obra, contendo inclusive elementos autobiográficos. Sua complexidade merece toda uma nova tese apenas sobre ele.

6 – Conclusão

Tendo analisado os filmes de longametragem e de episódios de Reichenbach através do recorte proposto; e antes de elaborar as conclusões finais no que tange às hipóteses investigadas, creio que seja importante tratar de algumas recorrências em suas produções, conforme verificadas nesta pesquisa.

A primeira delas diz respeito à música e sua utilização. Sabemos que o cineasta era melômano e também músico, o que deve ter contribuído para o fato da música estar bastante presente e perceptível em sua obra. Nos filmes analisados, quase nunca o diretor utilizou músicas originais especialmente compostas. Algumas poucas exceções foram seu primeiro longametragem *Corrida em Busca do Amor*, que trazia não necessariamente músicas incidentais originalmente compostas, mas canções que chegaram a ser lançadas em LP; e *Paraíso Proibido*, com músicas de Hylton, Papete, Oswaldinho do Acordeon e Almir Satter. Reichenbach geralmente utilizava músicas pré-existentes, cujo uso incidental lembrava bastante a colagem e o pastiche.

Dentro desse universo de músicas pré-existentes, podemos notar três tipos: a utilização de música erudita (Cesar Franck, Bach, Mozart, Ravel, Debussy, Erik Satie, etc.); a música de cinema, ou seja, de outros filmes – Ennio Moriconi, John Barry, de números musicais americanos e até seriados televisivos, como o tema de *Havaí 5.0.* utilizado no filme *Capuzes Negros* -; e as canções, que de forma generalizada incluía standards americanos, canções europeias das primeiras décadas do século XX, The Beatles e Jimmy Hendrix.

Analisando sua obra talvez pudéssemos falar em “Sua Excelência a Vitrola”. O diretor quiçá seja o que mais fez uso da música diegética no cinema brasileiro e essa música era quase sempre produzida por uma vitrola. Quanto ao repertório havia muitas gravações antigas oriundas da coleção de discos 78 rpm que o cineasta herdara de sua família. Conforme vimos em sessão do capítulo 4, em *O Império do Desejo* a vitrola pode ser considerada um personagem do filme, tal a importância de sua onipresença. A vitrola como integrante da trama e responsável por parte da música incidental também está presente em *A Ilha dos prazeres proibidos*, *A rainha do fliperama* e *Extremos do Prazer*.

Outros aspectos musicais ou do universo sonoro são notados em obras como *Lilian M.*, *Relatório Confidencial* onde temos a presença de um gravador nagra, que

registra o depoimento da protagonista; o gravador de fita K7 utilizado pela falsa jornalista de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*; sem falar de todo o aparato das estações de rádio de *Paraíso Proibido*, onde vemos ao mesmo tempo o LP, a fita de rolo, os estúdios e a música ao vivo. O seu curtametragem *O M da minha mão*, não analisado nesta pesquisa, era um documentário sobre um compositor e instrumentista e tratava literalmente do ambiente musical.

Entre as recorrências devemos também citar a tipologia de personagens. Em muitos de seus filmes do período temos a presença de um intelectual geralmente um pouco à margem da sociedade, libertário e economicamente fracassado. São os casos de William, pesquisador reicheano e escritor exilado com problemas financeiros de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*; Di Branco, poeta visionário e profeta antropófago que abdicou do capital em *O Império do Desejo*; Fernando, culto professor desempregado que vive às custas da companheira operária em *Amor, Palavra Prostituta*; Celso Felix, radialista apreciador de filosofia e literatura que abandona uma carreira de sucesso na capital paulista para viver modestamente no litoral em *Paraíso Proibido*; e Luís, ex-exilado político, ex-professor universitário, ensaísta mal remunerado de jornal de *Extremos do Prazer*. Em sua obra aparece também outro escritor de veleidades intelectuais, considerado pelo cineasta como medíocre, o único com sucesso financeiro, do episódio *Alice* do longametragem *As Libertinas*.

Em dois de seus filmes aparecem personagens hippies, considerados como hippies extemporâneos pelo fato do movimento já estar findo na época. Em *O Império do Desejo* temos o casal de protagonistas e em *Extremos do Prazer* a filha de Luís e da ativista política morta. Esses personagens têm características anticapitalistas e libertárias, que de certa forma se harmonizam com as idéias anarquistas do cineasta.

Esses dois tipos de personagens, os intelectuais e os hippies, se mantêm à margem do sistema.

Existe também outro tipo de personagem que chamarei de popularesco. São geralmente da classe popular, preconceituosos e machistas, muito deles interpretados por Roberto Miranda. Esses personagens são por um lado uma espécie de paródia crítica de outros personagens das pornochanchadas, e por outro um espelho do universo chauvinista e preconceituoso do público ao qual os filmes eram destinados. Tais personagens quase sempre eram responsáveis por uma espécie de tensão, conflito e oposição à delicadeza do universo feminino expresso pelo diretor e às ideias liberais e cultas dos personagens intelectuais e hippies. Geralmente esses personagens eram

responsáveis por elementos cômicos e carnavalizantes, por utilizar um discurso direto, popular, chulo, sexualizado com capacidade de subverter elementos eruditos das obras aproximando-os dos espectadores do cinema erótico. Entre eles encontramos: Dr. Carvalho (não necessariamente um representante do povo, por ser advogado, supostamente afeito às leis) de *O Império do Desejo*, Luís Carlos de *Amor, Palavra Prostituta* e Ricardo de *Extremos do Prazer*.

Outros personagens comuns em sua obra do período são aqueles que parodiam personagens das chanchadas. Eles já foram arrolados na segunda sessão do terceiro capítulo dessa pesquisa.

Para falar de uma recorrência em tipologia de personagens, talvez tenhamos que falar também de atores recorrentes em sua obra. Entre eles quem mais merece destaque é Roberto Miranda, que foi interprete de *Capuzes Negros*, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (a partir de então protagonista), *O Império do desejo*, *Sangue Corsário*, *Amor, Palavra Prostituta* e *Extremos do Prazer* e outros da fase posterior a essa pesquisa. Reichenbach o considerava como uma espécie de seu alter-ego.

(...) foi meu alter-ego; especialmente nas pornochanchadas *A Ilha dos Prazeres Proibidos* e *O Império do Desejo*. Miranda, assim como eu, era um anarco-existencialista. Mas talvez exatamente por se identificar demais com estes personagens, ele não funcionava tão bem. Só anos mais tarde, no curta *Sangue Corsário*, descobri que ele se saía melhor fazendo personagens que nada tinham a haver com ele. Suas interpretações mais preciosas são em *Amor, Palavra Prostituta* (ganhou o prêmio APCA de melhor ator por este filme) e *Extremos do Prazer* onde interpreta personagens burgueses desprezíveis. O que tornava mais convincente era o asco que sentia por aqueles personagens (REICHENBACH *apud* LYRA, 2004, p. 179-180).

Outros atores devem ser mencionados, como Orlando Parolini, intérprete de *O Império do Desejo*, *Sangue Corsário* e *Amor, Palavra Prostituta*, cuja importância e a relação com a obra de Reichenbach já foram estabelecidas em sessão do quarto capítulo. Citaremos também Benjamin Cattán (*Lilian M., Relatório Confidencial, O Império do Desejo* e *Amor, Palavra Prostituta*), Patrícia Scalvi (*Sonhos de Vida, Amor, Palavra Prostituta* e *Paraíso Proibido*), Genésio Carvalho (*Lilian M., Relatório Confidencial, Capuzes Negros* e *O Império do Desejo*), Meiry Vieira (*A Ilha dos Prazeres Proibidos* e *O Império do Desejo*), Fernando Benini (*Capuzes Negros, A Ilha dos Prazeres*

Proibidos e Paraíso Proibido), Márcia Fraga (*Capuzes Negros e O Império do Desejo*), Carlos Casan (*A Ilha dos Prazeres Proibidos e Paraíso Proibido*), Zilda Mayo (*A Ilha dos Prazeres Proibidos e Rainha do Fliperama*), Dino Arino (*Capuzes Negros e O Império do Desejo*), Cavagnoli Neto (*Corrida em busca do amor e O Império do Desejo*), Misaki Tanaka (*Sonhos de vida e O Império do Desejo*) e Vanessa Alves (*Paraíso Proibido e Extremos do Prazer*).

Interessante notar por essa listagem, que o filme que possui o maior número de atores da predileção do diretor é *O Império do Desejo*, justamente uma de suas obras mais queridas por ele próprio.

Dentro de seu cinema anárquico, experimental, ao mesmo tempo iconoclasta e reverente ao universo cinematográfico, que justapõe elementos díspares, vamos encontrar duas outras vertentes. A primeira delas é o que muitos estudiosos e principalmente Marcelo Lyra (2004, p. 197) classifica como “cinema de alma”, que pode ser notado em obras como *Lilian M.*, *Relatório Confidencial*, *Amor*, *Palavra Prostituta* e *Extremos do Prazer*. Esses filmes, alguns de inspiração filosófica, tratam da natureza humana. No entanto, longe de serem dramas psicológicos nos moldes de Ingmar Bergman ou Antonioni, se inserem dentro de uma estética libertária, cínica, irônica e metalinguística.

Outra vertente é a que trata do universo feminino. O cineasta expunha com muita delicadeza o assunto, muitas vezes contrapondo-o com personagens machistas e reacionários, para poder ressaltar sua complexidade e sensibilidade. Entre os filmes analisados que dão especial atenção a essa temática estão *Lilian M.*, *Relatório Confidencial*, *Amor*, *Palavra Prostituta* e *Extremos do Prazer*.

Em uma crítica ao filme *Extremos do Prazer*, Ruy Gardnier chega a apontar que toda a trama do filme se movimenta a partir do universo feminino.

Mas em *Extremos do Prazer* são as mulheres que comandam os acontecimentos. São elas que se movimentam enquanto os homens são fixos (Miranda e Braga passam o tempo todo na casa e as mulheres viajam, vão e voltam). Se as trocas simbólicas assim ocorrem nas

sociedades ditas primitivas, no cinema de Reichenbach isso não é diferente: são elas que desencadeiam os sentimentos, que desenrolam a história e desenvolvem as situações. O homem é um recipiente, um espaço para os valores constituídos (conservadores ou libertários), mas são sempre as mulheres que fazem as coisas passarem (GARDNIER).

Em um filme que não trata especificamente do universo feminino, o episódio *As Badaladíssimas do trópicos X os picaretas do sexo*, encontraremos a personagem de Paula Nelson, uma cineasta que também serve de alter-ego de Reichenbach, cujas semelhanças e relações foram tratadas em sessão do quarto capítulo.

Essas duas vertentes apontadas se tornam mais presentes em sua obra no período posterior ao analisado nesta tese, quando ele opta por um realismo poético depois de *Filme Demência*.

Reichenbach, como já sabemos, é um cineasta de origem gaúcha que se radicou em São Paulo e muitos pesquisadores gostam muito de associar sua obra à cidade de São Paulo, e tê-lo como um artista cuja filmografia está focada e centrada naquele universo urbano. Isso pode ser mais evidente em seus filmes posteriores a essa pesquisa, principalmente naqueles ambientados no ABC paulista, região metropolitana de São Paulo. Todavia no período analisado é impressionante o número de filmes que não são ambientados na cidade.

Conforme vimos no terceiro capítulo, Daniel Caetano trata o Cinema Marginal, onde se insere as primeiras de suas obras, como distópico. No entanto a obra do cineasta trabalha muitíssimo com a questão da utopia, inclusive com uma utopia geográfica. Em seus filmes passados em outras localidades, tais locais não são uma cidade específica, muitas vezes partes de diferentes cidades que formam um novo espaço. Em *Corrida em Busca do Amor*, rodado majoritariamente na cidade de Amparo e também em outros municípios, em momento algum é dado aos espectadores uma exata noção espacial, ambientando o filme em qualquer lugar fictício. Tal indefinição espacial ocorre também nas obras *As Libertinas*, *O Império do Desejo*, *O Paraíso Proibido*, *Extremos do Prazer*, e no caso de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* o cineasta chega a criar um novo país, inventar um outro local geográfico.

De certa forma, todas essas novas localidades espaciais vêm se contrapor ao cotidiano urbano paulistano, de onde muitos personagens são oriundos. Como vimos no terceiro capítulo, Roberto DaMatta diz que o carnaval cria um novo espaço, fora da casa e fora da rua, algo semelhante às ficções espaciais do cineasta. Nesses filmes, os personagens libertos de suas origens sociais, familiares, cotidianas, genéticas, posições hierárquicas e do “universo da casa”, exercem em um outro lugar ficcional à beira mar ou no campo, o direito aos prazeres carnais e à subversão dinâmica de suas existências quase sempre medianas. Algo próximo ao experienciado na inversão carnavalesca. Merece destaque o casal de turistas de *O Império do Desejo*, que longe de seus referenciais de origem, vivem toda sorte de prazeres sensoriais e sexuais no litoral paulista, até ser devorado por um antropófago anarquista.

Como último conjunto de recorrências trataremos do próprio cinema, uma das premissas desta tese, que servirá de ponto de passagem para as conclusões acerca das hipóteses investigadas. Conforme vimos nessa pesquisa, o próprio cineasta considerava sua obra como metacinema, o que serviu de ponto origem para uma crítica desprestigiada de José Lino Grunwald a atribuir-lhe o termo sub-metalinguagem, e uma réplica de Jairo Ferreira a considerá-la maxilinguagem.

Uma das referências mais constantes ao cinema em seus filmes são as salas de exibição com seus exteriores cheios de cartazes e outras publicidades de longas-metragens. Nos onze filmes analisados, com exceção de *As Libertinas*, *Corrida em Busca do Amor*, *Capuzes Negros*, *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, *O Império do desejo* e *Extremos do prazer* todos os outros aparecem as salas de exibição. Em *Lilian M.*, *Relatório confidencial* uma das cenas se passa no interior de um cinema, além de diversos planos de exteriores. Em *Rainha do Flipperama*, rodado na época da decadência dos cinemas de bairro e de rua, não apenas os personagens passam em frente a diversas salas, como também comentam que eles se transformaram em clubes, discotecas ou foram demolidos. Até mesmo em seu curtametragem *O M da minha mão*, um documentário sobre o músico Mário Gennari Filho, vemos um plano do exterior do Cine Vera, então transformado em discoteca. Em *Paraíso Proibido*, a aparição do cartaz do filme *O amigo americano* de Wim Wenders tende a explicitar a relação de identidade entre o protagonista reichenbachiano e o protagonista da outra obra em questão, nesses dois filmes que se prezam pela referência cinematográfica.

Podemos pensar que o cinema se constitui em um grande hipotexto para seus filmes hipertextuais. Na época do lançamento de *Paraiso Proibido*, José Carlos Avellar escreveu em uma crítica que em sua obra não era a arte que imitava a vida, mas sim a vida que imitava o cinema, conforme vimos no quarto capítulo.

Entre as influências e referências mais encontradas em seus filmes estão longametragens japoneses e as obras dos cineastas Jean-Luc Godard, Samuel Fuller e Valerio Zurlini majoritariamente.

Um dos paradoxos que essa pesquisa não foi capaz de resolver foi o fato de que nas obras hipertextuais e também nas paródias é necessário ao público o conhecimento dos hipotextos ou dos textos parodiados para uma melhor compreensão da obra. Se eu tivesse podido entrevistar Carlos Reichenbach, essa seria uma das perguntas chaves a ser inquirida, embora confesso que dificilmente obteria uma explicação satisfatória. Se os filmes do diretor eram destinados às classes menos favorecidas e não cultas da população, como esses espectadores seriam capazes de perceber os hipotextos? Em uma crítica ao filme *O Império do Desejo*, Sérgio Bazi escreveu que a não percepção das citações utilizadas pelo diretor não invalidavam o deleite de suas obras pelos “pornomaníacos”. Tal afirmação ratificava a sua permanência no esquema de produção da Boca do Lixo, tendo em vista o sucesso de público de seus filmes.

O curioso em Reichenbach é que os amantes da pornochanchada não são impedidos de ter lá os seus prazeres secretos por conta de lado mais “sugestivo” de suas fitas, frequentemente habitadas por “citações” só percebidas por cinemaníacos – e nunca pelos pornomaníacos. Aí está, talvez, a principal contradição dos filmes de Reichenbach, que, se empenhando em sugerir menos por citações que outros meios mais acessíveis, poderia acertar em cheio, às vezes, porém, o combativo pornochanchadeiro chega bem perto, especialmente quando tende a ser mais direto. (...) E, se não atrapalham o deleite dos pornomaníacos, é provável que nem seja por estes captados. No caso: a sugestão pretendida se dilui no que a fita tem de mais pornochanchadístico (BAZI, 15/08/1981, s.p.).

Outro crítico, Bruno de André (23/03/1981, s.p.), chegou a escrever que “citações cinematográficas e intelectuais estão sempre presentes, mas não é vital percebê-las para poder degustá-las”. Considerei muito interessante a posição dos dois críticos, que contrapõem deleite e entendimento, evidenciando o deleite; embora compreenda que as lacunas semânticas oriundas do desconhecimento dos pré-textos

afetem uma melhor compreensão de sua obra. Confesso que até mesmo para mim, que escrevo este trabalho de doutorado, foi difícil decifrar o maior número possível de hipotextos, vários filmes revi muitíssimas vezes, em um trabalho quase que de uma arqueologia textual. Dado a profusão de citações, é tarefa que não se extingue, cabendo a outros pesquisadores novas decifrações e interpretações.

Reichenbach também utiliza recursos anti-ilusionistas, conforme analisado no segundo capítulo dessa pesquisa. Sua postura nos remete ao teatro épico de Bertolt Brecht, que também influenciou a obra de Jean-Luc Godard, um de seus cineastas prediletos e mais citados. Entre seus procedimentos anti-ilusionistas encontramos o uso da palavra escrita, geralmente expressa em intertítulos, que secciona a narrativa criando blocos heterogêneos dentro dos filmes; técnicas de distanciamento, através da interpretação de atores ou quando os mesmos falam diretamente para a câmera, como vemos inclusive em seu primeiro longametrage *Corrida em Busca do Amor*, ou até mesmo pelo recurso estilístico do zoom, que aproxima e distancia os objetos fílmicos de seus espectadores, com propósitos críticos; e também o desnudamento do *aparatus* cinematográfica, cujo exemplo mais radical encontramos em *Extremos do Prazer*, já analisado em sessão do quarto capítulo e citado no início do segundo capítulo.

Misturar Cesar Franck, Søren Kierkegaard, Orson Welles, Jean-Luc Godard, Betty Friedam, Mozart, Fritz Lang, Proudhon, Bach, Ennio Moriconi, cinema japonês, Shere Hite, Padre Vieira, Oswald de Andrade, seriados da RKO, Heloneida Studard, Roger Corman, Willhem Reich, William Blake, Samuel Fuller, Maria Antonieta Pons, Valério Zurlini, chanchadas da Atlântida, sublitteratura de banca de jornal, Jimmy Hendrix, musicais americanos, cinema *cochon*, *sexplotation*, represa Billings, litoral paulista, cinema de gênero, Goethe, etc; em um procedimento característico do pastiche, e “rebaixá-los” ao ambiente erótico da Boca do Lixo, com pretensões utópicas, pode ser considerado realmente como carnavalizante.

A carnavalização em sua obra também se dá por sua opção pela utilização do escracho como postura política. Por fazer filmes repletos de sexo facilitou o uso de elementos do baixo corporal e do realismo grotesco em celebrações próximas ao ambiente carnavalesco.

O escracho como forma contestatária e de constatação de uma realidade periférica, em meio ao canibalismo, assassinatos, anarquismo político, me fez pensar muitas vezes que sua carnavalização se afastasse um pouco do conceito orgânico e biocósmico da carnavalização de Batkhin e se aproximasse mais da concepção de Júlia Kristeva, via Antonin Artaud, de um carnaval que também pressupõe assassinato e revolução.

Em seu estudo sobre o carnaval, Roberto DaMatta considera que um dos principais conceitos da carnavalização seja o da inversão, como vimos no segundo capítulo desse trabalho. A inversão também é recorrente na obra de Reichenbach, principalmente quando adota uma postura iconoclasta. Portanto nos filmes analisados encontramos falso padre, policiais de baixa moral, um rábula machista e preconceituoso que adere ao bissexualismo, um outrora capitalista que usou seu patrimônio para se descapitalizar, uma feminista que troca suas leituras de Betty Friedam para viver na prática os ensinamentos de Willhem Reich, um ex-exilado político que vive uma existência triste e devota à memória da esposa suicida, mas pratica os prazeres do homossexualismo, entre vários outros exemplos.

Outros aspectos carnavalizantes podem ser encontrados nas citações às chanchadas, gênero carnavalesco por excelência.

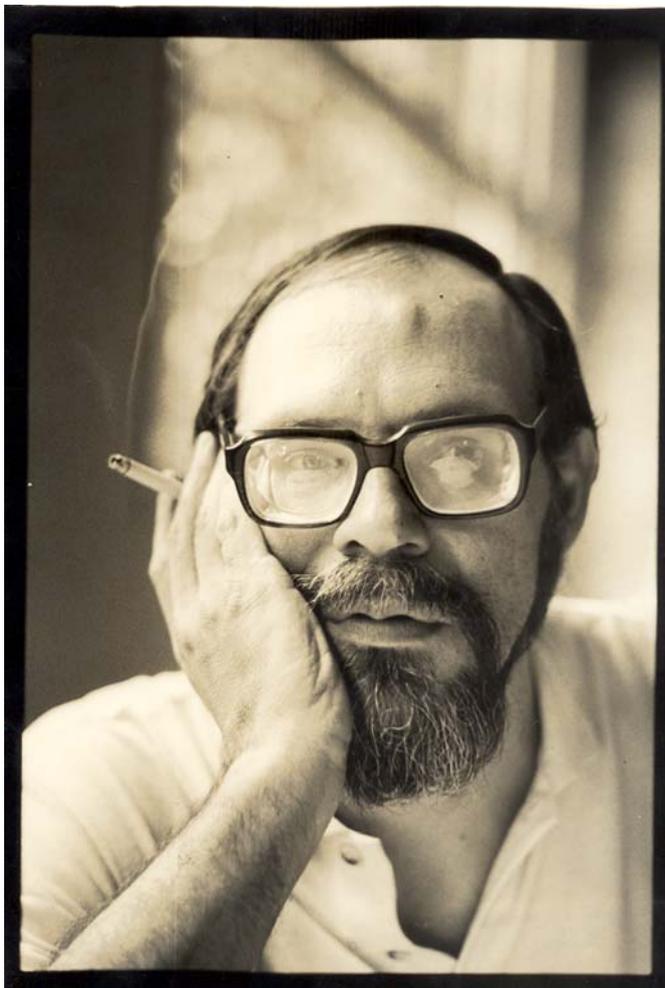
Esse trabalho se utilizou de muitos conceitos similares, contudo não exatamente semelhantes. A segunda hipótese dessa tese, a antropofagia, é o conceito que talvez possa abarcar todos os outros, onde podemos compreender como antropofágico suas citações e sua prática hipertextual.

O próprio diretor chegou a considerar muitas vezes seu trabalho como antropofágico, bem como diversos críticos e estudiosos de sua obra. Realmente, considerando a análise sobre a antropofagia realizada na última sessão do terceiro capítulo, podemos pensá-lo como um cineasta antropófago, que se apropria transformacionalmente do exógeno e também do endógeno – a pornochanchada.

Sinto uma grande satisfação em ter podido analisar todos os filmes a que me propuz no projeto de tese, e ter me esforçado para conseguir interpretar a sua obra, que admiro e respeito, a partir das hipóteses aventadas. Todavia creio que os trabalhos acadêmicos não encerrem todos os assuntos sobre seus objetos de pesquisa. No caso do

cinema de Carlos Reichenbach, com toda a sua complexidade e riqueza, ainda merece novas leituras, novos vieses, novos trabalhos, novos elementos a serem descobertos.

Evoé Reichenbach!



7 - Referências

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. Editora da Unicamp. Campinas, 2006. 224p.

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. Londres: Routledge. 2000. 238 p.

ALMEIDA, Amilton. **Se você vai ver este filme, reze antes para Santa Luzia**. Vitória: A Gazeta, 13/02/1979. s. p.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Chiarato & Cia. 1928, 189 p.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Poesia Pau Brasil**, 1924. Disponível em: https://www.google.com.br/#q=manifesto+antropofago+pdf+haroldo+de+campos&hl=pt-PT&tbo=d&psj=1&ei=kmKuUJaxHoHo8QS2k4HIAg&start=90&sa=N&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.&fp=364535f97b1bd72e&bpcl=38897761&biw=800&bih=461

_____. **Manifesto antropófago**. São Paulo, 1928. Disponível em: https://www.google.com.br/#q=manifesto+antropofago+pdf+haroldo+de+campos&hl=pt-PT&tbo=d&psj=1&ei=kmKuUJaxHoHo8QS2k4HIAg&start=90&sa=N&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.&fp=364535f97b1bd72e&bpcl=38897761&biw=800&bih=461

ANDRADE, Valério. **O Império do desejo**. Rio de Janeiro: O Globo. 09/03/1981. s.p.

ANDRÉ, Bruno de . **Rir e brincar com um diretor “udigrudi”**. São Paulo:Revista Visão. 23/03/1981. s. p.

ARCO E FLEXA, Jairo. **Moviola**. São Paulo: Revisa Veja, 24/01/1979.

AUGUSTO, Sérgio. **Acreditem: eis uma bela pornochanchada, o Império do desejo**. São Paulo: Revista Isto É, ano 5, número 220. 11/03/1981.

AVELLAR, José Carlos. **O cinema é um fingidor**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 16/10/1975. s. p.

_____. **Olho de Gato**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 30/09/1981, s.p.

AZEREDO, Ely. “**Audácia**” ou “**Os Picaretas do sexo**”. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 25/09/1970. s. p.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987. 419p.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Rio de Janeiro, 1981.

BARROS, Âmbar de. **Na Europa, a descoberta do cinema paulista**. São Paulo: Folha da Tarde. 20/02/1985. p. 10.

BARTHES, Roland. **Saindo do cinema**. IN: **Psicanálise e cinema** São Paulo: Global editora e distribuidora ltda. 1980, p. 119 – 126.

BAZI, Sérgio. **O Império das Citações**. Brasília: Correio Braziliense, 15/08/1981. s.p.

BERNARDET, Jean Claude. **Pornô. Dois pesos duas medidas**. São Paulo: Movimento. 26/01/76. s.p.

BRASIL INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA. **Amor, palavra prostituta**. São Paulo: Brasil Internacional Cinematográfica, 1982. 4p. Press-release.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978. 210 p. Coleção Logos.

_____. **Sur le cinéma**. Paris: L’Arche. 1970. 246 p.

CAETANO, Daniel e GARDNIER, Ruy. **Entrevista com Carlos Reichenbach**. Rio de Janeiro: 2012. Disponível em: <http://daniel-caetano.blogspot.com.br/2012/05/entrevista-com-carlos-reichenbach.html>.

CAETANO, Daniel. **Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: Os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman**. Rio de Janeiro: PUC, 2012. 271p. Tese.

CAETANO, Maria do Rosário, **Nos arrabaldes de Carlão Reichenbach**. Brasília: Jornal de Brasília. 03/08/1991. Pag. 3.

CALIXTO, Fabiano. **Série "Sonda nas Jazidas": ORLANDO PAROLINI (1936 - 1991), lido por Fabiano Calixto**. São Paulo: Revista Modo de Usar, 31/10/2010. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2010/10/serie-sonda-nas-jazidas-orlando.html><http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2010/10/serie-sonda-nas-jazidas-orlando.html>.

CALLEGARO, João. **Nasce o Cinema Cafajeste: Ana**. In: **As Libertinas; três estórias de amor e sexo**. São Paulo. 1968. p. 10-11. Press-release.

_____. **Manifesto do Cinema Cafajeste**. São Paulo. 1968. 1p. Disponível em: <http://www.obarcobebado.com/2010/10/manifesto-do-cinema-cafajeste.html>

CAMPOS, Haroldo de. **De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña**. In: **De la razón antropofágica y otros ensayos**. Madri/Cidade do México: Siglo veintiuno editores, 2000. p. 1 – 23.

CAPUZZO, Heitor. **Filmar o corpo para falar do espírito**. Santo André: Diário do Grande ABC, 04/02/1984, s.p.

CARNEIRO, Paulo. **Público espera inteligência, diz Reichenbach**. Santo André: Diário do Grande ABC. 08/03/1989.

CEIA, Carlos. **Sobre o conceito de alegoria**. In: **Matraga n°10**. Lisboa, 1998. 6p.

CHAMIE, Mário. **Freud, Oswald de Andrade e Antropofagia**, In: **Revista de cultura Agulha # 43**. São Paulo/Fortaleza, 2005. 5p. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag43chamie.htm>

CINCO DE MARÇO. **São pornochanchadas 80% dos filmes apresentados em Goiânia**. Goiânia: Cinco de Março. 9 a15 de julho de 1979, p. 1.

CORREIO BRAZILIENSE. **Pornochanchada: o público já esta cansado do trivial?** Brasília: Correio Braziliense. 03/10/1982. p. 1.

COSTA, Rogério da. **Tornar-se outro [Outrar-se vs., Antropofagia e Antropoemia]**. Brasil. 2009. Surveillanceme.5p. Disponível em: <http://surveillanceme.wordpress.com/2009/07/14/tornar-se-outro-outrar-se-vs-antropofagia-e-antropoemia/>.

COURI, Norma. **A pornochanchada no banco dos réus**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil. Caderno B. p. 1.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis.** Rio de Janeiro. Editora Rocco Ltda., 1997. 350p.

DINIZ, Júlio. **Antropofagia e tropicália – devoração/devocão**. In: **Nelim, núcleo de estudos em literatura e música – ensaios e artigos**. Rio de Janeiro: PUC. 2007. 8p. Disponível em: http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/NELIM/ensaios_artigos/julio_antropogafiaetropicalia.pdf

DYER, Richar. **Pastiche**. Londres e Nova Iorque: Routledge Taylor &Francis Group, 2007. 222p.

EMBRAFILME. **Guia de filmes 1979**. Rio de Janeiro: Embrasilme. 1981. 75p.

_____. **Guia de filmes 1980**. Rio de Janeiro:Embrasilme. 1982. 86p.

_____. **Guia de filmes 1981**. Rio de Janeiro: Embrasilme. 1985. 118p.

_____. **Guia de filmes 1982**. Rio de Janeiro: Embrasilme. 1987. 124p.

EWALD FILHO, Rubens. **“O Império do Desejo”, a comprovação de um talento**. São Paulo:O Estado de São Paulo. São Paulo, 07/02/1981. s.p.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001. 316 p.

FASSONI, Orlando L. **A trajetória de Lilian M, da miséria ao luxo**. São Paulo: Folha de São Paulo. 02/08/1975. s. p.

FERREIRA, Jairo. **Dez anos de pornochanchada**. In: **Cinema**. São Paulo: Editora Sublime. Agosto, 1978. P. 04 – 10.

_____. **Fim da moral no pornô brasileiro.** São Paulo: Folha de São Paulo. 10/07/1980.

_____. **Cinema de invenção.** São Paulo: Editora Max Limonad/Embrafilme. 1986. 304p.

_____. **O cinema e seu desejo.** Rio de Janeiro: Embrafilme. Filme Cultura n° 38/39. 1981. p. 82-83.

_____. **Anarquia poética contra o cinemão.** São Paulo: Folha de São Paulo, 12/01/1979. s.p.

_____. **Críticanárquica ano zero de conduta.** In: COELHO, Renato e ARTHUSO, Raul (org.) **Mostra Jairo Ferreira: Cinema de Invenção.** São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil. 2012. p. 13-15.

FIGUEIREDO, Tom. **“Lilian M.”, uma precária fita de autor.** São Paulo: O Estado de São Paulo, 09/08/1975. s. p.

FOLHA DE SÃO PAULO. **“Lilian M”:** a trágica procura da liberdade. São Paulo: Folha de São Paulo, 26/07/1975. s. p.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu.** São Bernardo do Campo, 1950. 115p. Disponível em:
<http://www.uesb.br/labeledisco/horror/material/OestranhoFreud.pdf>
<http://www.uesb.br/labeledisco/horror/material/OestranhoFreud.pdf>.

FROTA, Adolfo José de Souza. **Puritanismo e alegoria: o conflito entre o bem e o mal em “O jovem Goodman Brown.** In: **Espéculo. Revista de estudos literários.** Madria: Universidad Complutense de Madrid. 2011. 10p. Disponível em www.ucm.es/info/espetaculo/numero47/alegoria.html.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos – a literatura de segunda mão.** Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras. Belo Horizonte, 2006.

GRÜNEWALD, José Lino. **Faltou o Marquês de Sade.** Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 16/03/1979. s.p.

HORUS FILMES E XANADU PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS. **Audácia, um filme másculo**. São Paulo, 1969. 5p. Press-realease.

JAMES, David E. **Allegories of cinema: American film in the sixties**. Princeton : Princeton University Press, 1989. 388 p.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 1977. São Paulo: Ed. Cultrix. p.118 – 162.

JORNAL DA TARDE. **Em reprise, os melhores (e os piores) filmes de 81**. São Paulo: O Estado de São Paulo. 12/01/1982.

KIERKEGAARD, Sören. **O desespero humano**. In: **Kierkegaard**. São Paulo: Abril Cultural. 1979. p. 297-422. Coleção Os Pensadores.

_____. **Temor e tremor**. In: **Kierkegaard**. São Paulo: Abril Cultural. 1979. p. 167-286. Coleção Os Pensadores.

KRISTEVA, Julia. **Introdução a semanálise**. São Paulo: Perspectiva. 1974. . 199 p. (Coleção debates.semiótica ;84)

LAZO, Vladimir. **As Safadas**. 2010. Disponível em <http://olharimplicito.wordpress.com/2010/09/05/as-safadas-c-reichenbach-inacio-araujo-antonio-meliande-1982/>

LEVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Ed. Anhembi Ltda. 1957. 444p.

LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2004. 352p.

MAC GANG, Marshal, **Parolini, eminência parda**. In: COELHO, Renato e ARTHUSO, Raul (org.) **Mostra Jairo Ferreira: Cinema de Invenção**. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil. 2012. p. 154.

MACHADO, Luis Carlos. **Filme “pornô”, quem resiste aos apelos do sexo.** Goiânia: Diário da Manhã. 20/10/1981. P. 23.

MARTINO, Telmo. **A estética da chanchada underground.** São Paulo: Jornal da Tarde, 02/08/1975. s. p.

MARX, Karl e ENGELS. **Sobre literatura e arte.** São Paulo: Global editora e distribuidora Ltda., 1980. 107 p. Coleção Bases, 16.

MATSUO, Koichiro. **As “delícias eróticas” ao alcance de todos.** São Paulo: Última Hora. 21/02/1978. p. 7.

MENEZES, Joaquim. **Alice, Angélica e Ana em julgamento.** Rio de Janeiro. O Jornal. 24/06/1969. s. p.

MORAES, Eduardo Jardim de. **Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica.** Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1978. p. 71 – 109.

NUNES, G. T. **Ópera-bufa.** Brasília: Correio Brasiliense. 22/08/1975. s. p.

O ESTADO DE MINAS. **Carlos Reichenbach, o Godard da Boca do Lixo.** Belo Horizonte: O Estado de Minas. 09/06/1987. s. p.

O GLOBO. **Pornochanchada pode derrubar prefeito.** Rio de Janeiro: O Globo. 06/06/1876.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Reichenbach filme saga operária no ABC.** São Paulo: O Estado de São Paulo. 07/02/1996.

ORMOND, Andrea. **As Safadas.** 2012. Disponível em: <http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2012/11/as-safadas.html>

ORVATICH, Josiane, **Carlos Reichenbach.** In: **Juliette Revista de Cinema** n° 002, setembro/2008. Brasil, 2008. Disponível em: <http://www.julietteeditora.com.br/page52.html>

PAIVA, Salviano Cavalcanti de. **Confissões amorosas (Relatório Confidencial).** Rio de Janeiro: O Globo. 08/10/1975. s. p.

_____. **A Ilha dos Prazeres Proibidos**. Rio de Janeiro: O Globo. 13/03/1979. s. p.

_____. **O Paraíso Proibido**. Rio de Janeiro: O Globo, 28/09/1981. s.p.

PEREIRA, Edmar. **Um equívoco do talentoso e polivalente Carlos Reichenbach**. São Paulo: Jornal da Tarde. 20/01/1979. s. p.

PICCAZIO, Cláudia. **O Império da pornochanchada**. São Paulo: Relax. Fevereiro de 1977.

POLES, Cláudio. **Uma sátira do que nunca foi sério**. São Paulo: Movimento, 22 a 28/01/1979. P. 23.

PORTELA, Eduardo. **O Lugar da pornochanchada**. São Paulo: Veja. 07/05/80. s. p.

PROUDHON, Pierre-Joseph. **O que é a propriedade?** Lisboa: Editorial Estampa. 1975. 248 p.

RAMOS, Fernão Pessoa, e MIRANDA, Luiz Felipe A. de (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC. 2000. 582p.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968/1973) – a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.

RAMOS, Luciano. **Um desejo entre o realismo e a alegoria**. São Paulo: Folha de São Paulo. 10/04/1981.

REICHENBACH, Carlos. **Carlos Oscar Reichenbach Filho**. IN: **Filme Cultura** n° 28. Rio de Janeiro: EMBRAFIME. Fevereiro de 1978. p. 73 – 83.

_____. **Minhas influências nipônicas**. São Paulo. Jornal da tarde. 11/05/1995. s. p.

_____. **Anarquia sensual**. São Paulo. s. d. (fragmento). 9 p.

_____. **Porque fiz este filme**. São Paulo, s. d. b. 3p.

_____. **Reichanbach fala sobre Paula Nelson.** In: HORUS FILMES E XANADU PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS. **Audácia, um filme másculo.** São Paulo. 1969. 5p.

_____. **“Alice”, audácia e o nascimento da Boca do Lixo”.** São Paulo: Folha de São Paulo, 30/09/1997, s. p.

_____. **Alice e seus companheiros no país do sol.** In: **As Libertinas; três estórias de amor e sexo.** São Paulo. Press-release. 1968. p. 10-11.

_____. **Apresentação.** In: JOTA FILMES E BRASECRAN. **Lilian M Confissões amorosas (Relatório confidencial).** Press-realese. São Paulo, 1975. 2 p.

_____. **Extremos de emoção e cinema.**Revista Moviola, Ed. 04, 1984. P. 15-17.

RODRIGUES, Jaime. **As Libertinas.** Rio de Janeiro: Diário de Notícias. 25/06/1969.

RODRIGUES, João Carlos. **Os novos deuses do sexo.** Rio de Janeiro: Lampião da esquina. Abril de 1981. s. p.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Carnaval/antropofagia/paródia.** In: **Revista Iberoamericana.** 2009. p. 401-412. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu>.

ROLNIK, Suely. **Esquizoanálise e Antropofagia.** São Paulo: PUC. 1998. 10p. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Antropesquizoan.pdf>

_____. **Antropofagia zombie.** São Paulo. PUC. 2005. 16p. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Antropzombie.pdf>

ROSE, Margaret A.. **Parody: ancient, modern, and post-modern.** Cambridge: Cambridge University Press. 1995. 316 p.

SALGADO, Maria Teresa. **Carnavalizar é preciso: uma leitura da paródia em Quem me dera ser onda.** In: **Mulemba,** v. 1, n°5. Rio de Janeiro, 2011. p. 67-78.

SCHILD, Susana. **Godard da Boca do Lixo**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil. 14/05/87. s. p.

SILVA NETO, Antônio Leão. **Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem**. São Paulo: A. L. Silva Neto. 940p.

SIMÕES, Inimá Ferreira. **O imaginário da Boca**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/Departamento de Informação e Documentação Artística/ Centro de documentação e informação sobre arte brasileira contemporânea. 1981. 74p. Cadernos 6.

SKORECKI, Louis. **Reichenbach fils ou le porno tropical**. In; **La Liberation**. França, 11/02/1985. p. 33.

STAM, Robert. **O Espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1981. 198p.

_____. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992. 104p.

STERNHEIM, Alfredo. **Novo filme de Carlos Reichenbach**. São Paulo, 17/01/1979. s. p.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. **A solteirona, a prostituta e o cinema popular**. São Paulo: Movimento. 18/08/1975. p. 23.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1983.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2007. 96p.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p.157 – 191.

TREVISAN, João Silvério. **Entrevista com A. P. Galante, o Rei da Boca**. In: **Filme Cultura** nº 40. Rio de Janeiro: Embrafilme. . Agosto/outubro de 1982. p. 71 – 75.

VEIGA, Alberto. **Quem vê os filmes nacionais**. São Paulo: Última hora. 18/11/1976. S. p.

VIEIRA, João Luiz e STAM, Robert. **Parody and Marginality: the case in Brazilian cinema**. In: ALVARADO, Manuel e THOMPSON, John O. (ed.). **The Media Reader**. Londres: BFI Publishing. 1990. p. 82-104.

VIEIRA, João Luiz. **Rebel with a cause: The films of Carlos Reichenbach Jr.** In: HINDS Jr., Harold E. e TATUM, Charles M. Tatum (editores). **Studies in Latin American Popular Culture (volume 7)** Tucson/Arizona: University of Arizona. 1988. p. 121 - 137.

_____. **Chanchada; Introdução à paródia no cinema brasileiro**. In: **Filme Cultura** n° 41/42. Rio de Janeiro: EMBRAFILME. 1983. p. 22-29.

XANADU PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS LTDA. **As Libertinas; três estórias de amor e sexo**. São Paulo. Press-release. 1968. 19 p.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento; cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1993. 281p.

YOUNG, Theodore Robert Young. **Anthropophagy, Tropicalismo and Como era gostoso o meu francês**. Chicago: Latin American Studies Association. 1998. 11p. Disponível em: <http://168.96.200.17/ar/libros/lasa98/Young.pdf>

PROGRAMA TELEVISIVO:

Boca do lixo – a Bollywood brasileira produção – Comalt, dirigido por Daniel Camargo, 2011, exibido no Canal Brasil. 5 episódios.

ANEXO 1**Manifesto do Cinema Cafajeste**

por João Callegaro

Cinema cafajeste é cinema de comunicação direta. É o cinema que aproveita a tradição de 50 anos de exibição do "mau" cinema americano, devidamente absorvido pelo espectador e que não se perde em pesquisas estetizantes, elocubrações intelectuais, típicas de uma classe média semi-analfabeta.

É a estética do teatro de revistas, das conversas de salão de barbeiro, das revistinhas pornográficas. É a linguagem do "Notícias Populares", do "Combate Democrático" e das revistinhas "especializadas" (leia-se Carlos Zéfiro). É Oswald de Andrade e Líbero Rípoli Filho; é "Santeiro do Manguê" e "Viúva, Porém Honesta": obras primas.

É cinema tipicamente brasileiro, portanto é o cinema cafajeste paulista, sem bairrismos, porém com uma visão lúcida da fauna paulistana.

Preparem-se cinéfilos frustrados, adoradores dos Cahiers e de Godard, pois o cinema cafajeste já é uma realidade. É o cinema de Rogério Sganzerla, o cinema de Roberto Santos (de "O Grande Momento" e o genial episódio de "As Cariocas"), de Mojica Marins; é o verdadeiro cinema paulista.

E o seu valor será contado em cifras, em borderôs, em semanas de exibição: em público. E os filmes serão geniais.

São Paulo – 1968

MANIFESTO ANTROPÓFAGO

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De **todas** as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequese. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Ori Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos..

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe : ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo orecular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vitima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comia.

Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciênda do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas+ fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage com os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimarnos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar

nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha." (*Revista de Antropofagia*, Ano 1, No. 1, maio de 1928.)

MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária.

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas de casa tratando de cozinha.

A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de base e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Juris.

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia.

A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juriconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta - a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho...Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado - o artista fotográfico.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Straviski.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos - a havia o poeta parnasiano.

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1a) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Malarmé, Rodin e Debussy até agora. 2a) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carrosserie

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista - pela *síntese* ; contra a morbidez romântica - pelo *equilíbrio* geométrico e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa* .

Uma nova perspectiva.

A nova, a de Paolo Ucello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão de ótica. Os objetos distantes não diminuía. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.

A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de idéias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloquente, um pavor sem sentido.

Nossa época anuncia a volta ao *sentido puro* .

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*.

Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajes e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.

A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

Oswald de Andrade

(*Correio da Manhã* , 18 de março de 1924.)

ANEXO 2

FICHAS TÉCNICAS – FILMES DE CARLOS REICHENBACH

(Por ordem cronológica)

ESTA RUA TÃO AUGUSTA

Brasil, 1966/68.

Direção – Carlos Reichenbach.

Fotografia e câmara – Sílvio Bastos.

Direção de produção – Enzo Barone.

Assistente de direção – Hideo Nakayama.

Montagem – Jovita Pereira Dias

Produtora – Lauper Filmes.

Narração – Oswaldo Calfat, Waldomiro de Deus e Lindolf Bell.

Tempo de duração – 8 minutos.

ALICE

Episódio de **AS LIBERTINAS.**

Brasil, 1968.

Argumento, roteiro e direção – Carlos Reichenbach.

Fotografia e câmara – Waldemar Lima.

Montagem – Glauco Mirko Laurelli.

Seleção musical – Salatiel Coelho.

Produtora – Xanadu Produções Cinematográficas.

Elenco – Célia Maracajá, Terezinha Sodré, José Carlos Cardoso, Eduardo Campos,

Antônio Manuel, Mady Sand, Benedito Lara.

Tempo de duração – 40 minutos.

A BADALADÍSSIMA DOS TRÓPICOS X OS PICARETAS DO SEXO

Episódio do filme AUDÁCIA, A FÚRIA DO DESEJO

Brasil, 1969.

Argumento, fotografia e direção – Carlos Reichenbach.

Roteiro – Carlos Reichenbach e Jairo Ferreira.

Montagem – Jovita Pereira Dias.

Músicas utilizadas na trilha – Maurice Ravel, Xavier Cugat, Jimmy Hendrix, Brahms, etc.

Produtora – Xanadu Produções Cinematográficas.

Elenco – Maria Cristina Rocha, Palito, Sabrina, José Carlos Cardoso, Cléo Ventura, Gilberto Sálvio, Francis Cavalcanti, Marco Antônio Lellis, Wanda Rocha, Verônica Krimann.

Tempo de duração – 42 minutos.

CORRIDA EM BUSCA DO AMOR

Brasil, 1971.

Direção – Carlos Reichenbach.

Argumento – Aram Babaeghian e Renato Grecchi.

Pré-roteiro e diálogos – J. B. de Souza.

Roteiro final – Carlos Reichenbach, Jairo Ferreira e Percival G. Oliveira.

Fotografia e câmera – Cláudio Portioli.

Músicas originais – Toni Ricardo, Vic Barone e Dick D'Anello.

Seleção musical – Carlos Reichenbach.

Montagem – Sylvio Renoldi.

Produtores – Renato Grecchi, Nissin Katalan e Aram Babaeghian.

Elenco – David Cardoso, Gracinda Fernandes, Vic Barone, Dick D'Anello, Toni Ricardo, Luís Carlos Clay, Vitória Twardowska, Tuska, Celsa Moran, Gibe, Carlos Bucka, Carlos Reichenbach, Cavagnoli Neto.

Tempo de duração – 92 minutos.

LILIAM M., RELATÓRIO CONFIDENCIAL

Brasil, 1974/75.

Roteiro, fotografia e direção – Carlos Reichenbach.

Cenografia – Marta Salomão Jardim.

Diretor de Produção – Percival Gomes Oliveira.

Seleção musical – Carlos Reichenbach.

Montagem e edição – Inácio Araújo.

Produtor – Carlos Reichenbach.

Elenco – Célia Olga benvenuti, Benjamin Cattan, Sérgio Hingst, Maracy Mello,

Edward Freund, Walter Marins, Caçador Guerreiro, José Júlio Spiewak, Thereza

Bianchi, Lee Bajyja, Genésio Carvalho, Wilson Ribeiro, Washington Lasmar.

Tempo de duração – 120 minutos (versão integral) e 95 minutos (versão comercial).

SEDE DE AMAR – CAPUZES NEGROS

Brasil, 1978.

Direção e fotografia – Carlos Reichenbach.

Argumento, roteiro e música original – Mauro Chaves.

Cenografia – Dácio Lima.

Montagem – Alain Fresnot.

Produtor – Ney Arruda Alves.

Elenco – Sandra Bréa, Luiz Gustavo, Roberto Maya, Katia Grumberg, Renato Master,

Fernando Benini, Oswaldo Barreto, Wilson Ribeiro, Marcia Fraga, Luís Parreiras,

Roberto Miranda, Genésio Carvalho, Dino Arino, João Maria Netto.

Tempo de duração – 92’.

A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS

Brasil, 1978.

Direção, fotografia e roteiro – Carlos Reichenbach.

Montagem e edição – Walter Vanni.

Seleção musical – Carlos Reichenbach.

Produtor – Antônio Polo Galante.

Elenco – Neide Ribeiro, Roberto Miranda, Meiry Vieira, Fernando Benini, Carlos

Casan, Zilda Mayo, Fátima Porto, Olido Dias, Teca Klaus, João Maia Neto.

Tempo de duração – 90 minutos.

SONHOS DE VIDA

Brasil, 1979.

Argumento, fotografia e direção – Carlos Reichenbach.

Roteiro e diálogos – Carlos Reichenbach e Jairo Ferreira.

Montagem – Eder Mazini.

Produtor – Roberto Polo Galante.

Elenco – Patrícia Scalvi, Misaki Tanada e Roberto Galante.

Tempo de duração – 10 minutos.

SANGUE CORSÁRIO

Brasil, 1979.

Argumento, fotografia e direção – Carlos Reichenbach.

Roteiro e diálogos – Jairo Ferreira e Carlos Reichenbach.

Poemas – Orlando Parolini.

Música original – Jairo Ferreira.

Montagem e edição – Éder Mazini.

Produtor – Roberto Polo Galante.

Elenco – Orlando Parolini, Roberto Miranda.

Tempo de duração – 10 minutos.

O M DA MINHA MÃO

Brasil, 1979.

Direção – Carlos Reichenbach e Jairo Ferreira.

Fotografia e câmera – Carlos Reichenbach.

Música original – Mario Gennari Filho.

Montagem – Éder Mazini.

Produtor – Roberto Polo Galante.

Tempo de duração – 7 minutos.

O IMPÉRIO DO DESEJO

Brasil, 1980.

Argumento, roteiro e direção – Carlos Reichenbach.

Fotografia e câmera – Alfred Stinn (pseudônimo de Carlos Reichenbach).

Cenografia – Conrado Sanches.

Seleção musical – Carlos Reichenbach.

Montagem – Gilberto Wagner.

Produtor – Roberto Polo Galante.

Elenco – Roberto Miranda, Meiry Vieira, Marcia Fraga, Benjamin Cattan, Orlando

Parolini, José Luiz Franca, Nádia Destro, Misaki Tanaka, Dino Arino, Genésio

Carvalho, Felipe donovan, Maristela Moreno, Bavagnoli Neto, Fafá.

Participações especiais – Aldine Müller e Martha Anderson.

Tempo de duração – 105'.

AMOR, PALAVRA PROSTITUTA

Brasil, 1980.

Direção e fotografia – Carlos Reichenbach.

Argumento e roteiro – Carlos Reichenbach e Inácio Araújo.

Assistente de direção e cenografia – Inácio Araújo.

Montagem – Éder Mazini.

Produtores – Carlos Reichenbach, Éder Mazini, Inácio Araújo, Jean Barret, Cláudio
Cunha, Alfredo Cohen e Titanus.

Produtora – Iris Produções Cinematográficas Ltda.

Produtor executivo – Eder Mazini.

Continuidade e still – Carlos Shintomi.

Maquiagem e efeitos – Maria Antônia Lombardi.

Assistente de Câmera – Luis Antônio de Oliveira.

Assistente de produção – Eduardo Santos e Marcos Cunha.

Elenco – Orlando Parolini, Patrícia Scalvi, Roberto Miranda, Alvamar Taddei,

Benjamin Cattan, Liana Duval, Zaira Bueno, Rita Hadich, Wilson Sampson, Vania

Buchioni, Maurice Legeard, Luiz Castellini, Isa Kopelman, Gilson Motta, Eder Mazini,

Lygia Reichenbach, Elizabeth Sardelli, Michel Cohen, Eduardo Santos.

Tempo de duração – 92 minutos (versão integral).

O PARAÍSO PROIBIDO

Brasil, 1981.

Direção e fotografia – Carlos Reichenbach.

Fotografia – Alfred Stinn (pseudônimo de Carlos Reichenbach) e Carlos Shintomi.

Música original – Hyldon, Papete, Oswaldinho do Acordeon e Almir Satter.

Montagem – Gilberto Wagner.

Produtor – Roberto Polo Galante.

Elenco – Jonas Bloch, Vanessa Alves, Luiz Carlos Braga, Ana Maria Kreisler,

Fernando Benini, Carlos Casan, Toni Fernandes, Railda Nonato, Débora Berbert.

Participações especiais – Patrícia Scalvi e Selma Egrei.

Tempo de duração – 95'.

A RAINHA DO FLIPERAMA

Episódio do filme **AS SAFADAS**

Brasil, 1982.

Roteiro, fotografia e direção – Carlos Reichenbach.

Diretor de produção – Eduardo Santos.

Montagem – Éder Mazini.

Produzido por Antônio Polo Galante.

Elenco – Zilda Mayo, Wilson Sampson, Carlos Koppa e Jônia Freund.

Tempo de duração – 30 minutos.

EXTREMOS DO PRAZER

Brasil, 1983.

Argumento, roteiro, fotografia e direção – Carlos Reichenbach.

Montagem – Éder Mazini.

Produtor executivo – Jean Garret.

Produtores – Embrapi, Helena Filmes e Alfred Cohen.

Elenco – Luiz Carlos Braga, Taya Fatoom, Roberto Miranda, Vanessa Alves, Eudes

Carvalho, Sandra Graffi, Rubens Pignatari, Rosa Maria Pestana, Marco Rossi, Eduardo

Zá, Judith Ferreira Lima, Carlos Reichenbach.

Tempo de duração – 92 minutos.

FILME DEMÊNCIA

Braisl, 1985.

Argumento e direção – Carlos Reichenbach.

Roteiro e diálogos – Carlos Reichenbach e Inácio Araújo.

Fotografia – José Roberto Eliezer.

Cenografia – Campelo Neto.

Música original – Manoel Paiva e Luiz Chagas.

Montagem – Éder Mazini.

Produtores – Éder Mazini, Carlos Reichenbach, Anibal Massaíni Neto.

Elenco – Ênio Gonçalves, Emílio di Biasi, Imara Reis, Fernando Benini, Rosa Maria Pestana, Orlando Parolini, Alvamar Taddei, Benjamin Cattan, Vanessa Alves, Renato Master, Roberto Miranda, Claudio Willer, Valeska Canoletti.

Tempo de duração –

ANJOS DO ARRABALDE

Brasil, 1986.

Argumento, roteiro e direção – Carlos Reichenbach.

Fotografia – Conrado Sanchez.

Cenografia – Sebastião de Souza.

Música original – Manoel Paiva e Luiz Chagas.

Montagem – Éder Mazini.

Produtor – Antônio Polo Galante.

Elenco – Betty Faria, Clarisse Abujamra, Irene Stefânia, Vanessa Alves, Ênio Gonçalves, Emilio di Biasi, José de Abreu, Ricardo Blat, Carlos Koppa, Chica Burza, Kiko Guerra, Silas Gregório, Elaine Marcondes, Nicole Puzzi.

Tempo de duração – 104 minutos.

DESORDEM EM PROGRESSO

Episódio do filme **CITY LIFE**

Brasil/Holanda, 1988/90.

Argumento, roteiro, fotografia e direção – Carlos Reichenbach.

Supervisor de diálogos – Inácio Araújo.

Diretor de arte – Sebastião de Souza.

Música original – André Luiz Oliveira.

Som direto – Tide Borges e Lia Camargo.

Montagem e edição – Éder Mazini.

Produtor executivo – Júlio Calasso.

Produtores – City Life Foundation, Rotterdam Films e Casa de Imagens Cinema e Vídeo.

Elenco – Paulo Marrafão, Laurente Caraguá, Luís Ramalho, Silvio Ferreira, Guilherme Lisboa, Júlio Calasso Jr., Zé da Ilha, Ricardo Homuth, Emilio de Mello, Cristina Rodrigues.

Participações especiais – Marlene França e Iara Jamra.

Tempo de duração – 20 minutos.

ALMA CORSÁRIA

Brasil, 1993.

Argumento, roteiro, fotografia e direção – Carlos Reichenbach.

Diretor assistente – Eduardo Aguilar.

Diretor de arte – Renato Theobaldo.

Cenografia – Henrique Lanfranchi.

Figurinos – Andréia Camargo.

Coreografia – Clarisse Abujamra.

Música original – Carlos Reichenbach.

Montagem e edição – Cristina Amaral.

Produtora – Sara Silveira.

Produtores – Dezenove Som e Imagem, Donald Ranvaud, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Moviecenter Cinematográfica e José Eduardo Mendes Camargo.

Elenco – Bertrand Duarte, Jandir Ferrari, Andréa Richa, Flôr, Mariana de Moraes, Jorge Fernando, Emilio di Biasi, Abrahão Farc, Roberto Miranda, Ricardo Pettine, Paulo Marrafão, David Y Pond, André Messias, Denis Peres, Joaquim Paulo do Espírito Santo.

Atores convidados – Walter Forster, Christiane Couto, Bruno de André e Carolina Ferraz.

Tempo de duração – 116 minutos.

OLHAR E SENSACÃO

Brasil, 1994.

Direção e música – Carlos Reichenbach.

Texto extraído de *A Consciência de Zeno*, de Italo Svevo.

Fotografia – Conrado Sanchez.

Montagem – Cristina Amaral.

Diretor de produção – Eduardo Santos.

Produção executiva – Sara Silveira e Sérgio Cotrim.

Produtores – Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, Museu da Imagem e do Som, Carlos Reichenbach e equipe.

Tempo de duração – 10 minutos.

DOIS CÓRREGOS

Brasil, 1999.

Argumento, roteiro e direção – Carlos Reichenbach.

Fotografia – Pedro Farkas.

Montagem e edição – Cristina Amaral.

Diretor de Arte – Luís Rossi.

Música – Ivan Lins.

Arranjos – Néelson Ayres.

Produtora executiva – Maria Ionescu.

Produtor – Sara Silveira.

Elenco – Carlos Alberto Ricelli, Beth Goulart, Ingra Liberato, Vanessa Goulart, Luciana

Brasil, Kaio César, Luiz Damasceno, Thomas Jorge, Sérgio Ferrara, Cristina

Cavalcanti, Lina Agifu.

Tempo de duração – 112’.

EQUILÍBRIO E GRAÇA

Brasil, 2002.

Roteiro e direção – Carlos Reichenbach.

Fotografia – Jacob Solitrenick.

Montagem e edição – Cristina Amaral.

Coreografia – Luciana Brites.

Produtor – Sara Silveira.

Elenco – Plínio Soares, Masamitsu Adache, Luciana Brites, Adriana Holtz, Roberta Marcinkowski, Soraya Landin, Dátia Spássova.

Tempo de duração – 10 minutos.

GAROTAS DO ABC – AURÉLIA SCHWARZENEGA

Brasil, 2004.

Argumento e direção – Carlos Reichenbach.

Roteiro – Carlos Reichenbach e Fernando Bonassi.

Fotografia – Jacob Solitrenick.

Diretor de Arte – Luís Rossi

Montagem e edição – Cristina Amaral.

Trilha sonora e arranjos – Nelson Ayres.

Produtor – Sara Silveira.

Elenco – Michelle Valle, Natália Lorda, Vanessa Alves, Luciele di Camargo, Vanessa Goulart, Fernanda Carvalho Leite, Márcia de Oliveira, Viviane Porto, Lina Agifu, Kelly di Bertolli, Fernando Pavão, Ênio Gonçalves, Rocco Pitanga, Dionísio Neto, Milhem Cortaz, Eduardo Sofiatti, Fábio Ferreira Dias, Paulo Bordhin, Alessandro Azevedo, Neide de Deus, Mariana Loureiro e Marcelo Bortotto.

Atores convidados – Selton Mello, Antônio Pitanga, Adriano Stuart, Vera Mancini, Ângela Corrêa, Ana Cecília Costa.

Participação especial – Fafá de Belem e Zé Ricardo.

Tempo de duração – 125 minutos.

BENS CONFISCADOS

Brasil, 2004.

Argumento e direção – Carlos Reichenbach.

Roteiro – Daniel Chaia e Carlos Reichenbach.

Fotografia e câmera – Jacob Solitrenick.

Montagem e edição – Cristina Amaral.

Direção de arte – Luís Rossi.

Música original – Ivan Lins.

Direção musical – Néelson Ayres.

Produtora executiva – Maria Ionescu.

Produtores – Sara Silveira e Betty Faria.

Produtores associados – Dezenove Som e Imagem, Supernova, Casa de Cinema de Porto Alegre e Riofilme.

Elenco – Betty Faria, Renan Augusto, Werner Schünemann, Antônio Grassi, Eduardo Dusek, Márcia de Oliveira, Marina person, Fernanda Carvalho Leite, Sissi Venturin, Marcelo Fortotto.

Participações de Beth Goulart e André Abujamra.

Tempo de duração – 110 minutos.

FALSA LOIRA

Brasil, 2007.

Direção e roteiro – Carlos Reichenbach.

Produtor – Sara Silveira.

Produção executiva – Maria Ionescu.

Músicas originais – Nelson Ayres, Marcos Levy.

Fotografia – Jacob Solitrenick.

Montagem e edição – Cristina Amaral.

Casting – Vivian Golombek.

Direção de arte – Valdy Lopes.

Figurinos – Cássio Brasil.

Assistente de direção – Daniel Chaia.

Assistente de montagem – Alex Ferreira Barreiro.

Elenco – Rosanne Mulholland, Cauã Reymond, Maurício Mattar, Djin Sganzerla, João Bourbonnais, Susana Alves, Léo Áquila, Vanessa Pietro, Bruno de André, Luciana Brites, Raoni Carneiro, Fernanda Carvalho Leite, Emanuel Dória, Maeve Jinkings.

Tempo de duração – 105 minutos.

ANEXO 3

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES CITADOS (por ordem alfabética)

ABSOLUTAMENTE CERTO

Brasil, 1957.

Direção – Anselmo Duarte

Produção – Cinedistri

Elenco – Anselmo Duarte, Dercy Gonçalves, Odete Lara, Aurélio Teixeira, Maria Dilnah, José Policena, Carlos Costa, Luiz Orioni, Jayme Barcelos.

O ABRAÇO DA MORTE

(Last Embrace)

EUA, 1979.

Direção – Jonathan Demme.

Elenco – Roy Schneider, Janet Margolin, John Glover, Sam Levene, Charles Napier, Christopher Walken.

O ADORÁVEL CANALHA

(Tendre Voyou)

França/Itália, 1966.

Direção – Jean Becker.

Elenco – Jean-Paul Belmondo, Nadja Tiller, Jean-Pierre Marielle, Robert Morley, Geneviève Page.

ADULTÉRIO À BRASILEIRA

Brasil, 1969.

Direção – Pedro Carlos Rovai.

Produtora – Sincro Filmes, Milfont Filmes e Rovai Filmes.

Elenco – Sérgio Hingst, Lucy Rangel, Marisa Urban, Maurício Nabuco, Jacqueline Myrna, Mário Benvenuti, Luigi Picchi, Newton Prado, Miguel di Pietro.

AINDA AGARRO ESTA VIZINHA

Brasil, 1974.

Direção – Pedro Carlos Rovai.

Produtora – Sincro Filmes

Elenco – Adriana Prieto, Cecil Thiré, Lola Brah, Wilza Carla, Sérgio Hingsti, Nídia de Paulo, Hugo Bidet, Carlos Leite, Teobaldo, Ambrósio Fregolente, Meiry Vieira, Valentina Godoy, Ângelo Antônio, Eduardo Vivacqua, Maartge Bach, Martim Francisco.

ALPHAVILLE

(Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution)

França/Itália, 1965.

Direção – Jean-Luc Godard.

Elenco – Eddie Constantine, Anna Karina, Akim Tamiroff.

AMADA AMANTE

Brasil, 1978.

Direção – Cláudio Cunha.

Produtora – Kinema Produtora e Distribuidora de Filmes

Elenco – Sandra Bréa, Luiz Gustavo, Rogério Fróes, Carlos Imperial, Neusa Amaral, Ana Maria Kreisler, Simone Carvalho, Petty Pesce, Sandra Castro, Fernando Reski, Cláudio Cunha.

O AMIGO AMERICANO

(Der Amerikanische Freund)

Alemanha/França, 1977.

Direção – Wim Wenders.

Elenco – Dennis Hopper, Bruno Ganz, Lisa Kreuser, Nicholas Ray, Samuel Fuller, Peter Lilienthal.

ANAGUAS À BORDO

(Operation Petticoat)

EUA, 1959.

Direção – Blake Edwards.

Elenco – Cary Grant, Tony Curtis, Joan O'Brien, Dina Merrill, Gene Evans, Dick Sargent.

O ANJO EXTERMINADOR

(El Ángel exterminador)

México, 1962.

Direção – Luis Buñuel.

Elenco – Silvia Pinal, Jacqueline Andere, Enrique Rambal, Cláudio Brook, José Baviera, Augusto Benedico, Antonio Bravo.

O ANJO NASCEU

Brasil, 1969.

Direção – Júlio Bressane.

Produtora – Júlio Bressane Produções Cinematográficas.

Elenco – Hugo Carvana, Milton Gonçalves, Norma Bengell, Maria Gladys, Carlos Guima, Neville d'Almeida.

APOCALYPSE NOW

EUA, 1979.

Direção – Francis Ford Coppola.

Elenco – Marlon Brando, Martin Sheen, Robert Duvall, Frederic Forrest, Sam Bottoms, Harrison Ford.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

Brasil, 1968.

Direção – Rogério Sganzerla.

Produtora – Urânio Filmes.

Elenco – Paulo Villaça, Helena Ignez, Sérgio Hingst, Sérgio Mamberti, Pagno Sobrinho, Sônia Braga, Luiz Linhares, Roberto Luna, José Marinho, Renato Consorte, Antônio Lima, Maurice Capovilla, Carlos Reichenbach.

BANG-BANG

Brasil, 1970.

Direção – Andrea Tonacci.

Produtora – Total Filmes.

Elenco – Paulo César Pereio, Abrahão Farc, Jura Otero, Ezequiel Marques, José Aurélio Vieira.

BAT XOTA, A MULHER MORCEGO

Brasil, 1991.

Direção – Carlos Nascimento.

Produtora – N. Produções Cinematográficas.

Elenco – Neuza Martins, Marly Silva, Jesuito.

O BEIJO AMARGO

(The Naked Kiss)

EUA, 1964.

Direção – Samuel Fuller.

Elenco – Constance Towers, Anthony Eisley, Michael Dante, Virginia Grey, Patsy Kelly, Karen Conrad.

O BEIJO DA MULHER ARANHA

Brasil/EUA, 1985.

Direção – Hector Babenco.

Produtora – HB Filmes, Islan Alive Films e Superloaf Films Inc.

Elenco – Sônia Braga, William Hurt, Raul Julia, José Lewgoy, Milton Gonçalves, Miriam Pires, Nuno Leal Maia, Fernando Torres, Patrício Bisso, Denise Dumont, Herson Capri, Nildo Parente, Wilson Grey, Miguel Falabella.

O BEIJO DA MULHER PIRANHA

Brasil, 1986.

Direção – J. A. Nunes (Pseudônimo de Jean Garret).

Produtora – Iris Produções Cinematográficas.

Elenco – Neusa Silveira, Karina Macieira, Walter Gabarron, Francisco Rezende, Pedro Terra, Solange Dumont, Oswaldo Cirilo.

O BEM-DOTADO – O HOMEM DE ITU

Brasil, 1978.

Direção – José Miziara.

Produtora – Cinedistri.

Elenco – Nuno Leal Maia, Consuelo Leandro, Maria Luiza Castelli, Guilherme Corrêa, Helena Ramos, Ana Maria Nascimento e Silva, Marlene França, Esmeralda Barros, Aldine Muller, Líbero Rípoli Filho.

BRAS CUBAS

Brasil, 1985.

Direção – Júlio Bressane.

Produtora – Júlio Bressane Produções Cinematográficas e Embrafilme.

Elenco – Luiz Fernando Guimarães, Bia Nunes, Regina Casé, Wilson Grey, Ankito, Thelma Reston, Colé Santana, Maria Gladys, Cristina Pereira, Renato Borghi, Ariel Coelho, Guará Rodrigues.

BRASIL ANO 2000

Brasil, 1969.

Direção – Walter Lima Júnior.

Produtora – Produções Cinematográficas Mapa.

Elenco – Anecy Rocha, Ênio Gonçalves, Hélio Fernando, Iracema de Alencar, Ziembinski, Manfredo Colassanti, Rodolfo Arena, Jackson de Souza, Raul Cortez, Gal Costa.

BUBUBU NO BUBOBÓ

Brasil, 1980.

Direção – Marcos Farias.

Produtora – Marcos Farias Produções Cinematográficas e Cinédia.

Elenco – Ângela Leal, Nelson Xavier, Michelle Naili, Rodolpho Arena, Nélia Paula, Carvalinho, Silva Filho, Gracinda Freire, Colé Santana, Mara Rúbia.

BYE, BYE BRASIL

Brasil, 1979.

Direção – Carlos Diegues.

Produtora – L. C. Barreto.

Elenco – Betty Faria, José Wilker, Fábio Júnior, Zaira Zambelli, Jofre Soares, Carlos Kroeber, Marieta Severo, Reinaldo Genes, Marcus Vinícius, Príncipe Nabor, Rodolfo Arena, Emanuel Cavalcanti.

CABRA MARCADO PARA MORRER

Brasil, 1964/84.

Direção – Eduardo Coutinho.

Produtora – Mapa e Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas.

Documentário.

CALÍGULA

(Calígola)

Itália, EUA, 1979.

Direção – Tinto Brass.

Elenco – Malcolm McDowell, Teresa Ann Savoy, Guido Mannari, John Gielgud, Peter O'Toole.

O CANGACEIRO

Brasil, 1953.

Direção – Lima Barreto.

Produtora – Vera Cruz.

Elenco – Alberto Ruschel, Maris Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico, Ricardo Campos, Adoniran Barbosa, Neusa Veras, Zé do Norte.

AS CARIOCAS

Brasil, 1966.

Direção – Roberto Santos, Walter Hugo Khouri, Fernando de Barros.

Produtora – Wallfilmes e A. A. S. Filmes.

Elenco – Iris Bruzzi, Norma Bengell, Jacqueline Myrna, Ivan de Souza, Esmeralda Barros, Lilian Lemmert, John Herbert, Sérgio Hingst, Vera Barreto Leite.

CARLOTA JOAQUINA, PRINCESA DO BRASIL

Brasil, 1995.

Direção – Carla Camurati.

Produtora – Elimar Produções.

Elenco – Marieta Severo, Marco Nanini, Ludmila Dayer, Brent Hieatt, Maria Fernanda, Marcos Palmeira, Eliana Fonseca, Norton Nascimento, Beth Goulart.

O CHANTECLER

Brasil, 1910.

Direção – Alberto Moreira.

Produtora – William & Cia.

Elenco – Trupe artística do Rio Branco.

(Filme cantante)

CHINATOWN

EUA, 1974.

Direção – Roman Polanski.

Elenco – Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Huston, Perry Lopez, John Hillerman, Diane Ladd.

A CHINESA

(La Chinoise)

França, 1967.

Direção – Jean-Luc Godard.

Elenco – Anne Wiazemsky, Jean-Pierre Léaud, Juliet Berto, Michel Semeniako, Lex De Bruijn.

CIDADÃO KANE

(Citizen Kane)

EUA, 1941.

Direção – Orson Welles.

Elenco – Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead, Ruth Warrick.

O CINDERELO TRAPALHÃO

Brasil, 1979.

Direção – Adriano Stuart.

Produtora – Renato Aragão Produções Artísticas.

Elenco – Renato Aragão, Dedé Santan, Zacaria, Mussum, Hélio Souto, Maurício do Valle, Paulo Ramos, Sílvia Salgado.

CINZAS QUE QUEIMAM

(On dangerous ground)

EUA, 1952.

Direção – Nicholas Ray.

Elenco – Ida Lupino, Robert Ryan, Ward Bond, Charles Kemper, Anthony Ross, Ed Begley, Ian Wolfe.

O COMETA

Brasil, 1910.

Produtora – Empresa F. Serrador & Cia.

Elenco – Ismênia Mateus, Soller, Asdrubal Miranda, Manoel Pedro dos Santos (Baiano).

(Filme cantante)

COMO ERA BOA A NOSSA EMPREGADA

Brasil, 1973.

Direção – Ismar Porto e Victor Di Mello.

Produtora – Atlântida Cinematográfica.

Elenco – Pedro Paulo Rangel, Stepan Nercessian, Carlo Mossy, Edson Silva, Meiry Vieira, José Lewgoy, Neusa Amaral.

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS

Brasil, 1970.

Direção – Nelson Pereira dos Santos.

Produtora – L. C. Barreto.

Elenco – Ana Maria Magalhães, Arduíno Colassanti, Eduardo Imbassahy Filho, Manfredo Colassanti, Ana Maria Miranda.

COMO ERA VERDE O MEU VALE

(How Green was my valley)

EUA, 1941.

Direção – John Ford.

Elenco – Walter Pidgeon, Maureen O'Hara, Anna Lee, Donald Crisp, Roddy McDowall, John Loder.

CONTOS ERÓTICOS

Brasil, 1977.

Direção – Roberto Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Eduardo Escorel, Roberto Palmari

Produtora – Lynx Filmes.

Elenco – Joana Fomm, Carman Silva, Paula Ribeiro, Lima Duarte, Liza Vieira, Cristina Aché, Cláudio Cavalcanti, Carlos Galhardo.

LES CONTREBANDIÈRES

França, 1968.

Direção – Luc Moullet.

Elenco – Françoise Vatel, Monique Thiriet, Johny Monteilhet, Patrice Moullet, Paul A. Martin.

CONVITE AO PRAZER

Brasil, 1980.

Direção – Walter Hugo Khouri.

Produtora – Galante Filmes.

Elenco – Roberto maya, Serafim Gonzalez, Sandra Bréa, Kate Lyra, Nicole Puzzi, Aldine Muller, Helena Ramos, Rossana Ghessa, Patrícia Scalvi, Alvamar Taddei.

COPACABANA ME ENGANA

Brasil, 1969.

Direção – Antônio Carlos Fontoura.

Produtora – A. C. Fontoura.

Elenco – Odete Lara, Carlo Mossy, Cláudio Marzo, Paulo Gracindo, Joel Barcellos, Lícia Magna, Armando Costa.

A CORRIDA DO SÉCULO

(The Great Race)

EUA, 1965.

Direção – Blake Edwards.

Elenco – Jack Lemon, Tony Curtis, Natalie Wood, Peter Falk, Keenan Wynn, Arthur O’Connell.

O CRU E O COZIDO

Brasil, 1982/83.

Direção – Carlos Eduardo Pereira.

Produção – UFF.

Elenco – Thaís Portinho, Nina de Pádua, Ana Maria Magalhães, Hilda Machado, Pedro Tornaghi, Cláudia Netto, Cristina Fracho, Domingos Sávio, João Monteiro, Fernanda Loback.

O DEMÔNIO DAS ONZE HORAS

(Pierrot le fou)

França/Itália, 1965.

Direção – Jean-Luc Godard.

Elenco – Jean-Paul Belmondo, Anna Karina, Graziella Galvani.

DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS

Brasil, 1976.

Direção – Bruno Barreto.

Produtora – L. C. Barreto.

Elenco – Sônia Braga, José Wilker, Mauro Mendonça, Mara Rúbia, Dinorah Brillhante, Nelson Xavier, Nelson Dantas, Marta Anderson, Betty Faria.

EMMANUELLE, A VERDADEIRA

(Emmanuelle)

França, 1974.

Direção – Just Jaeckin.

Elenco – Silvia Kristel, Alain Cuny, Marika Green, Daniel Sarky, Jeanne Colletin, Christine Boisson, Samantha.

EMANUELLE TROPICAL

Brasil, 1977.

Direção – José Marreco.

Produtora – Haway Filmes.

Elenco – Monique Lafond, Selma Egrei, Tânia Alves, Matilde Mastrangi, Luiz Parreiras, Marcos Wainberg.

EMMANUELO O BELO

Brasil, 1978.

Direção – Nilo Machado.

Produtor a- Nilo Machado Produções Cinematográficas.

Elenco – Sérgio de Oliveira, Zana Braz, Fenelon Paul, Sandra Alvarez, Mara Telles, Elza Quirino, Luís Nunes.

ENTR'ACTE

França, 1924.

Direção – René Clair.

Elenco – Jean Börlin, Inge Friss, Francis Picabia, Man Ray, Darius Milhaud.

ERA UMA VEZ EM TÓQUIO

(Tokyo Monogatari)

Japão, 1953.

Direção – Yasujiro Ozu.

Elenco – Chishu Ryu, Chieko Higashiyama, Setsuko Hara, Haruko Sufimura, Nobuo Nakamura, So Yamamura.

EROS E MASSACRE

(Erosu purasu Gyakusatsu)

Japão, 1969.

Direção – Yoshishige Yoshida.

Elenco – Mariko Okada, Toshiuyki, Hosokawa, Yuko Kusunoki, Kazuko Ineno, Daijiro Harada.

FAUSTO

(Faust – Eine deutsche Volkssage)

Alemanha, 1926.

Direção – F. W. Murnau.

Elenco – Gösta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn, Frida Richard, William Dieterle, Eric Barclay.

A FILHA DE CALÍGULA

Brasil, 1981.

Direção – Ody Fraga.

Produtora – Galante Filmes.

Elenco – Daniela Ferrite, Roque Rodrigues, Márcia Fraga, Márcio Nogueira, Jota Santana, Michel Belmondo, Sônia Regina, Ilse Cotrim, Jônia Freund.

A FILHA DE EMMANUELLE

Brasil, 1980.

Direção – Oswaldo Oliveira.

Produtora – Galante Filmes.

Elenco – Linda Vanessa, Cinira, Camargo, José Luiz França, Marisa Meyer, Maristela Moreno, Daniela Ferrite, Benjamin Cattan, Sérgio Hingst.

FILME DE AMOR

Brasil, 2003.

Direção – Júlio Bressane.

Elenco – Bel Garcia, Josi Antello, Fernando Eiras.

A FORÇA DOS SENTIDOS

Brasil, 1970.

Direção Jean Garret.

Produtora – Kinema Filmes.

Elenco – Paulo Ramos, Aldine Muller, Elizabeth Hartman, Ana Maria Kreisler, Benjamin Cattan, Emil Grigoletto, Eddio Smânio.

O FRACO DO SEXO FORTE

Brasil, 1973.

Direção – Osiris Parsival de Figueiroa.

Produtora – O. P. F Cinema e Diversões.

Elenco – Meiry Vieira, Hugo Bidet, Lúcia Regina, Wilson Grey, Joana Darc, Aurélio Tomasini, Miriam Souza, Henriqueta Briebea.

GAIJIN, OS CAMINHOS DA LIBERDADE

Brasil, 1980.

Direção – Tizuka Yamasaki.

Produtora – CPC e Embrafilme.

Elenco – Kyoto Tsukamoto, Antônio Fagundes, Gianfrancesco Guarnieri, José Dumont, Jiro Kawarasaki, Carlos Augusto Strazzer, Louise Cardoso, Yuiko Oguri.

GERVAISE

França, 1956.

Direção – René Clément.

Elenco – Maria Schell, François Perrier, Jany Holt, Mathilde Casadesus, Florelle, Micheline Luccioni.

O GIGANTE DE PEDRA

Brasil, 1954.

Direção – Walter Hugo Khouri.

Produtora – Cast Cinematográfico Brasileiro.

Elenco – Fernando Pereira, Irene Kramer, Paulo Monte, Sílvia Ortoff, Rafael Farbi, Arnaud Andrade, Orlando Maia, Hilda Oliveira.

GISELLE

Brasil, 1980.

Direção – Victor Di Mello.

Produtora – Alba Valéria, Carlo Mossy, Maria Lúcia Dahl, Monique Lafond, Nicole Puzzi, Nildo Parente, Ricardo Faria, Celso Faria, Zózimo Bulbul.

O GOLPE DE MESTRE

(The Sting)

EUA, 1973.

Direção – George Roy Hill.

Elenco – Paul Newman, Robert Redford, Robert Shaw, Charles Durning, Ray Walston, Eileen Brennan.

O GRANDE MOMENTO

Brasil, 1958.

Direção – Roberto Santos.

Produtora – Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas.

Elenco – Giafrancesco Guarnieri, Myriam Pérsia, Paulo Goulart, Vera Gertel, Turíbio Ruiz, Norah Fontes, Jayme Barcellos, Lima Duarte.

HISTÓRIAS QUE NOSSAS BABÁS NÃO CONTAVAM

Brasil, 1979.

Direção – Osvaldo de Oliveira.

Produtora – Cinedistri.

Elenco – Adele Fátima, Costinha, Meiry Vieira, Denys Derkian, Sérgio Hingst, Xandó Batista, Renato Pedrosa, Teobaldo.

O HOMEM DA CÂMERA

(Chelovek s kino-apparatom)

URSS, 1929.

Direção – Dziga Vertov.

O HOMEM NU

Brasil, 1968.

Direção – Roberto Santos.

Produtora – Wallfilmes e Pel-Mex.

Elenco – Leila Diniz, Paulo José, Esmeralda Barros, Irma Alvarez, Ana Maria Nabuco, Íris Bruzzi, Joana Fomm.

A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA

Brasil, 1965.

Direção – Roberto Santos.

Produtora – L. C. Barreto.

Elenco – Leonardo Villar, Jofre Soares, Maurício do Balle, Flávio Migliaccio, Geraldo Vandré, Maria Ribeiro.

A IDADE DA TERRA

Brasil, 1980.

Direção – Glauber Rocha.

Produtora – Glauber Rocha Produções Artísticas.

Elenco – Tarcísio Meira, Norma Bengell, Jeca Valadão, Antônio Pitanga, Ana Maria Magalhães, Danusa Leão, Gerlado Del Rey, Maurício do Valle, Gerad Leclery, David Neto, Rogério Duarte.

A IDADE DO OURO

(L'Age d'or)

França, 1930.

Direção – Luis Buñuel.

Elenco – Gaston Modot, Lya Lys, Caridad de Laberdesque, Max Ernest, Lionel Salem, Germaine Noizet.

O ILUMINADO

(The Shining)

EUA, 1980.

Direção – Stanley Kubrick.

Elenco – Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers, Berry Nelson, Philip Stone.

O IMPÉRIO DOS SENTIDOS

(Ai no korida)

Japão, 1976.

Direção – Nagisa Oshima.

Elenco – Tatsuya Fuji, Eiko Matsuda, Aoi Nakagima, Yasuko Matsui, Meika Seri, Kanae Kobayashi.

INTENDENTE SANSHO

(Sanshō Dayū)

Japão, 1954.

Direção – Kenji Mizoguchi.

Elenco – Eitarō Shindō, Kinuyo Tanaka, Yoshiaki Hanayagi, Kyoko Kagawa, Akitake Kono.

IVAN, O TERRÍVEL

(Ivan Groznyy)

URSS, 1944.

Direção – Sergei Eisenstein.

Elenco – Nikolai Cherkasov, Lyudmila Tselikovskaya, Serafima Birman, Mikhail Nazvanov.

LÁGRIMA PANTERA

Brasil, 1972.

Direção – Júlio Bressane.

Produtora – Júlio Bressane Produções Cinematográficas.

Elenco – Cildo Meirelles, Rosa Dias, Patrícia Simpson, Bob Grass, Honey, Hélio Oiticica.

LEONORA DOS SETE MARES

Brasil, 1956.

Direção – Carlos Hugo Christensen.

Produtora – Cinematográfica Maristela.

Elenco – Susana Freyre, Arturo de Córdova, Rodolfo Mayer, Jardel Filho, Henriette Morineau, Modesto de Souza, Heloísa Helena, Claudiano Filho, Anilza Leone.

UM LUGAR AO SOL

(A place in the Sun)

EUA, 1951.

Direção – George Stevens.

Elenco – Montgomery Clift, Elizabeth Taylor, Shelley Winter, Anne Revere, Fred Clark, Raymond Burr.

M, O VAMPIRO DE DUSSELDORF

(M)

Alemanha, 1931.

Direção – Fritz Lang.

Elenco – Peter Lorre, Ellen Widmann, Inge Landgut, Otto Wernicke, Theodor Loos, Gustaf Gründgens.

MACUNAÍMA

Brasil, 1969.

Direção – Joaquim Pedro de Andrade.

Produtora – Filmes do Serro.

Elenco – Grande Otelo, Paulo José, Jardel Filho, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Joana Fomm, Maria do Rosário, Maria Lúcia Dahl.

MALUCOS EM FÉRIAS (Também lançado como **FOLIAS NA PRAIA**)

(Beach Blanket Bingo)

EUA, 1965.

Direção – William Asher.

Elenco – Frankie Avalon, Annette Funicello, Deborah Walley, Buster Keaton, Harvey Lembeck, John Ashley.

MÃOS SANGRENTAS

Brasil, 1955.

Direção – Carlos Hugo Christensen.

Produtora – Cinematográfica Maristela.

Elenco – Arturo de Córdoba, Carlos Cotrim, Ramiro Magalhães, Aurélio Teixeira, Claudiano Filho, Jackson de Souza, Tônia Carrero, Sady Cabral.

A MARCA DA MALDADE

(Touch of Evil)

EUA, 1958.

Direção – Orson Welles.

Elenco – Charlton Heston, Orson Welles, Janet Leigh, Joseph Calleia, Akim Tamiroff, Joanna Moore.

A MARGEM

Brasil, 1967.

Direção – Ozualdo Candeias.

Produtora – Ozualdo R. Candeias Produções Cinematográficas.

Elenco – Mario Benvenuti, Valéria Vidal, Bentinho, Lucy Rangel, Tele Kare, Paula Ramos, Brigitte, Ana F. Mendonça.

MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA

Brasil, 1969.

Direção – Júlio Bressane.

Produtora – Belair Filmes.

Elenco – Márcia Rodrigues, Renata Sorrah, Antero de Oliveira, Wanda Lacerda, Paulo Padilha, Rodolfo Arena, Carlos Eduardo Dolabella, Guará Rodrigues.

MEMÓRIAS DE UM GIGOLÔ

Brasil, 1970.

Direção – Alberto Pieralise.

Produtora – Magnus Filmes.

Elenco – Jece Valadão, Rossana Ghesa, Cláudio Cavalcanti, Neusa Amaral, Elza Gomes, Fábio Sabag, Afonso Stuart, Milon Carneiro.

MEU NOME É TONHO

Brasil, 1969.

Direção – Ozualdo Candeias.

Produtora – Ibéria Filmes.

Elenco – Jorge Karan, Bibi Vogel, Nivaldo de Lima, Eddio Smânio, Walter Portela, Leonora Tavares, Tony Cardi.

A MISS E O DINOSSAURO

Brasil, 1970.

Direção – Júlio Bressane e Rogério Sganzerla.

Produtora – Belair Filmes.

Atores – Helena Ignez, Maria Gladys, Suzana de Moraes, Renata Sorrah, Luiz Gonzaga, Neville d'Almeida, Guará Rodrigues, Julio Bressane, Rogério Sganzerla.

Longa-metragem em Super 8 – 90 minutos.

A MOÇA COM A VALISE

(La ragazza com la valigia)

Itália, 1961.

Direção – Valerio Zurlini.

Elenco – Claudia Cardinale, Jacques Perrin, Luciana Angiolillo, Renato Baldini, Riccardo Garrone, Elsa Albani.

MOTEL

Brasil, 1975.

Direção – Alcino Diniz.

Produtora – CIC e Placine Filmes.

Elenco – Carlos Eduardo Dolabella, Bibi Vogel, Mauricio Sherman, Carlos Kroeber, Marta Moyano, Fátima Freire, Jayme Barcellos, Milton Carneiro, Suely Franco, Monique Lafond.

A MULHER DE TODOS

Brasil, 1969.

Direção – Rogério Sganzerla.

Produtora – Servicine e Rogério Sganzerla.

Elenco – Helena Ignez, Jô Soares, Stênio Garcia, Paulo Billaça, Antônio Pitanga, Abrahão Farc, Renato Contrêa de Castro, Thelma Reston.

A MULHER INSETO

(Nippon Konchûki)

Japão, 1963.

Direção – Shohei Imamura.

Elenco – Eimiko Aizawa, Setsuko Amamiya, Tomio Aoki, Tomoko Aoyagi, Emiko Azuma, Kazuko Fujii.

MULHER, MULHER

Brasil, 1979.

Direção – Jean Garret.

Produtora – Masp Filmes.

Elenco – Helena Ramos, Carlos Casan, Petty Pesce, Denys Derkian, Liana Duval, Bavagnole Neto, Aldo Bueno.

NATÉRCIA, UMA MULHER PARA AMAR

(Merci Natércia!)

França, 1963.

Direção – Pierre Kast.

Elenco – Clara D’Ovar, Pierre Vaneck, Pierre Dudan, François Maistre, Alexandra Stuart.

NINHO DE COBRAS

(There was a crooked man...)

EUA, 1970.

Direção – Joseph L. Mankiewicz.

Elenco – Kirk Douglas, Henry Fonda, Hume Cronyn, Warren Oates, Burgess Meredith, John Randolph.

AS NOVAS VIAGENS DE SIMBAD

(The Gold Voyage of Simbad)

EUA, 1973.

Direção – Gordon Hessler.

Elenco – John Phillip Law, Caroline Munro, Tom Baker, Douglas Wilmer, Martin Shaw, Grégoire Aslan.

NOITE DAS TARAS

Brasil, 1980.

Direção – John Doo, David Cardoso, Ody Fraga.

Produtora – Dacar Produções Cinematográficas.

Elenco – Arlindo Barreto, Roque Rodrigues, Marilde Mastrangi, Patrícia Scalvi, Arthur Rovedeer, Walderlei Zachias, Katia Spencer.

NOS EMBALOS DE IPANEMA

Brasil, 1978.

Direção – Antônio Calmon.

Produtora – Sincrocine.

Elenco – André de Biase, Angelina Muniz, Zaira Zambelli, Paulo Villaça, Ronaldo Santos, Selma Egrei, Roberto Bonfim, Gracinda Freire, Yara Amaral, Stepan Nercessian, Jacqueline Laurence.

NOITE VAZIA

Brasil, 1964.

Direção – Walter Hugo Khouri.

Produtora – Kâmera Filmes e Vera Cruz.

Elenco – Norma Bengell, Odete Lara, Mário Benvenuti, Gabriele Tinti, Lisa Negri, Marisa Wookward, Anita Kannedy, Célia Watanabe, Ricardo Rivas.

OS OLHOS SEM ROSTO

(Les yeux sans visage)

França, 1960.

Direção – George Franju.

Elenco – Pierre Brasseur, Alida Valli, Juliette Mayniel, Edith Scob, François Guérin, Alexandre Rignault.

ORGIA

Brasil, 1970.

Direção – João Silvério Trevisan.

Produtora – I. N. F.

Elenco – Pedro Paulo Rangel, Ozualdo Candeias, Fernando Benini, Sérgio Couto, Janira Santiago, Jean-Claude Bernardet, Marcelino Buru.

O PAGADOR DE PROMESSAS

Brasil, 1962.

Direção – Anselmo Duarte.

Produção – Cinedistri

Elenco – Leonardo Villar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Geraldo Del Rey, Norma Bengell, Othon Baston, Antônio Pitanga, Roberto Ferreira. Milton Gaúcho.

O PAI DO POVO

Brasil, 1976.

Direção – Jô Soares.

Produtora – CIC.

Elenco – Jô Soares, Thereza Austregésilo, Augusto Olímpio, Gloria Cristal, Jayme Barcellos, Agildo Ribeiro, Bibi Vogel, Lydia Mattos.

OS PAQUERAS

Brasil, 1969.

Direção – Reginaldo Faria.

Produtora – R. F. Farias.

Elenco – Reginaldo Faria, Walter Forster, Leila Diniz, Darlene Glória, Adriana Prieto, Irene Stefânia, José Lewgoy.

PAZ E AMOR

Brasil, 1910.

Produtora – William & Cia.

Elenco – Luís Bastos, Ismênia Mateus, Amica Pellissier, Mercedes Villa, Antonio Cataldi, Laura Grassi, Santucci, Georgio, Asdrubal Miranda.

(Filme cantante)

A PELE QUE EU HABITO

(La piel que habito)

Espanha, 2011.

Direção – Pedro Almodóvar.

Elenco – Antonio Banderas, Elena Anaya, Jan Cornet, Marisa Paredes, Roberto Álamo, Eduard Fernández.

PERSEGUIÇÃO IMPLACÁVEL

(The Stickup)

EUA, 2002.

Direção – Rowdy Herrington.

Elenco – James Spader, Leslie Stefanson, David Keith.

PESADELO SEXUAL DE UMA VIRGEM

Brasil, 1975.

Direção – Roberto Mauro.

Produtora – NTM Produtora e Distribuidora.

Elenco – Jos~e Luiz Rodi, Aldine Muller, Roque Rodrigues, Iara Marques, Cavagnole Neto, Oásis Minitti, Vic Militello, Marizeth Baumgarten, Eduardo Wagner, Tony Tornado.

PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO

Brasil, 1980.

Direção – Hector Babenco.

Produtora – HB Filmes e Embrafilme.

Elenco – Fernando ramos da Silva, Marília Pera, Jardel Filho, Rubens de Falco, Elke Maravilha, Tony Tornado, Beatriz Segall, José Ponpeu.

A PONTE DO RIO KWAI

(The Bridge on the River Kwai)

EUA, 1957.

Direção – David Lean.

Elenco – William Holden, Alec Guinness, Jack Hawkins, Sessue Hayakawa, James Donald.

A PRIMEIRA NOITE DE TRANQUILIDADE

(La prima notte di quiete)

Itália, 1972.

Direção – Valerio Zurlini.

Elenco – Alain Delon, Giancarlo Giannini, Sonia Petrovna, Renato Salvatori, Alida Valli, Nicoletta Rizzi, Lea Massari.

O PRISIONEIRO DO SEXO

Brasil, 1979.

Direção – Walter Hugo Khouri.

Produtora – Galante Filmes.

Elenco – Sandra Bréa, Roberto Maia, Nicole Puzzi, Aldine Muller, Kate Lyra, Gnésio Carvalho, Maria Rosa, Renato Master.

O PROFETA DA FOME

Brasil, 1969.

Direção – Maurice Capovilla.

Produtora – Fotograma Produtora e Distribuidora de Filmes.

Elenco – José Mojica Marins, Maurício do Valle, Júlia Miranda, Sérgio Hingst,, Jofre Soares, Adauto Santos, Heládio Brito.

PSICOSE

(Psyco)

EUA, 1960.

Direção – Alfred Hitchcock.

Elenco – Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire. Frank Albertson.

O QUARTO

Brasil, 1968.

Direção – Rubem Biáfora.

Produção – Data Filmes.

Elenco – Sérgio Hingst, Giédre Valeika, Gláucia Rothier, Berta Zemel, Pedro Paulo Hatheyer, Pedro Stepanenko, Francisco Cúrcio.

QUEIMADA

Itália/França, 1969.

Direção – Gillo Pontecorvo.

Elenco – Marlon Brando, Evaristo Márquez, Norman Hill, Renato Salvatori, Giampiero Albertini.

O REI E OS TRAPALHÕES

Brasil, 1980.

Direção – Adriano Stuart.

Produção – Renato Aragão Produções Artísticas.

Elenco – Renato Aragão, Dedé Santana, Zacarias, Mussum, Heloisa Millet, Carlos Kurt, Mário Cardoso, Felipe Levy.

REPÚBLICA DA TRAIÇÃO

Brasil, 1970.

Direção – Carlos Alberto Ebert.

Produtora – Ebert Polopoli Produções Cinematográficas.

Elenco – Vera Barreto Leite, Zózimo Bulbul, Antônio Pedro, Antônio Pitanga, Selma Caronezzi, Benê Silva.

RIO, 40 GRAUS

Brasil, 1955.

Direção – Nelson Pereira dos Santos.

Produtora – Equipe Moacyr Fenelon.

Elenco – Jeca Valadão, Glaucete Rocha, Roberto Bataglin, Cláudia Morena, Antônio Novaes, Ana Beatriz, Modesto de Souza, Zé Ketti, Arlinda Serafim, Aloísio Costa, Domingos Paron.

ROLLER BOOGIE

EUA, 1979.

Direção – Mark L. Lester.

Elenco – Linda Blair, Jim Bray, Beverly Garland, Roger Perry, James Van Patten, Kimberly Beck.

ROSE-MARIE

EUA, 1936.

Direção – W. S. Van Dyke.

Elenco – Jeanette MacDonald, Nelson Eddy, Reginald Owen, Allan Jones, James Stewart, Gilda Gray.

A SAIDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA LUMIÈRE

(Le sortie des usine Lumière)

França, 1885.

Direção – Louis Lumière.

SÃO PAULO S/A

Brasil, 1965.

Direção – Luiz Sérgio Person.

Produtora – Socine Produções Cinematográficas.

Elenco – Walmor Chagas, Eva Wilma, Otello Zelloni, Ana Esmeralda, Darlene Glória, Osmano Cardoso, Etty Frazer.

O SEGREDO DE UMA ESPOSA

(Akai Satsui)

Japão, 1964.

Direção – Shôhei Imamura.

Elenco – Masumi Harukawa, Kô Nishimura, Shigeru Tsuyuguchi.

OS SETE GATINHOS

Brasil, 1980.

Direção – Neville D'Almeida.

Produtora – Terra Filmes.

Elenco – Lima Duarte, Antônio Fagundes, Ana Maria Magalhães, Cristina Aché, Thelma Reston, Sura Berditchevsky, Sônia Dias, Regina Casé, Sady Cabral, Maurício do Valle, Cláudio Correa e Castro. Guará Rodrigues.

SEXTA-FEIRA 13

(Friday the 13th)

EUA, 1980.

Direção – Sean S. Cunningham.

Elenco – Betsy Palmer, Adrienne King, Jeannine Taylor, Kevin Bacon, Robbi Morgan, Harry Crosby.

SHERLOCK JÚNIOR

(Sherlock Jr.)

EUA 1924.

Direção – Buster Keaton.

Elenco – Buster Keaton, Kathryn McGuire, Joe Keaton.

SINHÁ MOÇA

Brasil, 1953.

Direção – Tom Payne e Osvaldo Sampaio.

Produtora – Vera Cruz.

Elenco – Anselmo Duarte, Eliane Lage, Henricão, Ruth de Souza, José Policena, Marina Freire, Ricardo Campos, Eugênio Kusnet, Lima Netto.

SUPERBELDADES

Brasil, 1964.

Direção – Kontantin Tkaczenko.

Elenco – Jacqueline Myrna, Carmelita Silva, Sílvia Font, Madalena, Odete, Mara, Rosana, Nalu, Rosemary.

A SUPERFÊMEA

Brasil, 1973.

Direção – Anibal Massaini Neto.

Produtora – Cinedistri.

Elenco – Vera Fischer, Perry Salles, Walter Stuart, Georgia Gomide, John Herbert, Adoniran Barbosa, Líbero Rípoli, Sérgio Hingst, Renato Restier.

SUPERMAN II

EUA, 1980.

Direção – Richard Lester.

Elenco – Christopher Reeve, Gene Hackman, Margot Kidder, Ned Beatty, Jackie Cooper, Sarah Douglas.

SUPERMAN, O FILME

(Superman)

EUA, 1978.

Direção – Richard Donner.

Elenco - Christopher Reeve, Gene Hackman, Margot Kidder, Ned Beatty, Jackie Cooper, Glenn Ford.

SUPLÍCIO DE UMA SAUDADE

(Love is a many-splendored thing)

EUA, 1955.

Direção – Henry King.

Elenco – William Holden, Jennifer Jones, Torin Tatchter, Isobel Elsom, Murray Matheson, Virginia Gregg.

TANGARELA, A TANGA DE CRISTAL

Brasil, 1975.

Direção – Luiz Mário Campello Torres.

Produção – CIC.

Elenco – Jardel Filho, Jô Soares, Alcione Mazzeo, Paulo Coelho, Lydia Mattos, Regina Torres, Hércio Machado, Antônio Henrique, Henrique Nietzsche.

TEMPO DE GUERRA

(Les Carabiniers)

França, 1963.

Direção – Jean-Luc Godard.

Elenco – Patrice Moullet, Marino Masé, Geneviève Galéa, Catherine Ribeiro, Barbet Schroeder.

A TERAPIA DO SEXO

Brasil, 1978.

Direção – Ody Fraga.

Produtora – Galante Filmes.

Elenco – Neide Ribeiro, Marta Maciel, Sueli Aoki, Teca Klaus, Tânia Poncio, Nere de Passy, Sula, Sônia Saeg, Olindo Dias, Fábio Villalonga.

THOSE AWFUL HATS

EUA, 1909.

Direção – David Wark Griffith.

Elenco – Flora Finch, Linda Arvidson, Mack Sennett, Arthur Johnson.

OS TRAPALHÕES NA GUERRA DOS PLANETAS

Brasil, 1978.

Direção – Adriano Stuart.

Produtora – Renato Aragão Produções Artísticas e TV Globo.

Elenco – Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacaria, Pedro Aguinaga, Wilma Dias, Maria Cristina, Carlos Kurt, Cristina Rocha, Arlete Moreira, Emil Rached, Carlos Bucka.

OS TRÊS MOSQUETEIROS TRAPALHÕES

Brasil, 1980.

Direção – Adriano Stuart.

Produtora – Renato Aragão Produções Artísticas.

Elenco – Mussum, Zacaria, Dedé Santana, Renato Aragão, Rosita Tomás Lopes, Sílvia Salgado, Deny Perrier, Pedro Aguinaga, Jorge Cherques, Milton Vilar, Carlos Kurt.

O ÚLTIMO TANGO EM PARIS

(Ultimo tango a Parigi)

França/Itália, 1972.

Direção – Bernardo Bertolucci.

Elenco – Marlon Brando, Maria Schneider, Maria Michi, Giovanna Galletti, Gitt Magrini, Catherine Allégret.

URSUS, O GLADIADOR

(Ursus, il gladiatore ribelle)

Itália, 1962.

Direção – Domenico Paolella.

Elenco – Dan Vadis, Gloria Milland, José Greci. Sergio Ciani, Andrea Aureli, Tullio Altamura.

O VENTO LESTE

(Le vent d'est)

França/Itália/Alemanha, 1970.

Direção – Grupo Dziga Vertov (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin – não creditados).

Elenco – Gian Maria Volonté, Anne Wiazemsky, Cristiana Tullio-Altan, Allen, Midgette, Glauber Rocha.

VIDAS NUAS

Brasil, 1967.

Direção – Ody Fraga.

Produtora – Galante Filmes.

Elenco – Alfredo Scarlati, Francisco Negrão, Lisa Negri, Maria Alba Espósito, Nelcy Martins, Thaís Helena, Tânia Reyes.

VÍTIMAS DO PRAZER – SNUFF

Brasil, 1977.

Direção – Cláudio Cunha.

Argumento e roteiro – Cláudio Cunha e Carlos Reichenbach.

Produtora – Kinema Filmes.

Elenco – Carlos Vereza, Rossana Ghesa, Canarinho, Nadir Fernandes, Hugo Bidet, Maria Graciela, Fernando Reski, Roberto Miranda, Lúcia Alvim, Martie Sinara, Sérgio Hingst.

A VIÚVA VIRGEM

Brasil, 1972.

Direção – Pedro Carlos Rovai.

Produtora – Sincro Filmes.

Elenco – Adriana Prieto, Jardel Filho, Carlos Imperial, Darlene Glória, Sônia Clara, Marcelo Marcelo, Henriqueta Briebe, Teobaldo.

VIVER A VIDA

(Vivre sa vie)

França, 1962.

Direção – Jean-Luc Godard.

Elenco – Anna Karina, Sady Rebbot, André S. Labarthe, Gérard Hoffman, Guylaine Schlumberger.

WEEK-END A FRANCESA

(Week-end)

França/Itália, 1967

Direção – Jean-Luc Godard.

Elenco – Mireille Darc, Jean Yanne, Jean-Pierre Kalfon.

THE WILD RACERS

EUA, 1968.

Direção – Daniel Haller.

Produtor – Roger Corman.

Elenco – Fabian, Mimsy Farmer, Judy Cornwell, Warwick Sims, Alan Haufrect, David Landau, Talia Shire.

XICA DA SILVA

Brasil, 1976.

Direção – Carlos Diegues.

Produtora – Terra Filmes.

Elenco – Zezé Motta, Walmor Chagas, Elke Maravilha, Altair Lima, Stepan Nercessian, José Wilker, Rodolfo Arena, Marcus Vinicius.

ZERO DE CONDUTA

(Zéro de conduite: Jeunes diables au collège)

França, 1933.

Direção – Jean Vigo.

Elenco – Jean Dasté, Robert Le Flon, Louis Lefebvre.

007 CONTRA O FOGUETE DA MORTE

(Moonraker)

EUA – 1979.

Direção – Lewis Gilbert.

Elenco – Roger Moore, Lois Chiles, Michael Lonsdale, Richard Kiel, Corinne Cléry, Bernard Lee.

007 CONTRA O HOMEM DA PISTOLA DE OURO

(The man with the golden gun)

EUA, 1974.

Direção – Guy Hamilton.

Elenco – Roger Moore, Christopher Lee, Britt Ekland, Maud Adams, Clifton James,
Richard Loo, Marc Lawrence.