

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**RODRIGO AUGUSTO FERREIRA DE MORAES**

**Interdito e Transgressão – um estudo do abjeto na obra de  
Carlos Reichenbach**

**RIO DE JANEIRO**  
**2019**

RODRIGO AUGUSTO FERREIRA DE MORAES

**Interdito e Transgressão – um estudo do abjeto na obra de  
Carlos Reichenbach**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação na linha de pesquisa Tecnologias e Estéticas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Cultura.

**Orientador (a): BEATRIZ  
JAGUARIBE DE MATTOS E  
DANIEL PECEGO VIEIRA  
CAETANO**

RIO DE JANEIRO  
2019

## CIP - Catalogação na Publicação

M827i Moraes, Rodrigo Augusto Ferreira de  
Interdito e Transgressão - um estudo do abjeto na obra de Carlos Reichenbach / Rodrigo Augusto Ferreira de Moraes. -- Rio de Janeiro, 2019. 132 f.

Orientadora: Beatriz Jaguaribe de Mattos.  
Coorientador: Daniel Pecego Vieira Caetano.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.

1. Cinema Nacional. 2. Carlos Reichenbach. 3. Abjeto. 4. Morte, Sangue e Prostituição. 5. Erotismo. I. Jaguaribe de Mattos, Beatriz, orient. II. Pecego Vieira Caetano, Daniel, coorient. III. Título.



**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE DISSERTAÇÃO**  
**DEFENDIDA POR RODRIGO AUGUSTO FERREIRA DE MORAES**  
**NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos catorze dias do mês de junho de dois mil e dezenove, às dezesseis horas na sala 142 da Escola de Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi apresentada a dissertação de Mestrado do aluno Rodrigo Augusto Ferreira de Moraes intitulada: "**A Morte Travestida sob o Signo da Prostituição Ensanguentada**", perante a banca examinadora composta por: Beatriz Jaguaribe de Mattos [Orientador (a) e Presidente], Daniel Pecego Vieira Caetano (co)- orientador, Luís Alberto Rocha Melo e Henrique Antoun. Tendo o(a) candidato(a) respondido contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

aprovada       reprovada       aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Laura Machado, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo (a) candidato (a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 14 de junho de 2019.

*Beatriz Jaguaribe*

Beatriz Jaguaribe de Mattos (Orientador e Presidente)

*DC*

Daniel Pecego Vieira Caetano- (co) Orientador

*Luis Alberto Rocha Melo*

Luís Alberto Rocha Melo (Examinador)

*Henrique Antoun*

Henrique Antoun (Examinador)

*Rodrigo Moraes*

Rodrigo Augusto Ferreira de Moraes (candidato)

RODRIGO AUGUSTO FERREIRA DE MORAES

**Interdito e Transgressão – um estudo do abjeto na obra de  
Carlos Reichenbach**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação na linha de pesquisa Tecnologias e Estéticas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

RIO DE JANEIRO  
2019

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente à professora Beatriz Jaguaribe pela orientação durante todo o período da pesquisa, bem como pelas conversas a respeito do tema.

Igualmente ao Daniel Caetano que, após a qualificação, passou a atuar como co-orientador, fato decisivo para o avanço do presente trabalho.

Aos meus pais Nadja Maris Tavares e Pedro Paulo Cardoso, pelo constante estímulo para que executasse essa dissertação, bem como por sempre estarem ao meu lado, inclusive em momentos mais complicados, fazendo com que eu me sentisse mais seguro para avançar.

Ao grande amigo Felipe Ferreira, do qual eu sou padrinho de casamento, pela paciência em realizar uma leitura prévia dos meus capítulos, anteriormente à qualificação, além de diversos trabalhos realizados por ocasião dessa pesquisa, a ajuda em conseguir encontrar livros que precisei bem como pela incomensurável parceria em todos os momentos da minha vida.

Ao amigo Guilherme Cavalcanti, pela parceria constante em todos em esses anos, seja debatendo assuntos relacionados ao cinema, ou também me ajudando a encontrar filmes e livros que necessitei.

Ao Jean Albernaz, pelas conversas sobre cinema japonês, e pela ajuda em encontrar a bibliografia sobre o tema.

A Bárbara Santiago igualmente pela paciência em debater comigo questões do universo feminino, bem como por me alertar sobre determinados termos utilizados por mim nessa pesquisa.

Ao amigo Caio de Freitas, que esteve comigo bem antes do meu ingresso no Programa de Pós-Graduação me ajudando a fechar o projeto, com o qual fui aprovado.

À amiga Annádia Leite, pela ajuda em todos os momentos, pela amizade, e pela companhia nos Socines.

À amiga Sueli de Freitas, por também realizar uma leitura prévia dos capítulos dessa dissertação e pelas incontáveis conversas sobre tudo o que envolve a nossa existência.

Aos professores Tunico Amâncio e Luís Alberto Rocha Melo, o primeiro pela paciência e disponibilidade em debater conceitos relacionados com meu tema, bem como o estímulo desde a graduação para que eu prosseguisse e aprofundasse a pesquisa. O segundo, igualmente pelas preciosas dicas relacionadas com o cinema e pela acuidade

com que citou pontos importantes que deveriam ser melhorados desde a qualificação desse trabalho.

À professora Lúcia Nagib, que gentilmente me enviou uma cópia do seu livro sobre cinema japonês diretamente de Londres.

À professora Nina Tedesco, que desde o meu primeiro trabalho sobre estudos de gênero na obra de Carlos Reichenbach, me estimulou para que eu prosseguisse e ampliasse essa pesquisa.

Ao grande amigo Roberto Moura, pelas conversas sobre cinema, vida, e sobre o Carlão. Também pelo material de pesquisa que me disponibilizou que foi de fundamental importância para que eu ampliasse minhas fontes de pesquisa.

À amiga Isabelle Valente, pelas pequenas dicas preciosas, que também foram cruciais para o desenvolvimento desse e de outros trabalhos.

À grande amiga e companheira Patrícia Ramos, que esteve presente em minha vida em todas as fases desse trabalho, inclusive anteriormente ao meu ingresso no programa de Pós-Graduação da UFRJ. Também pelos estímulos constantes, amizade, amor e pela paciência que muitas vezes a convivência com meu ser necessita.

Ao Carlos Damião, pelo período em que trabalhamos juntos na TV BRASIL, sob sua chefia, e por sempre fazer o possível para que eu participasse de Congressos, Colóquios e Encontros relacionados com essa pesquisa. Também pelo enorme aprendizado profissional que tive nesse período.

À amiga Laura Artioli, pela ajuda na confecção da apresentação da minha defesa dessa dissertação, e pelas trocas sobre cinema, poesia, arte e música que tivemos ao longo dos últimos dois anos.

Finalmente e postumamente, por ser um trabalho que versa sobre o abjeto e a morte, ao meu amigo Deo Mello que certamente estaria presente nesse momento, ao meu pai biológico, Norton Moraes, já falecido e à minha avó, Cecília Ticianelli, que sempre me estimulou incessantemente na busca pelo conhecimento e que estaria ou está orgulhosa de observar mais uma tarefa cumprida.

## RESUMO

Esse trabalho pretende realizar um estudo da obra do cineasta Carlos Reichenbach a partir da representação do abjeto por meio da análise de três recortes temáticos: a morte, o sangue e a prostituição. A partir do estudo de filmes produzidos pelo cineasta entre 1981 e 1984, esta dissertação relaciona os estudos de caso com uma discussão crítica sobre os cineastas que influenciaram a obra do diretor. O conceito de abjeto será contextualizado a partir do ambiente cultural do final da década de 1960 com o Cinema Marginal e da década de 1980 e com a pornochanchada. Ao explorar a linguagem fílmica de Reichenbach, realço sua conexão com o cinema oriental enfatizando como estas influências e a tematização fílmica do abjeto e do realismo grotesco criaram uma estética autoral.

**Palavras chave:** abjeto; morte; sangue; prostituição; erotismo.

## **ABSTRACT**

This work intends to carry out a study of the work of filmmaker Carlos Reichenbach from the representation of the abject by means of the analysis of three thematic cuts: death, blood and prostitution. From the study of films produced by the filmmaker between 1981 and 1984, this dissertation links the case studies with a critical discussion about the filmmakers who influenced the work of the director. The concept of abject will be contextualized from the cultural environment of the late 1960s with the Marginal Cinema and the 1980s with the pornochanchada. In exploring Reichenbach's film language, I highlight his connection with the Eastern cinema emphasizing how these influences and the filmic thematization of the abject and the grotesque realism created an aesthetic author.

**Keywords:** abject; death; blood; prostitution; eroticism.

## LISTA DE FIGURAS

FIG 1 - Material de Publicidade do filme *A Ilha dos Prazeres Proibidos*.

Fonte: Jornal da Tarde, 15/01/1979

FIG 2 - Still do filme *Lilian M, relatório Confidencial*.

Fonte: Material de Arquivo do Roberto Moura.

FIG 3 - Material de Divulgação do filme *O Império do Desejo*.

Fonte: O Globo, 09/03/1981.

FIG 4 - Capa do press-release do filme *Amor, Palavra Prostituta*.

Fonte: MAM-RJ

FIG 5 - Still do filme *O Império do Desejo*.

Fonte: Material de Arquivo do Roberto Moura.

FIG 6 – Frame do filme *O Império do Desejo*.

Fonte: Filme *O Império do Desejo*.

FIG 7 – Frame do filme *O Império do Desejo*.

Fonte: Filme *O Império do Desejo*.

FIG 8 – Frame do filme *O Império do Desejo*.

Fonte: Filme *O Império do Desejo*.

FIG 9 – Frame do filme *O Império do Desejo*..

Fonte: Filme *O Império do Desejo*.

FIG 10 – Frame do filme *O Império do Desejo*.

Fonte: Filme *O Império do Desejo*.

FIG 11 – Frame do filme *O Império do Desejo*.

Fonte: Filme *O Império do Desejo*.

FIG 12 – Frame do filme *O Império do Desejo*.

Fonte: Filme *O Império do Desejo*.

FIG 13 – Frame do filme *O Império do Desejo*.

Fonte: Filme *O Império do Desejo*.

FIG 14 – Frame do filme *O Império do Desejo*.

Fonte: Filme *O Império do Desejo*.

FIG 15 – Frame do filme *O Império do Desejo*.

Fonte: Filme *O Império do Desejo*.

FIG 16 – Frame do filme *Amor, Palavra Prostituta*

Fonte: Filme *Amor, Palavra Prostituta*

FIG 17 – Frame do filme *Amor, Palavra Prostituta*

Fonte: Filme *Amor, Palavra Prostituta*

FIG 18 – Frame do filme *Amor, Palavra Prostituta*

Fonte: Filme *Amor, Palavra Prostituta*

## Sumário

Introdução.....	11
1. Capítulo 1 - O Abjeto.....	14
1.1 A Imagem Abjeto.....	16
1.2 A Morte.....	20
1.2.1 Transgressão na Morte.....	24
1.3 O Sangue.....	26
1.3.1 Sangue Menstrual.....	28
1.4 A Prostituição.....	31
1.5 O Desejo.....	32
<b>2. Capítulo 2 - Origens Históricas.....</b>	<b>35</b>
2.1 Sexploitation.....	35
2.2 A Origem do termo: Filme B.....	36
2.3 Um Cinema Contracultural.....	41
2.4 A arte como política.....	45
2.5 Pornochanchada X Cinema de Autor.....	50
3. Capítulo 3 - Deglutindo Cinemas.....	56
3.1 Diretores da Boca.....	56
3.2 Influências Orientais.....	59
3.2.1 <i>Nuberu Bagu</i> – uma breve introdução.....	60
3.2.1.1 Masumura – cineasta feminista.....	61
3.2.1.2 A morte e o sangue em Masumura X Reichenbach – Manji.....	64
3.2.1.3 Sexo e Influências Bataillianas – Blind Beast.....	67
3.2.1.4 Shohei Imamura – o cineasta transgressor.....	70
4 Capítulo 4 - Pornochanchada Subversiva.....	73
4.1 O Império do Desejo.....	73
4.1.2 Um filme intertextual.....	76
4.1.3 A morte política.....	77
4.1.4 Anáguas a Bordo.....	80
4.1.5 Souvenirs.....	82
4.1.6 Cinzas que Queimam.....	84
4.1.7 O Beijo Amargo.....	86
4.1.8 Vento Leste.....	87
4.1.9 Lugar ao Sol.....	91
5 Capítulo 5 - Erotismo X Existencialismo.....	92
5.1 Amor, Palavra Prostituta.....	92
5.1.1 Luiz Carlos – o meritocrata.....	96

5.1.2 Fernando – o existencialista desiludido .....	98
5.1.3 Lilita – a jovem sonhadora .....	101
5.1.4 Rita – a operária insatisfeita .....	102
5.1.5 Destinos – o epílogo .....	103
5.2 Extremos do Prazer .....	106
5.2.1 GÊNERO E PERFORMANCE.....	107
5.2.2 Abjeção e Morte .....	109
5.2.3 Abjeto, Sangue e Trabalho .....	112
Conclusão .....	118
Referências Bibliográficas.....	121
APÊNDICE 1 .....	124

*A mais bela das mortes, é aquela que pode ser chamada de superação heroica da vida, mas só conhece a alegria dessa experiência quem viveu com inquietação e curiosidade.*

(Sócrates)

## Introdução

O presente trabalho pretende investigar o abjeto como categoria existencial e estética nos filmes de Carlos Reichenbach em três produções realizadas entre os anos de 1981 e 1984, determinando o que convenciono chamar de período erótico na trajetória do diretor. *O Império do Desejo* (1981); *Amor, Palavra Prostituta* (1982); *Extremos do Prazer* (1984).

A partir de três recortes temáticos, a morte, o sangue e a prostituição serão analisados como esses elementos são utilizados pelo cineasta para a construção de um discurso político relacionado com a sexualidade, e, em que medida o abjeto está inserido em sua obra.

As hipóteses propostas nesse estudo versam sobre a possibilidade desses elementos terem uma conotação política, na qual a morte, o sangue e a prostituição seriam elementos narrativos e imagéticos que visam estabelecer uma ponte entre o espectador e os conceitos relacionados com o abjeto.

A morte, ora é trabalhada como alegoria, ora como símbolo, de maneira que os filmes do cineasta ampliam o entendimento do espectador acerca do enredo dessas produções. Está ligada também a um aspecto existencial que o cineasta procura debater a partir das suas produções. O sangue, prioritariamente relacionado ao feminino, funciona como elemento imagético para propor debates acerca da comunhão dos corpos, do aborto e da própria morte. A prostituição é artífice de um debate sobre seu valor como abjeto, além de representar uma alegoria do trabalho, propondo dessa maneira deixar em segundo plano a moralidade que ronda o tema, para inferir como a escolha da mulher a coloca como sujeito de seu destino.

No primeiro capítulo o abjeto será conceituado para iluminar a abordagem utilizada para debater a estética do diretor. Dessa maneira será estabelecida a ligação entre os três elementos citados: a morte, o sangue, e a prostituição, com o conceito. Adiante, esses três elementos serão destrinchados a partir dos filmes de Reichenbach e outros que influenciaram sua obra para construírem suas narrativas.

Três autores serão fundamentais na exposição: Georges Bataille, Soren Kierkegaard e Júlia Kristeva. No tocante à Bataille, sua obra, **O Erotismo**, explora temas cruciais que serão analisados nesse trabalho. Seus estudos a respeito dos interditos e da transgressão são fundamentais para o entendimento do abjeto no cinema de Carlos Reichenbach. O filósofo dinamarquês, Soren Kierkegaard também é deveras relevante,

pois, dos três filmes analisados, dois são inspirados em sua obra relacionada com o existencialismo, além de ser crucial para entender os conceitos de angústia e desespero que permeiam essas produções. Por fim, Júlia Kristeva será essencial para a análise por ter cunhado um amplo estudo, com viés psicanalítico, a respeito do abjeto, somado ao fato de trabalharmos com o sangue menstrual, o que torna primordial elencar uma autora feminina para debater o abjeto relacionado com esse tema especificamente.

No segundo capítulo vamos iniciar a exposição de maneira genealógica de forma a iluminar as origens do gênero conhecido como *sexploitation*, por meio da obra de Eric Schaefer que toca em pontos fundamentais do gênero, que desde os primórdios da sétima arte foi produzido de forma a atrair o público por meio da oferta de temas relacionados com a sexualidade e o erotismo. Nesse sentido, é importante afirmar que não estamos tratando aqui dos filmes pornô explícitos, mas sim de filmes em que o enredo do *exploitation* é utilizado de maneira um pouco mais sutil, ainda que de forma principal ou acessória na narrativa.

Após essa introdução, a partir do livro **American Independent Cinema: an introduction** de Yannis Tzioumakis o trabalho caminha no sentido entender como o filme B se consolidou nos cinemas americanos a partir da década de 1930, já que esses filmes serviram como referência para muitos cineastas que iniciaram suas trajetórias na Boca do Lixo em São Paulo, onde Reichenbach também inicia sua carreira no final da década de 1960.

O contexto cultural do final da década de 1960 será trabalhado para enfatizar as origens do cinema que Carlão produziu na Boca do Lixo, primeiramente a partir de filmes que utilizavam a estratégia do *sexploitation*. Historicamente essa forma de produção que foi nomeada como Cinema Cafajeste, inclusive através de um manifesto produzido pelos próprios cineastas. Nesse sentido, o objetivo será demonstrar quais os elementos compunham a Estética do Lixo e grande parte das produções realizadas naquele período entre 1967 e 1973. Posteriormente, o cineasta amadurece como diretor e realiza com um cinema autoral, porém segue empregando elementos transgressores que marcaram toda a sua carreira.

Nesse sentido, o conceito de autoria no cinema será debatido a partir da pornochanchada, procurando explicitar a razão pela qual os filmes do cineasta são considerados trabalhos autorais, a despeito de trabalhar com o repertório das comédias eróticas.

No terceiro capítulo, o trabalho adentra nas obras de outros cineastas que influenciaram bastante a produção do diretor, a partir de comparações com alguns realizadores brasileiros e estrangeiros com foco no cinema japonês. Essa escolha, dentre tantas outras opções possíveis de cotejamento para relacionar com a obra de Carlos Reichenbach, foi feita a partir dos próprios depoimentos do cineasta que afirma que a presença do sangue e da prostituição em sua obra foi fortemente influenciada por esses realizadores, bem como a preocupação com um olhar sobre o feminino e as mulheres que convivem em ambientes hostis, com especial atenção para os diretores Yasuzô Masumura e Shohei Imamura.

A partir do conceito de abjeto e seus recortes temáticos elencados acima, a obra dos dois diretores será detalhada a partir da análise de alguns filmes realizados na década de 1960, de forma a iluminar como eles influenciaram a carreira de Reichenbach e como esses cineastas a exemplo de Carlão trabalharam com o repertório do interdito e da transgressão para questionar questões de ordem existencial e política em seu país.

O último capítulo da dissertação será um mergulho aprofundado nas três obras citadas anteriormente para debater como Reichenbach explora o submundo e o abjeto para produzir um discurso político. Os autores utilizados para essa conceituação serão relacionados com a narrativa proposta pelo diretor para elucidar as questões levantadas pelos filmes.

A dualidade entre interdito e transgressão, sagrado e divino também serão debatidas para propor que a estética do diretor se utiliza de uma linguagem simbólica e alegórica para propor debates de cunho político e existencial, procurando opor o trabalho e o tempo livre.

Por fim serão inseridas no texto diversas entrevistas que o diretor concedeu ao longo de sua carreira, e outra realizada por mim com o amigo e crítico do cineasta, Inácio Araújo, que trabalhou em algumas produções do diretor como roteirista e assistente de direção.

## 1. Capítulo 1 - O Abjeto

Nas três obras que serão analisadas nesse trabalho, notamos a presença do abjeto, conceito que possui uma íntima ligação com o desejo, com a morte, com o sexo, com o sangue, com a prostituição e com a política, pois é através da representação de um determinado “submundo”, estético ou narrativo, que Carlos Reichenbach compõe os elementos de sua obra, na qual os personagens estão sempre de passagem, sempre em movimento, sempre se despedindo.

Esse fato é fundamental para entender um cinema que é repleto de referências e que poderia ser analisado de maneiras absolutamente distintas por diferentes pesquisadores, pois se nos ativermos apenas à categoria do abjeto, uma gama variada de possibilidades se ilumina para uma análise aprofundada. É possível analisar o abjeto no discurso narrativo (enredo, roteiro), na estética e uso de elementos cinematográficos (*mise en scène*, cenografia, figurino), ou ainda nas referências que o diretor utiliza em sua obra (intertextualidade). Logo, a escolha que faço aqui, de posicionar nosso estudo na morte, no sangue e na prostituição é uma tentativa de encontrar elementos a partir dessas três vertentes que nos leve a entender por que o autor Carlos Reichenbach faz uso deles para produzir um discurso que supera esses campos.

O mais importante aspecto do abjeto é que ele não se situa no eu, nem no objeto, mas sim algo que está na fronteira, que escapa aos afetos, mas guarda uma semelhança com o objeto no sentido de opor-se ao eu, como Julia Kristeva elucida.

O abjeto tem apenas uma qualidade do objeto - a de se opor ao eu. Se o objeto, no entanto, através da sua oposição, me instala dentro da textura frágil de um desejo de significado, o que, de fato, me faz incessantemente e infinitamente homólogo, o que é abjeto, pelo contrário, o objeto descartado, é radicalmente excluído e me atrai para o lugar onde o significado se colapsa. Um certo "ego" que se fundiu com seu mestre, um superego, o expulsou. Está fora, além do conjunto, e não parece concordar com as regras do jogo deste último, (KRISTEVA, 1982, p. 2).<sup>1</sup>

Ou seja, nosso objeto aqui é exatamente o abjeto, que semelhante ao pensamento de Bataille acerca dos interditos, não cessa de nos causar repulsa (interditar), mas requisita uma aproximação (transgressão): “Posso me dizer que a repugnância, que o horror, é o princípio do meu desejo; e que seu objeto, por abrir em mim um vazio tão

---

<sup>1</sup>The abject has only one quality of the object—that of being opposed to I. If the object, however, through its opposition, settles me within the fragile texture of a desire for meaning, which, as a matter of fact, makes me ceaselessly and infinitely homologous to it, what is *abject*, on the contrary, the jettisoned object, is radically excluded and draws me toward the place\_where meaning collapses. A certain "ego" that merged with its master, a superego, has flatly driven it away. It lies outside, beyond the set, and does not seem to agree to the latter's rules of the game.

profundo quanto à morte, move esse desejo que nasceu justamente do seu contrário que é o horror.” (BATAILLE, 2013, p. 84).

Os interditos afastam nossa consciência dos objetos (BATAILLE, 2013, p. 61), ao passo que o abjeto é exatamente aquilo que afasta, mas que também nos aproxima, exerce um fascínio juntamente com o aspecto repugnante que detém. O abjeto tem o mesmo sentido para Kristeva, quando a autora afirma que “a abjeção se inscreve em um terreno no qual oferecemos nosso próprio corpo como não objetos”, ou mesmo “dores e delícias do masoquismo.” (KRISTEVA, 1982, p. 4).

A diferença fundamental entre os dois pensadores reside no fato de Kristeva analisar o abjeto, fundamentalmente, a partir do aspecto psicanalítico, ao considerar que ao eu corresponde um objeto, enquanto que para o super-eu corresponde um abjeto (1982, p. 2). Bataille vai refletir, prioritariamente, a partir do aspecto social do termo através das interdições que a cultura impôs por meio do aspecto laboral<sup>2</sup>, pois o trabalho seria aquilo que afasta o homem da natureza e “preserva” sua existência, contrariamente às pulsões de morte e da transgressão. (2013, p. 54).

Mesmo com essa diferenciação, a partir de caminhos distintos ambos chegam a conclusões semelhantes quando a autora afirma que as civilizações arcaicas se afastam do abjeto através da cultura por conta da repressão originária (KRISTEVA, 1982, p. 21). Essa repressão seria anterior ao surgimento do eu, que após se estabelecer, passa-se ao que a autora nomeia como repressão secundária. (KRISTEVA, 1982, p. 12). Ou seja, a cultura é que está na base dessa abjeção.

Já Soren Kierkegaard, apesar de não trabalhar diretamente com o conceito de abjeto, o considera também como um termo ligado ao aspecto da transgressão: “Homem abjeto, escória da sociedade!” (KIERKEGAARD, 1979, p.212). Dessa forma, se aproxima dos outros dois pensadores já citados, ao situar o conceito como algo que está à margem, porém se utiliza do termo na forma adjetificada.

O filósofo dinamarquês inicia suas proposições sobre o desespero humano considerando o indivíduo como uma síntese, aproximando-se do pensamento de Bataille (2013, p. 121) que sugere que “o indivíduo é uma união de a + a’ que resulta em a’”, distinto e sintético em si mesmo”, logo o desespero, para Kierkegaard, não trata do

---

<sup>2</sup>Nesse ponto, observamos uma aproximação de Carlos Reichenbach, pois o diretor paulista coloca como ponto fundamental da sua obra a oposição entre trabalho e tempo livre como vou elucidar mais adiante.

outro, mas de si mesmo, em uma relação tríade, também se acercando do pensamento de Kristeva, ao considerar o abjeto como uma oposição ao super-eu.

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. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda. 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, uma 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, (KIERKEGAARD, 1979, p. 318).

Para Bataille, a angústia do ser humano consistiria em uma busca dessa continuidade perdida, entretanto apenas na morte isso poderia se realizar já que com o retorno à matéria inorgânica, estaríamos novamente integrados ao ciclo de criação e destruição da natureza, portanto na continuidade. Ele argumenta que a própria angústia é que funda os interditos criados pelos homens para afastá-los da natureza e, portanto, preservá-los da violência.

A atitude angustiada que fundou os interditos opunha a recusa – recuo – dos primeiros homens ao movimento cego da vida. Os primeiros homens, a consciência despertada pelo trabalho, se sentiram desconfortáveis diante do movimento vertiginoso: renovação incessante, exigência da morte incessante. Considerada em seu conjunto, a vida é o imenso movimento que a reprodução e a morte compõem. A vida não cessando de engendrar, mas para aniquilar o que engendra, (BATAILLE, 2013, p. 109).

O que torna algo abjeto não será seu aspecto, seu odor, sua textura, mas sim aquilo que perturba a ordem, o sistema, que transgride (KRISTEVA, 1982, p. 3), em última instância, o que segue apenas a força da natureza, “o homem soberano de Sade”. (BATAILLE, 2013, p. 191). Ou ainda a própria lei colocada de lado, a margem (KRISTEVA, 1982, p. 18).

## **1.1 A Imagem Abjeto**

Após essa exposição do abjeto como conceito teórico, convém avançar no entendimento do abjeto na imagem, ou o que seria uma imagem com significação de abjeto ou mesmo uma imagem intolerável, mas “o que torna uma imagem intolerável?” (RANCIÈRE, 2012, p.83). Ao analisar as imagens cinematográficas, a primeira coisa que vem a mente é exatamente a imagem forte (explícita), carregada no sentido estético, ou ainda no sentido político.

Observando as imagens colhidas na Guerra do Vietnã, Rancière afirma que “para que a imagem produza efeito político, o espectador deve já estar convencido de que aquilo que ela mostra é o imperialismo americano, e não a loucura dos homens em geral.” (2012, p. 85). Dessa maneira a imagem como conceito de abjeto só produz um efeito político se o espectador já possui de antemão a consciência de seu significado, atuando dessa maneira como uma reafirmação de algo já sabido.

Quando transposto para o cinema essa análise traz outras questões de ordem ética, pois até que ponto a imagem extremamente violenta atua no sentido de produzir uma angústia no espectador, e mais, até que ponto essa angústia tem um significado político?

O abjeto na obra de Carlos Reichenbach reside justamente no aspecto transgressor de sua dramaturgia, pois muito além do enredo que pode parecer trivial em muitos dos seus filmes, ele aproxima a narrativa de uma construção de discurso político sobre questões acerca da nossa sociedade e suas relações afetivas.

A morte funciona como abjeto no sentido de crítica política, pois seu significado narrativo é menor, quando comparado a sua significância, como a série de mortes em *O Império do Desejo* (1981), que apenas exprimem uma atitude de limpeza do ambiente ao expurgar os seres abjetos; ou ainda a postura existencialista do personagem Luiz Antônio (Luiz Carlos Braga) em *Extremos do Prazer* (1984), na qual a morte se apresenta como mote para uma reflexão acerca da tortura no regime militar.



Material de Publicidade do filme A Ilha dos Prazeres Proibidos, (Jornal da Tarde, 15/01/1979).

Em *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979), a morte é quase uma redenção, fato paradoxal, mas utilizado amplamente pelo diretor em sua filmografia, pois o personagem Nilo (Fernando Benini), ao morrer ao final da trama, tem uma relação de êxtase, por considerar que naquele momento ele estaria novamente no ciclo da vida e não em meio à “tranquilidade” que desfrutava anteriormente. Em *Extremos*, Luiz Antônio também tem uma relação semelhante quando do seu assassinato ao final do longa-metragem.

O sangue vai corroborar um aspecto da violência, antes de funcionar como causa ou consequência de fatos ocorridos, pois o sangue menstrual ou proveniente do aborto em *Amor, Palavra Prostituta* (1980) funciona como reflexão para o debate sobre o aborto, bem antes de significar a dor da personagem, e, mesmo essa dor também tem uma conotação política na discussão do mesmo tema.



Still do filme *Lilian M*, relatório *Confidencial*.

A respeito da prostituição, há claramente um paradoxo na representação de Reichenbach, pois para a protagonista de *Lilian M* (Célia Olga), a prostituição não é algo que lhe é imposto, ela é que parece optar por esse caminho e a preocupação é demonstrar uma situação abjeta com um olhar mais delicado, buscando encontrar

inclusive a beleza em meio à sujeira e a violência. O conceito de abjeto no cinema do diretor passa, portanto, por uma representação dos elementos citados acima acerca da transgressão, mas principalmente por uma fusão de elementos “marginais”.

A representação do abjeto traz consigo uma presença inevitável que sua concretização enquanto imagem provoca: o horror. Não o horror moralista em face da existência do que a boa ética condena, mas um horror mais profundo, advindo das profundezas da alma humana (...). O horror com seu lado grotesco, com seu lado repulsivo, seu lado de terror, é um dos elementos do Cinema Marginal, (RAMOS, 1987, p.119).

Não se trata de um julgamento moral sobre a prostituição, a morte, ou o sangue, mas sim de trazer à tona esses elementos que estão sempre presentes em nossa vida, embora muitas vezes busquemos ignorá-los. A morte, nesse sentido seria o elemento primordial, pois é o único que não faz distinção de classe, gênero ou cultura, aproximando a estética dos filmes de Reichenbach do movimento da natureza, tal qual é entendida por Bataille.

A sexualidade e a morte são apenas os momentos agudos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres; uma e outra têm o sentido de desperdício ilimitado a que a natureza procede contrariando o desejo de durar, que é próprio de cada ser, (BATAILLE, 2013, p. 86).

O abjeto como conceito imagético é trabalhado através de símbolos, e um dos principais utilizados por Carlão trata do papel que o sangue exerce nessas narrativas. Sua presença atua no sentido de produzir no espectador um aspecto que algumas vezes se relaciona com a repulsa e em outras como a efetivação dessa morte.

O primeiro exemplo que pode ser apontado é o sangue menstrual de Lilita (Alvamar Tadei) no filme *Amor, Palavra Prostituta*, no qual após realizar um aborto, esse elemento é ressaltado no seu aspecto mórbido e angustiante. Um segundo exemplo é a morte do personagem Luiz Antônio (Luiz Carlos Braga) ao final de *Extremos do Prazer*, no qual o sangue que respinga na cartela ao final da narrativa apenas efetiva a agressão que o personagem sofre no espaço fora de campo. Há ainda uma terceira forma de uso do sangue como elemento significante como na cena do filme *O Império do Desejo*, no *travelling* que introduz a sequência em que ocorre o encontro entre a chinesa maoísta e o canibal anarquista. Inferindo ali, além do aspecto angustiante desse encontro, uma referência direta ao cinema de Jean Vigo, mais especificamente do filme *Zero de Conduta* (1933) (*Zéro de conduite: Jeunes diables au collège*) em que há uma cena bastante semelhante.

Já a prostituição é retratada por meio de alegorias, e, como exemplo, sublinho a relação entre Rita (Patrícia Scalvi) e seu patrão em *Amor, Palavra Prostituta*, no qual a personagem acaba por se envolver em uma situação semelhante à prostituição por conta de um desejo de mudança de vida. Apesar de não aceitar pagamentos pelas tardes que passa no motel com Dr. Boris (Benjamin Cattan), afirma que sai com ele porque agora “pode se dar bem”, comer em bons restaurantes, comer lagosta, no entanto o patrão é impotente e jamais propõe a ela um compromisso. Logo a situação é abjeta, mas é ela quem decide estar ali.

Em entrevista ao programa *Sala de Cinema* (2009), Carlão sublinha a influência dos diretores japoneses em sua filmografia, principalmente no que toca o aspecto da prostituição, pois em uma inversão de valores, os cineastas daquele país ao começarem a retratar essas mulheres em situação de vida difícil, fazem-no como uma ferramenta de empoderamento feminino, e não apenas para retratar uma situação degradante. Ora, é exatamente o que Carlão faz em seu cinema, principalmente no filme *Lilian M, Relatório Confidencial*, pois o abjeto, a situação abjeta, deve sempre ser subvertida.

O cinema feito por Reichenbach busca, fundamentalmente, o aspecto da transgressão, mas a partir do paradoxo, estabelecendo diversos pontos de vista possíveis ao espectador. Um exemplo é o homem suicidado no início de *Amor...*, pois antes de ter qualquer significância narrativa ou de influência sobre os personagens que encontram aquele corpo, atua no sentido discursivo de explicitar o existencialismo e a existência miserável desses tipos, como afirma Inácio Araújo em entrevista concedida a mim por ocasião dessa pesquisa.

O enforcado. Não quer dizer nada. É uma quebra de expectativa. Um mistério. Não quer dizer nada. Mas fala muito sobre o personagem do Parolini. Sua amoralidade. Sua indiferença diante da morte. Sua maneira, talvez, de confundir, de igualar morte e vida. Há um morto, um bolo de dinheiro, por que não pegá-lo? E por que não desperdiçá-lo na primeira oportunidade? No primeiro shopping? Estou fazendo muitas perguntas, não? Acho que “Amor” é mesmo um filme de muitas indagações. (ARAÚJO, 2019).

Por essa razão cabe explicitar o uso da morte como representação do abjeto e a forma que vamos utilizar nesse estudo com relação ao entendimento que Reichenbach, Kierkegaard e Bataille tem do termo.

## **1.2 A Morte**

Em *Amor, Palavra Prostituta*, o aspecto simbólico da morte é apresentado através do suicida, símbolo da violência, que suscita o caráter abjeto e existencialista da

trama. O sangue menstrual, ao final do filme também funciona nesse sentido, ao trazer o símbolo da morte do feto, através do sangue que escorre pelo ralo, fazendo confluir o aspecto divino com o mundo terreno, nesse caso fílmico.

Já em *O Império do Desejo*, a morte permeia toda a narrativa, e quase todos os personagens acabam por falecer ao final da trama. Nesse longa-metragem a morte é apresentada como consequência dos atos de diversos personagens, e o caráter abjeto desta é representado de maneira sutil e alegórica através do sangue, e de uma relação antropofágica representada pelo caldeirão do Di Branco. Logo, nosso interesse pelo tema vai passar aqui pelos autores já citados anteriormente, para chegar ao ponto em que possamos concluir que a morte representa um aspecto político discursivo.

Se o personagem canibal (Di Branco) coloca a maoísta dentro do seu caldeirão enquanto ela declama seus pensamentos políticos, logo ele cria a alegoria para a relação antropofágica que se estabelece com todas as referências que permeiam a narrativa; assim como o pensamento de Bataille, ele cria a vida através da morte, ou cria o discurso através da deglutição de outros discursos e referências.

Para Bataille (2013, p.122), o próprio nascimento, ou o surgimento de qualquer forma de existência biológica, se estabelece a partir da morte, ou seja, da aniquilação dos seres ou células anteriores ao surgimento de um novo ser. Os gametas masculino e feminino unem-se, e, em seguida, a morte desses dois gametas primários faz emergir um terceiro, diferente, descontínuo, exterior aos corpos que lhe deram origem. Logo, Bataille considera que o erotismo, ou a transgressão do interdito sexual, é que conduz os indivíduos a um momento de suspensão do trabalho, e mesmo essa transgressão momentânea não significa que os seres humanos suspendem a interdição, pois após a criação desta, a transgressão sempre lhe será complementar.

“Na esfera humana, a atividade sexual distancia-se da simplicidade animal. Ela é essencialmente uma transgressão. Não é, após o interdito, o retorno à liberdade primeira. A transgressão é própria à humanidade organizada pela atividade laboriosa,” (BATAILLE, 2013, p. 132).

Kierkegaard (1979, p. 325), ao afirmar que “quem desespera não pode morrer”, atua em sentido semelhante, pois defende que a angústia inerente ao ser humano é exatamente o que nos diferencia dos animais, enquanto Bataille (2013, p. 54) sublinha que é a consciência da morte que estabelece essa diferenciação. Retomando à citação anterior do pensador dinamarquês, podemos inferir que a morte e o pavor que sentimos

ao nos deparar com ela é que funda a existência humana, existência essa desesperada, angustiante.

A respeito da relação com Kierkegaard, o diretor, nos dois filmes que fazem referência direta ao pensador: *Amor, Palavra Prostituta e Extremos do Prazer*, cria uma ligação entre o aspecto transcendente do pensamento do filósofo dinamarquês com a relação angustiada dos personagens, pois para Fernando (Orlando Parolini) em *Amor*, e Luiz em *Extremos*, a morte é a superação de seus desesperos e de suas angústias, e estar vivo ou morrer não tem muita diferença.

Entretanto, nos dois filmes citados, a morte é vista sob o ponto de vista da vida, pois em *Amor...*, Fernando redescobre algum sentido em sua existência a partir dos cuidados que a personagem Lilita necessita, logo encontra novamente um sentido em sua existência a partir da iminência da morte, ao passo que em *Extremos...* a partir da volta ao ciclo contínuo da natureza que Luiz experimenta ao final da trama.

O desespero está, portanto em nós; mas se não fôssemos uma síntese, não poderíamos desesperar, e tampouco o poderíamos se esta síntese não tivesse recebido de Deus, ao nascer, a sua firmeza. De onde vem então o desespero? Da relação que a síntese estabelece consigo própria, pois Deus, fazendo que o homem fosse esta relação, como que o deixa escapar da sua mão, de modo que a relação depende de si própria. Esta relação é o espírito, o eu, e nela jaz a responsabilidade da qual depende todo o desespero, desde que existe, (KIERKEGAARD, 1979, p. 322).

Ao dizer que “a angústia, ao que parece, constitui a humanidade: não a angústia unicamente, mas angústia superada, a superação da angústia.” (BATAILLE, 2013, p. 110), o filósofo francês se acerca de Kierkegaard introduzindo o que vamos debater em seguida: o fascínio e o terror em relação à morte e ao cadáver, e o caráter abjeto destes, ao que Kristeva vai considerar a partir da relação da morte com a religião ou a ciência.

O cadáver visto sem Deus e fora da ciência é como a abjeção. É a morte infestando a vida. Abjeto. É algo rechaçado de alguém que não se separa, de alguém que não se protege da mesma maneira que de um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, nos chama e termina por submergirmos, (KRISTEVA, 1982, p. 4).<sup>3</sup>

A citação acima acentua o pensamento de Kristeva acerca do caráter fascinante que a morte exerce sobre nós, pois coloca em questão, exatamente, o fascínio pelo qual

---

<sup>3</sup> Tradução livre: The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us.

nós tendemos a nos aproximar dessa morte, não do cadáver em si, mas desse abjeto que nos convida a uma interação, uma inevitabilidade.

É possível concluir que o signo da abjeção em relação à morte ou ao cadáver nos apavora porque representa a violência a que estamos submetidos pela natureza – “no movimento dos interditos, o homem se separava do animal. Ele tentava escapar ao jogo excessivo da morte (da violência) e da reprodução, em poder do qual o animal está sem reserva.” (BATAILLE, 2013, p. 107) – e que por lutar para preservar a vida nos afastamos dela, mas a desejamos, pois o sentido primeiro da existência seria mesmo o de retorno ao ciclo *selvagem* (grifo meu) da natureza. Ao passo que, em Kierkegaard, a angústia, o sentimento que faz com que o homem se aproxime do movimento “apaixonante” da natureza, “não deverá ser mantida por muito tempo nesta plenitude, onde apenas a angústia e a inquietação a podem manter de pé, impedi-la de se desmoronar.” (KIERKEGAARD, 1979, p. 166) – a consciência desse ciclo seria exatamente o fato que desespera o homem, e que, por conseguinte o impede de morrer.

Que é afinal o nosso amor pela natureza? Não existirá nele um misterioso fundo de angústia e horror, por que por trás da sua bela harmonia se encontram a anarquia e uma desenfreada desordem, por trás da sua segurança, a perfídia? Mas é precisamente essa angústia que mais encanta, e o mesmo sucede ao amor, quando se pretende que este seja interessante, (KIERKEGAARD, 1979, p. 165).

Em *Amor...* os personagens se deparam com um suicida, mas o aborto é o tema central dessa obra. Ao passo que em *Extremos...*, diversas citações diretas a Kierkegaard são utilizadas como cartelas, e a morte e seu aspecto medonho também permeiam toda a trama através do personagem Luiz, que conversa com sua ex-mulher falecida e tem o profundo desejo de se juntar a ela.

Logo, para compreender o aspecto da morte relacionado com esses filmes é necessário aprofundar o debate acerca desses dois autores, pois eles possuem pontos de confluência muito definidos. A conclusão dos dois é a mesma em relação ao sentido fim da angústia, que seria o de nos aproximar da morte, para enfim superá-la. Kierkegaard adota um percurso guiado pela imortalidade da alma, ao passo que Bataille coloca em questão o devir humano.

O jogo da angústia é sempre o mesmo: a maior angústia, a angústia até na morte, é o que os homens desejam, para encontrar ao final, para além da morte, e da ruína, a superação da angústia. Mas a superação da angústia é possível apenas sob uma condição: que a angústia esteja à altura da sensibilidade que a evoca, (BATAILLE, 2013, p. 111).

Nesse ponto há claramente mais uma aproximação entre os dois pensadores, pois se para Bataille o movimento do amor seria um movimento de morte – que o autor exemplifica ao citar Sade (2013, p. 65) – para Kierkegaard também, pois o movimento do amor, guiado pela ferocidade do desejo, é que parece guiar os movimentos eróticos, dessa maneira o momento posterior ao êxtase sexual, semelhante à morte, seria próximo para os dois autores. E nesse ponto, também dialogam com a proposta fílmica de Reichenbach, pois o diretor trabalha a morbidade com uma ligação íntima com a sexualidade.

Experimenta então deliciosa voluptuosidade com deixá-lo vibrar em cada um dos seus nervos; no entanto a sua alma vive a mesma solenidade que a daquele que esvaziou a taça de veneno e sentiu o líquido infiltrar-se, gota a gota, no sangue... porque esse instante é vida e morte. Quando assim absorveu totalmente o amor e nele mergulhou, tem ainda a coragem de tudo ousar e arriscar. Com um simples volver de olhos abarca toda a vida, reúne os seus velozes pensamentos que, como pombos de regresso ao ninho, acorrem ao menor sinal; agita a varinha mágica e então todos se dispersam ao sabor dos ventos, (KIERKEGAARD, 1979, p. 226).

No entanto, apesar de se aproximarem no sentido de uma continuação *post mortem*, Bataille, no sentido da natureza, da matéria que retorna ao seu ciclo, e Kierkegaard no sentido da alma que transcende – “a morte exprime miséria espiritual, se bem que o remédio seja precisamente morrer, morrer para o mundo.” (KIERKEGAARD, 1979, p. 313) – os dois diferenciam-se em um ponto fundamental, que é o da forma dessa morte, pois se para o pensador dinamarquês a morte e o retorno ao mundo divino, no sentido de poder enfim realizar uma reflexão e superação do desespero ou da angústia, para Bataille, a morte seria o próprio aspecto da violência, sua manifestação suprema de ciclo da matéria.

Por essa razão, o que a morte apresenta de aspecto abjeto – de abjeto em si, não apenas como adjetivação ou qualificação dessa morte – se apresenta fundamentalmente diferente para os dois autores. O abjeto do cadáver, representando a violência em Bataille adquire aspecto sublime; em Kierkegaard, seria transcendental, pois nesse momento ainda restaria ao indivíduo, a alma, e, por conseguinte, o fim do desespero.

### **1.2.1 Transgressão na Morte**

Como afirmei anteriormente, a base dos estudos de Georges Bataille sobre o erotismo se constrói pela lógica dual do interdito e da transgressão, a morte e o fascínio/repulsa que ela nos provoca, seja de outrem ou não, também será permeada por essa dualidade.

O respeito que o ser humano adquiriu em relação à morte remonta, segundo Bataille (2013, p. 68), ao Paleolítico Médio, quando os neandertais iniciam a prática de inumação dos mortos, transformando a violência da morte em aspecto divino, separando assim o corpo daquele que morre dos que permanecem vivos, estabelecendo dessa forma uma distanciação do abjeto.

Ao tratar do sacrifício humano, Bataille (2013, p. 111) também afirma que aquilo que fascina nessa prática é exatamente o aspecto nauseante que ela provoca. Dessa maneira, inferimos que a transgressão organizada – nesse caso, a do sacrifício – tem um aspecto divino, pois o autor também afirma que essa transgressão do interdito se assemelha ao caráter da festa, na qual os interditos seriam parcialmente suspensos, em favor de serem reafirmados posteriormente, ou seja, transgredir para interditar.

A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade – das transgressões não abala a firmeza intangível do interdito, de que é sempre o complemento esperado – como um movimento de diástole completa um de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compressão que a precede. Longe de obedecer à explosão, a compreensão a torna nervosa. (BATAILLE, 2013, p. 89).

Em *O Império do Desejo*, o caráter festivo acompanha todas as mortes que ocorrem no filme, pois em diversas cenas o diretor trabalha essa dualidade, como na sequência ao final do filme em que Carvalho morre, seguido da frase “Quanta Felicidade”, ou ainda o personagem Di Branco que atea fogo em sua própria cabana de maneira ritualística também próximo ao final da trama.



Material de Divulgação do filme *O Império do Desejo*, (O Globo, 09/03/1981).

Esse aspecto se assemelha ao que o pesquisador Carlos Eduardo Pereira nomeia como “realismo grotesco”, ou ainda o viés carnalizante, pois se o carnaval representa o domínio do profano, logo o diretor Carlos Reichenbach vai trabalhar o profano como alegoria do divino.

Através da sinopse do release, Reichenbach nos diz que a morte do rábula nos remete aos conceitos de Eros e Thânatos de Freud. “Cada personagem central vai descobrindo seu verdadeiro equilíbrio entre Eros e Thânatos”. Com isso poderíamos aproximar o filme à tragédia, mas ao contrário, o que resta é a ironia carnalizante, “Quanta felicidade!” (PEREIRA, 2013, p. 201).

Nesse sentido, é possível que o cadáver represente o abjeto, pois o cadáver é menos que nada, não o nada, e o horror que sentimos ao deparar-nos com um corpo morto se assemelha ao conjunto das dejeções humanas como fezes e urina, mas também dos dejetos provenientes da atividade sexual, o que dessa maneira sugere uma estreita ligação entre o erotismo e o horror do cadáver (BATAILLE, 2013, p. 81).

### **1.3 O Sangue**

Se, com relação à morte, o abjeto pode ser analisado a partir de uma abordagem filosófica antes de ser um elemento narrativo, com relação ao sangue a situação é diferente, pois o mesmo pode ser relacionado com o grotesco, ou, como Carlos Eduardo Pereira afirma, como “um elemento do realismo grotesco” (2013, p. 181).

O pesquisador se utiliza desse conceito a partir da obra de Mikail Bathkin, para explicitar que os elementos constituintes do cinema de Carlos Reichenbach partem de uma estética do grotesco para inferir outros discursos no espectador através da ironia e do cômico. Pois, se o sangue tem seu caráter abjeto com uma significação literal, em outros momentos vai assumir o aspecto carnalizante que marca a obra do cineasta.

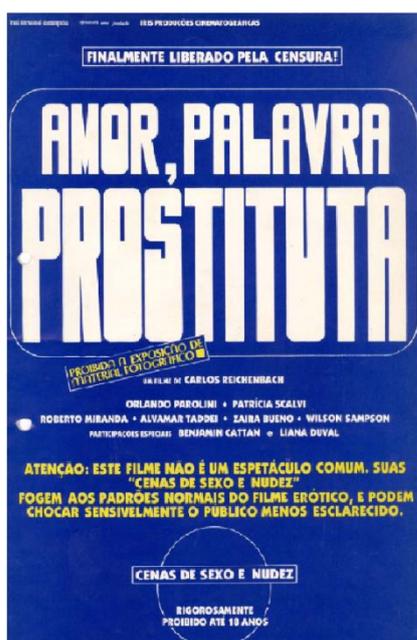
Dentro da cultura cômica e do riso festivo, o referido autor ainda trabalha com outro conceito, o do realismo grotesco, aludindo ao princípio da vida material e corporal— imagens do corpo, da comida, da bebida, das satisfações naturais e sexuais. No realismo grotesco o princípio material e corporal surge 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 o corporal constituem 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, (PEREIRA, 2013, p. 67-68).

Em muitas seqüências o diretor utiliza amplamente a ironia para inferir discussões como a do aborto, a relação antropofágica na cultura, ou ainda, uma comunhão dos corpos, como quando Lucinha, em *O Império do Desejo*, fica consternada porque Carvalho se “sujou” com o sangue de Nick para ajudar a salvá-lo; esse sujar-se funciona aqui como símbolo, como uma transcendência do sagrado para o plano profano – o sangue representa a vida e a violência da morte, mas sujar-se representa contaminar-se com essa violência em prol de outra reivindicação.

A mesma relação se estabelece no filme *Amor, Palavra Prostituta*, com relação ao sangue da personagem Lilita, com o qual Luiz, que é quem a leva para realizar o aborto, tem uma relação de profundo nojo, ao passo que Fernando adota uma postura completamente diferente e é quem cuida da hemorragia.

A respeito do sangue menstrual a situação é ainda mais complexa, pois mesmo se tratando de sangue, da mesma maneira que em outras situações, ele é visto de forma ainda mais degradante, logo convém debater quais as razões que levariam a essa compreensão, pois *Amor...*, foi censurado por dois anos no Brasil, exatamente por conta da hemorragia da personagem Lilita.

O conselho de Censura do qual participavam membros de diferentes entidades era composto por homens e mulheres e tal censura foi encabeçada pelos homens, ao passo que as mulheres pediram a liberação imediata do longa-metragem, como o próprio Reichenbach comenta em entrevista ao programa *Linguagem de Cinema* (1998).



Capa do press-release do filme *Amor, Palavra Prostituta*.

### 1.3.1 Sangue Menstrual

Portanto, se considerarmos o abjeto em outra forma, como a do sangue menstrual, podemos inferir um pensamento semelhante, com a distinção de que esse fluido, apesar de também representar a violência, é essencialmente ligado ao feminino, o que em última análise acaba por tornar o lugar da mulher como um lugar do abjeto.

As dejeções humanas representam o abjeto, e uma das formas que este pode assumir é a do sangue. Observa-se que o cheiro, a textura e aspecto em geral são considerados e tratados como repulsivos e desagradáveis. Mas o que está em questão é a forma de relação com esse dejetivo, que, acercado da sexualidade, acaba por interditar certas relações humanas por um convencionalismo, pois como afirma Bataille, “acreditamos que uma dejeção nos repugna por causa do seu fedor. Mas ela federia se não tivesse se tornado antes objeto de nosso nojo?” (2013, p. 82).

A menstruação repugna grande parte dos homens, além do sangue em si como abjeto, acabam por transbordar essa forma de relação para o corpo feminino como um todo. Pois se a menstruação é parte essencial da mulher, como separá-las? O que há de curioso nessa questão é que não apenas os homens se sentem repugnados por esse dejetivo abjeto, mas também uma parte das mulheres, ao que parece, “aprenderam” que a menstruação, apesar de periódica e natural, deve ser escondida de toda a forma, inclusive quando envolvida na realização de um ato erótico ou sexual.

(...) tais como o interdito do sangue menstrual e o sangue do parto. Esses líquidos são tidos por manifestações da violência interna. Por si mesmo, o sangue é signo da violência. O líquido menstrual tem ademais o sentido da atividade sexual e da mácula que emana dela: mácula é um dos efeitos da violência, (BATAILLE, 2013, p. 78).

O sangue é equivalente ao cadáver, à violência, e mesmo o interdito que faz com que as mulheres escondam a todo custo esse sangue é difícil de ser transgredido, pois se a morte é inevitável na existência e fatalmente chegará para todos, o sangue menstrual para os homens e a sociedade patriarcal é algo que somente existe como abjeto, como ameaça, como violência, mas apenas para o outro, nesse caso a mulher.

Por que o desperdício corpóreo, o sangue menstrual e os excrementos, ou tudo o que é assimilado a eles, desde as unhas até a dejeção, representam - como uma metáfora que se tornaria encarnada - a fragilidade objetiva da ordem simbólica? Pode-se tentar primeiro procurar a resposta em um tipo de

sociedade onde a impureza ocupa o lugar do supremo perigo ou do mal absoluto, (KRISTEVA, 1982, p. 70).<sup>4</sup>

O que ocorre é que o sangue menstrual, diferentemente dos excrementos, relaciona-se com o abjeto não pela náusea que pode provocar, mas pela questão de gênero. Nesse sentido, a menstruação teria um valor semelhante ao cadáver, também representa a violência, mas atua no terreno simbólico como algo que não existe, que não é o eu individuado, nem o outro objetificado, logo seu valor é menor que nada, bem como o cadáver.

A diferença fundamental está na categorização biopolítica do corpo feminino, que, com sua identidade negativa, o sexo “incompleto”, o sangue passa a representar uma ameaça de ordem simbólica, identitária. Ao contrário da morte que seria uma ameaça externa, violenta e inevitável, aqui a menstruação como símbolo abjeto o é prioritariamente para aqueles que veem nela um marcador de diferença sexual.

Enquanto eles sempre se relacionam com os orifícios corporais quanto a tantos marcos de parcelamento - constituindo o território do corpo, os objetos poluentes caem, esquematicamente, em dois tipos: excremento e menstruais. Nem lágrimas nem esperma, por exemplo, embora pertençam a bordas do corpo, têm algum valor poluente. Excremento e seus equivalentes (dejeito, infecção, doença, cadáver, etc.) representam o perigo da identidade que vem do exterior: o ego ameaçado pelo não-ego, a sociedade ameaçada pelo seu exterior, a vida pela morte. O sangue menstrual, pelo contrário, representa o perigo decorrente da identidade (social ou sexual); ameaça a relação entre os sexos dentro de um agregado social e, através da internalização, a identidade de cada sexo diante da diferença sexual, (KRISTEVA, 1982, p. 71).<sup>5</sup>

Esse fato da diferença sexual e da oposição entre masculino e feminino também foi trabalhado pela professora doutora Ieda Tucherman, ao considerar que o corpo feminino, “cíclico, com a menstruação e a gravidez, seria mais próximo da natureza e neste sentido mais incontrolável e perigoso” (2015, p.6), aproximando dessa forma, o sangue menstrual do conceito de abjeto, ou seja, se a menstruação feminina é abjeta, é o abjeto, o corpo feminino também o será.

---

<sup>4</sup> Tradução livre: Why does corporeal waste, menstrual blood and excrement, or everything that is assimilated to them, from nail-parings to decay, represent—like a metaphor that would have become incarnate—the objective frailty of symbolic order? One might be tempted at first to seek the answer in a type of society where defilement takes the place of supreme danger or absolute evil.

<sup>5</sup> Tradução livre: While they always relate to corporeal orifices as to so many landmarks parceling-constituting the body's territory, polluting objects fall, schematically, into two types: excremental and menstrual. Neither tears nor sperm, for instance, although they belong to borders of the body, have any polluting value. Excrement and its equivalents (decay, infection, disease, corpse, etc.) stand for the danger to identity that comes from without: the ego threatened by the non-ego, society threatened by its outside, life by death. Menstrual blood, on the contrary, stands for the danger issuing from within the identity (social or sexual); it threatens the relationship between the sexes within a social aggregate and, through internalization, the identity of each sex in the face of sexual difference.

Logo, o que está em consideração é a oposição, cultura/natureza; macho/fêmea; ativo/passivo (TUCHERMAN, 2015, p.7), e, seguindo nossa linha de pensamento, sujeito/abjeto. Se o homem deve se afastar e dominar a natureza para impedir o contágio pela violência, e, se a mulher representa a natureza e sua violência, logo o sangue menstrual, do parto, ou ainda abortivo, deve ser censurado, combatido, negado em um corpo com valor negativo, ainda que este corpo também carregue a vida, a fecundação e o objeto da reprodução.

E, no entanto, a preocupação bíblica de separar e ordenar encontros ainda mais na distinção supostamente anterior entre vegetais e animais. Na situação pós-diluviana, essa distinção é ressurgida sob o pretexto da oposição carne / sangue. Por um lado, há carne sem sangue (destinada ao homem) e, por outro, sangue (destinado a Deus). O sangue, que indica o impuro, assume o semeio "animal" da oposição anterior e herda a propensão pelo assassinato do qual o homem deve se purificar. Mas o sangue, como elemento vital, também se refere às mulheres, à fertilidade e à garantia da fecundação. Torna-se assim uma encruzilhada semântica fascinante, o lugar propício para a abjeção onde a morte e a feminilidade, o assassinato e a procriação, a cessação da vida e da vitalidade se juntam. "Mas a carne com a sua vida, tal qual é o seu sangue, não comerás" (Gênesis 9: 4) – (KRISTEVA, 1982, p. 96).<sup>6</sup>

Para além desse contexto ligado à religião, temos ainda na Grécia uma diferenciação do sangue pela questão de gênero, como também cita a professora doutora Ieda Tucherman, ao comentar os escritos de Aristóteles, baseados em uma dualidade macho/fêmea: “sangue menstrual — sangue frio — e o esperma — sangue quente; o esperma, superior por gerar a vida, em contraposição à menstruação, inerte.” (1999, p. 28). Portanto não se trata apenas de uma interdição religiosa, mas sim de uma dualidade que tem sua origem anterior ao estabelecimento da religião sobre os corpos.

O uso do sangue, tal qual o erotismo, também está presente nas telas desde a origem do cinema, a violência era um elemento primordial dos filmes do gênero *sexplotation*, logo esse elemento sempre foi primordial para a estética dessas produções.

---

<sup>6</sup> Tradução livre: And yet, the biblical concern with separating and ordering encounters further on the supposedly previous distinction between vegetable and animal. In the postdiluvian situation such a distinction is brought out again under the guise of the flesh/ blood opposition. On the one hand there is bloodless flesh (destined for man) and on the other, blood (destined for God). Blood, indicating the impure, takes on the "animal" seme of the previous opposition and inherits the propensity for murder of which man must cleanse himself. But blood, as a vital element, also refers to women, fertility, and the assurance of fecundation. It thus becomes a fascinating semantic crossroads, the propitious place for abjection where death and femininity, murder and procreation, cessation of life and vitality all come together. "But flesh with the life thereof, which is the blood thereof, shall ye not eat" (Genesis 9:4).

## 1.4 A Prostituição

A relação do abjeto com a prostituição se dá de maneira muito mais sutil do que com a morte e o sangue nos filmes de Reichenbach, pois a figura da prostituta não é preponderante nos filmes analisados nesse estudo, ao contrário do longa-metragem *Lilian M, Relatório Confidencial*, no qual a personagem Lilian passa por diversos relacionamentos abusivos, mas como escolha da mesma. Ou mesmo a personagem Reginéia (Zilda Mayo) do episódio *A Rainha do Fliperama* do longa-metragem *As Safadas* (1982) que decide também quando e como vai vender seu “corpo”, que na verdade é sua grande habilidade nas máquinas de fliperama, e a figura do cafetão Giba (Carlos Koppa), que recebe o dinheiro pelas apostas. Aqui, claramente o diretor faz uso da alegoria para demonstrar um discurso secundário ligado à prostituição.

Em *O Império do Desejo*, a figura da prostituta aparece em apenas uma sequência em que Dr. Carvalho, o advogado que é a alegoria do patriarcado, leva duas prostitutas para fazer um suingue com a personagem Lucinha, propondo uma troca delas com a namorada de Nick. O caráter abjeto aqui, portanto, se baseia no valor de mercadoria que essa relação estabelece para essas mulheres, pois Nick indaga ao advogado se ele teria trazido sua esposa e suas filhas para a tal troca, ao que Carvalho retruca indignado.



Still do filme *O Império do Desejo*.

Em *Amor, Palavra Prostituta*, a relação se dá a partir da personagem Rita, que começa a ter relações com seu chefe para tentar uma possível ascensão social, não sem experimentar um profundo nojo da situação abjeta em que se encontra, acentuada pelo trabalho de *mise-en-scène* da atriz.

Logo, o que vai definir aquela situação como abjeta é a consciência e o desconforto que a personagem experimenta, pois do contrário, não seria um problema o fato da superação do interdito em favor de uma possível melhora de vida. Portanto, o abjeto aqui está inserido, fundamentalmente no enredo narrativo, e não na estética da obra. Apesar disso, há o fato de Carlão ter utilizado negativos vencidos para a realização desse trabalho, o que corrobora uma acentuação de imagem abjeto e sombria.

## 1.5 O Desejo

Na linha do que foi citado anteriormente acerca do sexo e da política convém fazer uma exposição do desejo no cinema de Reichenbach, pois todos os elementos que se relacionam com o abjeto passam por uma relação “desejante”, seja com relação à aproximação ou mesmo repulsa. O diretor afirma em entrevista (2009) que o desejo é a mola propulsora do seu cinema, mas o que seria o desejo para Carlão?

Uma pista sobre isso surge no filme *Extremos do Prazer*, no qual há uma cena em que o cineasta dubla o personagem de Sergio Calvino, que afirma que considera o “tempo livre”, o verdadeiro espaço de liberdade do ser humano. Seguindo essa linha, pode-se afirmar que para Reichenbach, esse “tempo livre” está diretamente vinculado ao desejo, e este à sensualidade.

“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.”<sup>7</sup>

Carlão se interessava por debater a política e a sexualidade em seus filmes, logo não devemos pensar o desejo como falta tal como Deleuze afirma, muito menos como o desejo do outro movido também pela falta, como Lacan pondera, mas sim como pulsão, à moda *nietzschiana*, como vontade de potência, como transgressão, tal como Bataille sublinha.

Há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental pela morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das

---

<sup>7</sup>Diálogo extraído do filme *Extremos do Prazer*.

formas constituídas. Repito-o: a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. Mas, no erotismo, menos ainda que na reprodução, a vida descontínua não é condenada, a despeito de Sade, a desaparecer: ela é apenas colocada em questão. Ela deve ser incomodada, desordenada ao máximo, (BATAILLE, 2013, p. 42).

Ou seja, o desejo no cinema de Reichenbach propõe um debate sobre o sistema, sobre como transgredir o sistema, logo vamos observar sexualidades fluidas, cenas de incesto, sexualidade ligada à morte e estupros que acabam por condenar aqueles que o praticam. O corpo, para o cineasta, parece ser um receptáculo para o espírito, e sua crítica concentra-se exatamente em um aspecto sócio-político, no qual a oposição entre trabalho e lazer se coloca como fundamental.

Em *Extremos...* Carlão levanta essa discussão acerca do trabalho em um diálogo entre os personagens, no qual Calvino expõe suas ideias sobre uma forma diferente de organização social, pois “as restrições requeridas pela dominação social. Distingue-se da repressão (básica): as modificações dos instintos necessários à perpetuação da raça humana em civilização.” (MARCUSE, 1975, p.50). Esse conceito é chamado por Marcuse de “mais-repressão”, que seria um aprofundamento dos mecanismos repressivos de forma a acentuar a dominação e o controle sobre os indivíduos.

Sérgio Calvino

"Impossível, a antítese do socialismo utópico é o teu marxismo com um distante desenvolvimento socialista do capitalismo. Marx fez sua maior cagada quando renunciou ao interesse da emancipação, em favor do interesse pelo aumento da produção. Encurtou, dessa maneira, o tempo livre. Justamente aquele que pode ser considerado o tempo da liberdade."

Luís

"Então você acha possível eliminar o trabalho?"

Sérgio Calvino

"E o sobre trabalho também."

Marcela

"Tudo isto me parece uma utopia."

Sérgio Calvino

"É utopia sim, por que não? Ninguém demonstrou até hoje que é biologicamente impossível eliminar o poder, logo isso não é a sua utopia. O socialismo, pra mim, é uma ideia experimental, não é um dogma."

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. Já que na verdade, esse é nosso único espaço de liberdade."

O desejo como propulsor do cinema de Carlão aponta mais uma vez para o uso do sangue e da violência, como em *Extremos do Prazer*, pois em diversos momentos estes são utilizados como elementos narrativos. Uma delas é no roteiro da peça teatral escrito por Sergio Calvino e lido por Ricardo, “Sodomia na Sibéria ou Coquetel

Strogonoff". O cenário da peça tem um pano vermelho ao fundo, já uma representação do sangue, do abjeto e do desejo; na referida sequência diversos personagens seguram livros, Reichenbach vomita sangue, e Marcela lê o livro de Herbert Marcuse, Eros e Civilização, estabelecendo dessa forma o diálogo do diretor da abjeção com a sexualidade e a política e com o pensamento de Sigmund Freud.

A relação do filme de Reichenbach com os escritos de Marcuse se dá no plano da relação do indivíduo com o trabalho, nesse caso o trabalho alienado. O diretor sempre afirmou que entendia o tempo livre como o verdadeiro espaço de liberdade do ser humano, colocando em questão alguns conceitos centrais da teoria dos instintos de Freud e posteriormente estudados por Marcuse como o princípio do prazer, o princípio de desempenho e o princípio de realidade.

O que Freud afirma em relação a esses conceitos é que o indivíduo aprende a sublimar o seu instinto de prazer e canalizá-lo para o princípio de realidade que aliado ao princípio de desempenho leva o sujeito a aceitar e até a desejar o trabalho alienado de forma a servir a um sistema que também o obriga a suprimir seus instintos primários que seriam voltados para o prazer ou a libido.

A luta contra a liberdade reproduz-se na psique do homem, como a auto repressão do indivíduo reprimido, e a sua auto repressão apoia, por seu turno, os senhores e suas instituições. É essa dinâmica mental que Freud desvenda como a dinâmica da civilização, (MARCUSE, 1975, p.36).

Portanto, o desejo é que move o cinema de Reichenbach, desejo esse relacionado com o abjeto, que ao chocar o espectador se traduz em um aspecto político discursivo, pois o diretor edifica sua obra através de alegorias e símbolos a partir de um discurso polissêmico.

## 2. Capítulo 2 - Origens Históricas

### 2.1 Sexploitation

A origem do termo *exploitation* é “derivada da prática de exploração invasiva na publicidade, ou técnicas publicitárias que não se restringiam a simples cartazes, outdoors, etc.”<sup>8</sup> (SCHAEFER, 1999, p. 4), para nomear produções que tinham temas abjetos como uso drogas, prostituição e sexo. O acréscimo do “s” transformando a palavra em *sexploitation* começa a ser usada para designar um gênero de filmes que tinha como questão central a exploração da nudez, do sexo e da violência.

Nos primórdios do cinema, ainda no século XIX, já se produziam filmes eróticos, e o primeiro de que se tem notícia é o filme francês *La Coucher de la Mariée* (1896), dirigido por Albert Kirchner. Nesse período, a exibição dessas fitas era muito restrita, se limitando a cabarés e locais específicos, relacionados e combinados com a prostituição.

Nos Estados Unidos, essas produções eram realizadas inicialmente pelas *majors* que utilizaram esses temas em filmes anteriores à década de 1920, “Grandes estúdios como, Universal, American e Triangle fizeram filmes sobre uso de drogas, aborto, prostituição, e outros temas considerados abjetos.”<sup>9</sup> (SCHAEFER, 1999, p. 8). A partir da década de 1920 diversas medidas foram implementadas para moralizar as produções cinematográficas com a criação de códigos de conduta, como o “Thirteen Points or Standards (1921), o Don’ts and Be Carefuls (1927), e o Motion Picture Production Code (1930), que organizaram a indústria detalhando os temas que eram considerados “lascivos”, e que não eram permitidos nos filmes<sup>10</sup>” (SCHAEFER, 1999, p. 8).

Ou seja, a partir da década de 1920/30, são os produtores independentes (aqueles que estavam fora das *majors*) que começam a explorar o chamado “mercado *poverty row*” que produziam narrativas não convencionais e que não eram de interesse dos grandes estúdios. Esses filmes representavam um quarto da produção total e eram

---

<sup>8</sup> Tradução livre: The term exploitation film is derived from the practice of exploitation, advertising or promotional techniques that went over and above typical posters, trailers, and newspaper ads.

<sup>9</sup> Tradução livre: The exploitation film roughly paralleled the rise and fall of the classical Hollywood cinema. Prior to 1920, a number of mainstream companies, including Universal, American and Triangle, made films that dealt directly with drug use, abortion prostitution, and other topics considered to be unsavory.

<sup>10</sup> Tradução livre: With the Thirteen Points or Standards (1921), the Don’ts and Be Carefuls (1927), and the Motion Picture Production Code (1930), the organized industry detailed the “salacious” subjects that in would no longer allow in its movies. Exploitation films literally exploited this state of affairs by making pictures on almost all the topics forbidden by those mechanisms.

distribuídos fora dos estúdios das *majors*, detendo cerca de 10% da bilheteria (TZIOUMAKIS, 2006, p.32).

Procurando trabalhar temas que não estavam “contemplados” pelas *majors* esses filmes visavam o mercado consumidor composto pelas chamadas classes inferiores, como imigrantes, grupos étnicos desfavorecidos, e, buscava se inserir nas localidades de menor pujança demográfica, como localidades no interior, e outros sítios mais isolados (TZIOUMAKIS, 2006, p.10).

Eram filmes, em sua maioria, de ação, e eram realizados por diversos estúdios, com especial atenção aos estúdios Monogram e Republic Pictures (TZIOUMAKIS, 2006, p. 31). Exploravam enredos alternativos, não tinham como preocupação primordial o aspecto técnico já que eram produzidos com qualidade de som e imagem muitas vezes considerada duvidosa, no entanto atraíam público por explorarem temas que não estavam inseridos nas produções dos grandes estúdios.

A importância de citar esse gênero, é que muitos filmes que foram produzidos na Boca do Lixo também tinham esse viés temático como chamariz de público, além das pornochanchadas que exploravam o enredo erótico em suas produções. Reichenbach, apesar de fazer filmes que estão muito distantes da simples exploração sexual, produz um cinema que dialoga em diversas vertentes com o *sexploitation*. Outro fator importante é que a produção dos independentes americanos também dialoga com o *modus operandi* do cinema produzido nas proximidades da Rua do Triunfo em São Paulo, onde o cineasta inicia sua carreira.

## **2.2 A Origem do termo: Filme B**

A partir da década de 1930, os exibidores, em uma tentativa de driblar a crise econômica pela qual os EUA passavam e para manter os espectadores nas salas de cinema, adotaram o programa duplo nos cinemas americanos. A prática que se originou em 1910, consistia na exibição sequencial de um filme principal e uma produção B oriunda das próprias *majors* ou de produtores independentes fora desses grandes estúdios. O principal fator citado por Tzioumakis para essa consolidação está a grande demanda por esse tipo de produção. Esse fato “resultou na consolidação do status dos independentes como componentes essenciais da indústria cinematográfica americana<sup>11</sup>” (TZIOUMAKIS, 2006, p. 41).

---

<sup>11</sup> Tradução livre: This resulted in the consolidation of their dependents’ status as essential components of the American film industry.

Os grandes estúdios tinham uma estrutura que funcionava de maneira dupla, pois ao mesmo tempo em que produziam filmes com grandes orçamentos, e uma numerosa equipe técnica, eles também realizavam a produção B, no entanto, somente as *majors*, não eram capazes de suprir sozinhas toda a demanda de mercado, logo os independentes – aqueles produtores fora das *majors* – tinham uma grande oportunidade para vender suas produções.

A história do cinema independente durante o período da dominação das *majors* pode ser dividido também em dois períodos distintos. O primeiro abrange os anos da Grande Depressão, particularmente entre o final de 1930 e 1939. Durante esse período, a produção foi ativamente encorajada pela indústria com a introdução do projeto de lei dos programas duplos que criou uma demanda muito maior para o produto do que os estúdios poderiam lidar. Empresas como Monogram, Republic e Grand National foram formadas para explorar essas condições de flutuação e, juntamente com as unidades B dos estúdios, forneceu aos cinemas, filmes baratos, principalmente para a metade inferior dos programas duplos. O segundo período abrange os anos 1940 e os primeiros anos da década de 1950,<sup>12</sup> (TZIOUMAKIS, 2006, p. 64).

Nesse contexto, após a consolidação do programa duplo nos cinemas americanos, convencionou-se classificar os filmes como A ou B de acordo com a resposta em termos de faturamento dessas produções, e não em função de sua qualidade técnica, embora obras com menores custos de produção – e conseqüentemente de pior acabamento – em geral fossem exatamente as produções B, como afirma Tzioumakis (2006, p. 66).

O sucesso do esquema foi instantâneo. Em meados de 1932, um ano e meio após a sua introdução, 6.000 salas (aproximadamente 40% dos cinemas da nação) adotaram o programa duplo. Em 1935, estimava-se que cerca de 85% das salas dos EUA fizeram uso regular do programa duplo,<sup>13</sup> (TZIOUMAKIS, 2006, p. 66).

Entretanto, o mercado *Poverty Row* e as produções B não representavam exatamente a mesma coisa, pois como filmes B eram categorizados toda uma gama de

---

<sup>12</sup> Tradução livre: The history of low-end independent filmmaking during the time of the domination of the film industry by the studios can be divided also into two distinct periods. The first one covers the years of the Great Depression, particularly from late 1930 to 1939. During this period, low-end independent production was actively encouraged by the industry as the introduction of the double bill created far greater demand for product than the major studios could handle. Companies like Monogram, Republic and Grand National were formed to exploit those buoyant conditions and, along with the studios' B units, supplied theatres with cheaply made films, mainly for the bottom half of double bills. The second period covers the 1940s and the early years of the 1950s.

<sup>13</sup> Tradução livre: The success of the scheme was instant. By mid-1932, a year-and-a-half after its introduction, 6,000 houses (approximately 40 per cent of the nation's theatres) had adopted the double bill, while many exhibitors went as far as showing triple bills. By 1935 it was estimated that about 85 per cent of US theatres made regular use of double features.

produções que tinham em comum alguma similaridade estética e de orçamento, mas que possuíam suas diferenças, como afirma Brian Taves.

Concepções do filme B variaram muito. Mesmo entre as *majors* o orçamento para filmes B frequentemente se aproximou de US\$ 100.000 ou mais. Lá não há orçamento ou cronograma de produção típico de todos os B por causa das grandes variações entre as diferentes empresas... O mesmo cronograma e orçamento que resultaram em um B de alta qualidade na Paramount ou o MGM pode aproximar o investimento de um A na Columbia e Universal,<sup>14</sup> (TAVES, 1995, p. 316–317).

Vale ressaltar que apesar das produções B serem consideradas a partir de filmes de menor prestígio, ainda assim havia mais uma subdivisão entre essas produções, separando dessa maneira os filmes B de maior e menor prestígio, no qual os estúdios de filmes B se utilizavam de estruturas próprias e atores que já estavam em suas folhas de pagamento a partir de contratos de longo-prazo. Enquanto as produtoras menores, dedicadas apenas à produção B, os chamados *Poverty Row*, produziam filmes que visavam o mercado de maneira prioritária, e embora também tivessem uma preocupação com o acabamento formal e/ou técnico, em sua maioria essas produções acabavam por serem finalizadas de maneira mais simples, resultando em filmes com alguma deficiência técnica. (TZIOUMAKIS, 2006, p. 74).

A respeito dessas produções, realizadas pelos estúdios menores, vale destacar também os modos de produção adotados, pois em muitos aspectos também se assemelhavam às produções da Boca do Lixo, do Cinema Marginal e dos filmes de Reichenbach que detalharemos mais adiante. Esse conjunto de “regras” pode ser apontado a partir de quatro fatores.

1. Terminar o filme em horários de filmagem inflexíveis, que muitas vezes não excedia uma semana de trabalho (seis dias) e que poderia implicar até oitenta configurações de câmeras por dia útil.
2. Realizar o filme com um orçamento minúsculo que muitas vezes não permitia mais de uma tomada, independentemente da qualidade da tomada. Para as empresas cujo lucro era geralmente de alguns milhares de dólares por filme.
3. Desenvolvimento de histórias de dentro da empresa (como direitos de compra para propriedades pré-vendidas aumentariam os custos de produção); em raras ocasiões quando os direitos eram baratos e / ou estavam no domínio

---

<sup>14</sup> Tradução livre: Conceptions of the B movie varied widely. Even among the majors the budget for B pictures often diverged by \$100,000 or more. There is no budget or production schedule typical of all B's because of the wide variations among the different companies... the same schedule and budget that resulted in a high-quality B at Paramount or MGM might approximate the investment for an A at Columbia and Universal.

público com menor poder aquisitivo. Os estúdios de linha continuariam com essas compras.

4. Produzir um número muito grande de tomadas ao ar livre (especialmente westerns), pois exigiam um mínimo de trabalho de estúdio, o que significava que eles poderiam ser produzidos com orçamentos extremamente baixos, (TZIOUMAKIS, 2006, p. 75).<sup>15</sup>

Apesar das produções da Boca do Lixo se assemelharem no aspecto orçamentário às produções independentes B americanas, no caso brasileiro também eram produzidos filmes de maior qualidade, ou seja, se havia diferença entre as produções B de um estúdio grande para outro nos EUA, no Brasil o resultado dos diversos filmes também é muito distinto, principalmente se considerarmos as particularidades regionais do Cinema Marginal, pois o que era produzido em São Paulo era bastante diferente do que era oriundo do Rio de Janeiro, e da Bahia, para ficar apenas em três exemplos.

Outro fator importante que deve ser mencionado é acerca do enredo, que antes de uma preocupação formal com as narrativas a partir dos conceitos já consolidados no cinema americano, como uso sistemático do *close-up*, plano e contra-plano e a continuidade, as produções B priorizavam o que Tzioumakis nomeia como uma “montanha russa emocional” (2006, p. 76), privilegiando a ação como forma de também atrair o público e diminuir a importância de suas limitações técnicas.

Por conta do grande sucesso do programa duplo para os produtores independentes, a partir de meados da década de 1930, os grandes estúdios começaram a pressionar o governo para impedir essa forma de exibição, e conseqüentemente sufocar os pequenos produtores. No entanto, a crise econômica pela qual o país passava e a pressão dos espectadores para que se mantivesse o modelo acabou por determinar a vitória dos independentes na disputa, gerando condições estáveis para que essas produtoras aumentassem sua produção.

Um pouco adiante, nos anos 1940 e 1950 o interesse desse público passa a ser também os enredos relacionados com a sexualidade ou os chamados “filmes

---

<sup>15</sup> Tradução livre: 1. Completing the film within inflexible shooting schedules, which often did not exceed a working week (six days) and which could entail up to eighty camera set-ups per working day. 2. Bringing the film in on a miniscule budget that often did not allow for more than one take per shot, regardless of the take's quality. For companies whose profit was usually a few thousand dollars per film, going over budget (or over schedule) might have made the difference between profit and loss. 3. Developing stories from inside the company (as purchasing rights to pre-sold properties would drive production costs up); on rare occasions when rights were cheap and/or were in the public domain Poverty Row studios would proceed in such purchases. 4. Producing a very large number of outdoors pictures (especially westerns) as they required minimal studio work which meant that they could be produced on extremely low-budgets.

escandalosos”, visando principalmente as plateias mais jovens. Não que estes não estivessem presentes no momento anterior, mas a partir desse período eles ganham em interesse, e a televisão assume também um papel primordial na exibição dos chamados filmes B, fator que também contribui para estimular a produção.

Apesar dos fatores elencados acima, nesse período pós-guerra, os grandes estúdios e também os produtores de filmes B sofreram com a perda de mercado, e a saída adotada por esses últimos é tentar capturar um público ainda ignorado pela chamada “grande indústria”, os jovens, mas principalmente os adolescentes que não tinham uma produção que os contemplasse. Isso, aliado à cultura e expansão dos *drive-ins* fez com que muitos cinemas de rua fossem fechados, emergindo um novo mercado consumidor.

Embora todos esses efeitos no mercado cinematográfico de baixo orçamento não tenham se manifestado da noite para o dia, pode-se argumentar que essa categoria de cinema independente entrou em uma nova era no final dos anos 1940/50. Esse período foi marcado por três elementos-chave: novas regras de distribuição, fim do projeto de lei do programa duplo (pelo menos como foi estabelecido nas décadas de 1930 e 1940); uma ênfase esmagadora no “*explotation*” como estratégia de distribuição, estabelecendo uma maneira de estabelecer um público e como um tipo de filme (gênero); finalmente, um esforço consciente das empresas de baixo orçamento para atender a uma plateia jovem, uma demografia particularmente forte que surgiu na década de 1950, mas foi ignorado inicialmente pelas *majors*.<sup>16</sup> (TZIOUMAKIS, 2006, p. 136).

Diversas produtoras surgem a partir dos anos 1950 com muitas características em comum na maneira de produzir: eram propriedade de seus fundadores (não possuíam um conselho de administração); produziam uma grande quantidade de filmes<sup>17</sup>; exploração sistemática do sexo e da violência; apropriação da indústria cultural através do que se convencionou chamar “a última moda”; e, por fim, uma grande autonomia para

---

<sup>16</sup> Tradução livre: Although all these effects on the low-budget film market did not become manifest overnight, it could be argued that this category of independent filmmaking entered a new era during the late 1940s/early 1950s. That era was marked by three key elements: new distribution rules (the end of the double bill, at least as it was established in the 1930s and 1940s); an overwhelming emphasis on ‘exploitation’ as a distribution strategy, as a way of constructing an audience and as a type of motion picture; and, finally, a conscious effort by the low-budget companies to cater for a youth audience, a particularly strong demographic that emerged in the 1950s but was ignored initially by the majors.

<sup>17</sup> Em 1972 os independentes foram responsáveis pela maior parte da produção de longas-metragens nos Estados Unidos, lançando 170 filmes, de um total de 315 (TZIOUMAKIS, 2006, p. 198). É importante ressaltar que esse número se refere a filmes que foram efetivamente lançados nos cinemas, sem contabilizar outros filmes experimentais e a produção de curtas-metragens. Desde a década de 1950 a produção desses independentes já era bastante extensa com diversos filmes não narrativos produzidos. Também é importante lembrar que os cineastas brasileiros observavam esse mercado americano desde as décadas de 1950-60, Reichenbach, por exemplo, assinava a Film Culture, Nelson Pereira dos Santos esteve em Nova Iorque e também conheceu alguns desses cineastas.

os diretores produzirem de forma mais livre possível, não tendo como preocupação primordial a crítica que seria decorrente dessas produções.

No período pós 1960, as *majors*, ávidas por aumentarem seus lucros, entram em definitivo no mercado dos filmes “baratos”, com especial atenção às produtoras Universal e Columbia Pictures, dificultando dessa maneira a atuação dos produtores independentes, que continuam a atuar, mas em menor grau, com destaque para o produtor e diretor Roger Corman, e a produtora AIP.

O período seguinte marca uma mudança definitiva nas produções nos Estados Unidos e em outros países do mundo, com a emergência de diversas produções independentes que iriam contestar diversos valores conservadores no cinema e na sociedade. Um cinema produzido principalmente por cineastas jovens, em países como a França, o Japão e o Brasil, que receberá um olhar mais atento nesse trabalho.

### **2.3 Um Cinema Contracultural**

A década de 1960 marca o auge da Guerra Fria e de protestos no mundo inteiro contra as práticas autoritárias e reacionárias. Na França ocorre o que ficou conhecido como "maio de 68", no qual a cidade de Paris foi tomada durante dias por diversas manifestações que se iniciaram por conta de reivindicações contra mudanças na grade curricular francesa, mas que ganharam uma dimensão muito maior após a repressão frustrada do governo de Charles De Gaulle.

Nos Estados Unidos, os protestos contra a guerra do Vietnã marcam também esse momento, além das demandas do movimento negro, liderado por Martin Luther King, e outros relacionados com as minorias, como os movimentos feministas, LGBTs e pelo fim da censura sexual. Na esteira dos processos e mudanças culturais da década, o cinema em todo o mundo também passa por um processo de transformação, no qual uma grande parcela do que seria produzido a partir daquele momento tem em seu cerne algo ligado ao movimento da contracultura.

No âmbito cinematográfico observou-se na Europa o surgimento da *Nouvelle Vague*; nos Estados Unidos a emergência do cinema independente de maior qualidade em contraposição aos grandes estúdios; no Japão, o movimento que também ficou conhecido como “*Nuberu Bagu*” ou *Nouvelle Vague Japonesa*, além de diversos outros países que também passaram por esse processo de transformação, como o Brasil.

Em nosso país, emerge o movimento do Cinema Novo, que apesar de fases e filmes muitos distintos dentro do próprio grupo, pode ser sintetizado pelo manifesto

escrito por Glauber, denominado “a estética da fome”. O manifesto tinha como preocupação central um cinema que fosse revolucionário no conteúdo e na forma, e que ao mesmo tempo se apresentasse como contracultural no sentido de opor-se à indústria, como afirma o cineasta em seu Manifesto. “A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.” (ROCHA, 1965, s.p.). O resultado final, em termos de público, acaba por ser muito aquém das expectativas, pois apesar de atrair uma grande parcela dos jovens mais intelectualizados e universitários para esses filmes, as classes “c” e “d” não se interessou por essas produções. Em parte porque pareciam muito complexos para uma população que não estava preparada para debater de maneira tão profunda certos aspectos da política nacional, fracassando dessa maneira no seu intento de construir um projeto político-ideológico de país através do cinema.

Concomitantemente ao movimento cinemanovista, surge ao final da década o Cinema Marginal a partir da produção de filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), *As Libertinas* (1968), *Blá Blá Blá* (1968), *O Anjo Nasceu* (1969), no qual a estética da fome, predominante em alguns filmes do Cinema Novo, dá lugar ao que pesquisadores nomearam como a estética do lixo (XAVIER, 2001, p. 67).

É importante notar que o Cinema Marginal, ao contrário do Cinema Novo, não se autodenomina como um “movimento”, e os dois coexistem durante esse período, pois Glauber Rocha faz *Terra em Transe* (1967), apenas um ano antes da realização de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla. Também os cineastas “marginais” possuem cada um seu próprio estilo e trabalham com influências distintas. É exatamente a partir de 1967 que a Boca do Lixo, inicialmente voltada para o mercado de distribuição de filmes, passa a produzir de maneira contínua, como afirma Alessandro Gamo.

Nos primeiros anos de sua existência, a Boca do Lixo manteve-se como uma região marcadamente voltada para a distribuição. Somente depois de 1967, os pequenos distribuidores ali instalados começaram a investir em produções, de maneira mais sistemática e contínua. Esse desenvolvimento não ocorreu à toa. A partir de 1966 – dois anos após o golpe militar – aumentaram os esforços para constituir-se um política de Estado na área cultural e os pedidos da classe cinematográfica para uma maior regulamentação para o setor encontraram eco e se materializaram-se na criação do Instituto Nacional de Cinema (INC). (GAMO, 2002, p. 8).

O que está no cerne das mudanças ocorridas nesse período é o embate com a industrial cultural, entendida aqui como a cultura de massa, pois se a maior parte do que é produzido destina-se, quase que exclusivamente, a legitimar os termos do sistema (são

produtos que visam o lucro e o consumo), o movimento da contracultura surge também como uma forma de contraposição dessas produções, pois o rádio, o cinema, a literatura, ou qualquer tipo de representação artística dominante não teria em seu cerne a preocupação com os questionamentos sociais, e os movimentos surgidos na década de 1960 vêm exatamente se contrapor a isso.

Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos, (ADORNO, 1947, p. 57).

Logo, é preciso observar o cinema que emerge no período como uma reorganização de forças, pois se o modelo industrial americano daquele período passa a atuar de maneira predatória em diversos países do mundo, ocupando as salas de exibição através de um processo agressivo de distribuição, a defesa contra isso é a ampliação das cotas de exibição (criadas na década de 1930), além de um cinema voltado para uma realidade nacional. Além das cotas também foi criado o Prêmio Adicional de Bilheteria que “consistia em um valor pago como prêmio proporcional ao desempenho de bilheteria, variando entre 5% e 20% da renda obtida nos dois primeiros anos de exibição.” (GAMO, 2002, p. 9).

Aqui no Brasil, também há a peculiaridade do golpe militar de 1964, e de seu acirramento a partir do AI-5, promulgado em dezembro de 1968. Esse ato institucional, como é historicamente documentado, acentuou o aparelhamento do Estado e conseqüentemente sua influência sobre as produções culturais através da censura e perseguição de artistas e intelectuais.

Nesse contexto, surge na Boca do Lixo em São Paulo um cinema, que, após observar o fracasso do Cinema Novo em atingir o público através da Estética da Fome, passou a ser chamado de Cinema do Lixo (XAVIER, 2001, p. 66-67), que pode ser ilustrado pela frase do *Bandido da Luz Vermelha*, "Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha e se esculhamba". O pesquisador Daniel Caetano elucida de maneira sintética a diferença fundamental entre os dois grupos quanto ao seu aspecto político.

No entanto, se não é tão difícil discernir as propostas tropicalistas das cinemanovistas e das tendências marginalistas (já que falar em “propostas”,

no caso destes, levaria a uma discussão sobre propostas contraditórias entre si), esta ruptura entre cinemanovismo e marginalismo está enredada em questões complexas, tanto em níveis conceituais quanto políticos e de relações pessoais. Críticos e historiadores são unânimes em apontar diferenças fundamentais entre as duas gerações na ruptura com o discurso analógico (em que cada personagem “representa” um papel social, como se disse) e com a crença utópica. O Cinema Marginal se caracteriza pelo desencanto e pelo dilaceramento, não pela expectativa de progresso, da esperança na transformação social, (CAETANO, 2012, p. 39).

Logo, o Cinema Marginal não produzia um discurso uníssono a partir dos cineastas que foram categorizados nessa definição, já que o objetivo de muitos era produzir um cinema e uma estética que em alguns casos fosse relacionada com as dificuldades financeiras de produção no país, e em outros que também dialogasse com a situação política daquele momento. Logo, se a sensação do período era de desencanto, o cinema teria que refletir isso, não apenas na temática, mas fundamentalmente na estética.

Portanto, é importante frisar, que o “grupo” que constituiu o Cinema Marginal nunca se autodenominou dessa maneira e pesquisadores posteriormente atribuíram-lhes esse nome porque esses filmes tratavam os temas abjetos a partir de seus personagens, da sua narrativa, e principalmente a partir da estética que essas produções apresentavam. Uma segunda razão apontada por Ismail Xavier trata do fato de que embora algumas produções tivessem logrado grande sucesso de público, outras ficaram à margem do circuito exibidor, muitas vezes por conta da censura que lhes fora imposta.

O cinema do Lixo, do período 1969/73, carrega às vezes o rótulo de cinema marginal, motivado talvez pela ideia de que os filmes tendiam a se identificar com as figuras transgressoras, marginais, prostitutas, ou porque, dada sua postura agressiva, foram aliados do mercado pela censura (...), (XAVIER, 2006, p.68).

Alguns filmes do período nunca foram lançados comercialmente como o longa-metragem *Orgia, ou O Homem que Deu Cria* (1970) de João Silvério Trevisan. Outros tiveram uma carreira curta até serem retirados do circuito como o clássico de Júlio Bressane, *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1970). Um exemplo de produção incipiente que acaba por ser interrompida é o caso da produtora Belair no Rio de Janeiro, onde os cineastas Júlio Bressane e Rogério Sganzerla produzem sete longas-metragens em apenas nove meses até que são obrigados a sair do país.

Ou seja, não se trata de reduzir esses filmes a um modelo estético, mas de categorizar essas produções, mesmo que distintas entre si, como um choque ao

espectador, o grotesco na frente da beleza, o socialmente abjeto à frente da moral, e assim por diante.

## 2.4 A arte como política

Ao analisar o cinema contracultural produzido nesse período, especificamente atentando ao Cinema Marginal, observamos ecoar um sistema de significância que altera o entendimento desses cineastas quanto ao papel da arte, pois como afirma Rancière: “eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção de formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado.” (RANCIÈRE, 2012, p. 58). Logo a produção de sentido passará necessariamente por uma individuação do sujeito, que deixando de ser uma massa coletiva passa a ser determinado na diferença, ou como também afirma Rancière, pelo dissenso, ou “a eficácia de um dissenso”, este como “conflitos de vários regimes de sensorialidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

Nesse sentido é importante citar também as figuras transgressoras que vão compor o enredo desses filmes, são prostitutas, marginais, torturadores, assassinos, e, todo tipo de ser abjeto que está de alguma maneira à margem da sociedade, seja representando o lado dominante, seja na representação dos seres sujeitados, logo o próprio abjeto é central nessas produções.

Em meio a todo esse processo, o Cinema Marginal feito na boca do lixo é o que nos interessa mais nesta pesquisa. Naquele local, na Rua do Triunfo, por uma série de fatores como a proximidade da estação da Luz - que facilitava o escoamento da produção e chegada de insumos - presença de diversas produtoras de cinema e publicidade, baixos custos de produção e o apelo erótico, surge uma vasta produção cinematográfica e é nesse ambiente que Carlos Reichenbach inicia sua carreira.

Oriundo da Escola de Cinema São Luiz, Carlão faz seu primeiro filme seguindo a lógica do "quanto pior, melhor!", criando uma subcategoria dentro do Cinema Marginal que seria denominada pelos próprios como Cinema Cafajeste, seguindo a fórmula já bem-sucedida do cinema *cochón* na França, e do *sexplotation*.

O termo cafajeste significa indivíduo de baixa condição, de maneiras vulgares. “Indivíduo infame, desprezível, biltre, canalha” (FERREIRA, 1986, p.311). O manifesto<sup>18</sup> pregava um cinema “de comunicação direta”, ou seja,

---

<sup>18</sup>Manifesto do Cinema Cafajeste publicado em 1968 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.

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).

Nessas produções, o acabamento técnico não era o mais importante, tal qual alguns filmes do Cinema Marginal já preconizavam, mas tinham como meta principal chegar ao público, pagar os custos de produção, e obter recursos para produzir outro filme.

É interessante notar que em diversas partes do mundo se faz filmes com a temática erótica, no Brasil temos João Callegaro com *O pornógrafo* (1970), no Japão, o cineasta Shohei Imamura realiza um filme com título semelhante, *Jinruigaku Nyûmon* (1966), que recebeu a tradução no mínimo curiosa: *Introdução a Antropologia* na nossa língua e *The Pornographers* em inglês; Walerian Borowczyk, realiza *Le phonographe* (1966), um curta-metragem, entre outros.

Essas semelhanças não foram obra do acaso, mas estavam intimamente relacionadas com a cultura cinematográfica adquirida por esses jovens através dos cineclubes, dos encontros nos bares, cafés, e da proposta de realizar um cinema que fosse contracultural, além de todo ambiente político do período.

Em 1968, o jovem Carlos Reichenbach se junta a João Callegaro e Antonio Lima para produzir o longa-metragem em três episódios, *As Libertinas*, no qual ele dirige o episódio *Alice*. O filme, que tinha alguns problemas técnicos, acaba por ser um absoluto sucesso, chegando a ficar incríveis 36 semanas em cartaz, e arrecadando recursos para o filme seguinte, *Audácia* (1970), que também seguia a mesma fórmula e teve uma receptividade semelhante.

Por que a gente fez *As libertinas*? A frase que abre o filme *Audácia* é contundente e, no fundo, explica aquele momento para nós: "Já que não se pode fazer ótimo, eu vou fazer o péssimo". O pior possível. Muito antes da onda trash. "Eu não quero o filme bem feito", (REICHENBACH apud. LEAL, 1986, p. 274).

---

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 Ripoli Filho; é "Santeiro do Mangue" 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.

O apelo erótico dos filmes produzidos na Boca também passa por uma representação abjeta, no sentido adjetificado do termo, porém intencionava chegar ao público, por isso a frase de Carlão a respeito do cinema que ele mesmo produziu nesses primeiros anos: “A vida era mais importante que o cinema naquele momento” (REICHENBACH, 2003), pois devido a toda conjuntura política e social do Brasil e do restante do mundo, o que mais importava era algo ligado a uma militância política, embora isso tenha se tornado muito mais complicado após a promulgação do AI-5.

Eram pessoas com uma bagagem cultural diversificada, freqüentadores de escolas ou seminários de cinema, cineclubes, carregadas de referências do cinema mundial, como a produção B americana, os filmes franceses da Nouvelle Vague e o cinema japonês. Jovens que tiveram seu início de envolvimento e interesse pelo cinema marcado pela crítica cinematográfica, pela falta de perspectiva própria de um país assolado por um governo militar que fechava cada vez mais os horizontes a partir do AI-5, em 1968, e que não se identificava mais com os modos e visões do Cinema Novo. A ida deste grupo para a Boca foi responsável pela constituição do termo “Cinema da Boca do Lixo”, junto à crítica: O termo Boca do Lixo, antes apenas usado para definir a região dos bares e hotéis suspeitos, passou a ser utilizado em voz baixa pelos produtores e distribuidores para localizar seu local de trabalho. E em 69, ano que o cinema paulista mais produziu, o termo Boca do Lixo perdeu o sentido pejorativo. (GAMO, 2002, p. 11-12).

O cinema não teria mais o papel doutrinador idealizado pelo Cinema Novo, exprimiria sim uma atitude política através da estética, mas o interesse primordial do Cinema Cafajeste era fazer bilheteria, produzir um cinema que fosse sim de má qualidade, e aí reside seu aspecto político, mas que desse retorno financeiro aos produtores e diretores engajados nesses projetos.

Entretanto, vale notar que outros filmes produzidos na boca no mesmo período, apesar de terem em seu cerne a representação do abjeto, este não passa necessariamente por uma produção com má qualidade técnica, pois se Carlão no início de sua carreira adota esse viés de produção, a situação é muito diferente com outros filmes, como o *Bandido da Luz Vermelha*, que tem um acabamento técnico invejável, e no caso do Rio de Janeiro, das produções de Júlio Bressane, com os filmes *Cara a Cara* (1967) e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1970)<sup>19</sup>.

A partir de 1970, a produção de comédias eróticas se amplia e começa a germinar o gênero que seria denominado como a pornochanchada, que buscava suas referências nas comédias musicais das décadas de 1930, 40 e 50, com o acréscimo do apelo erótico. O papel do Estado definitivamente é fundamental, e este, ao perceber que

---

<sup>19</sup> É importante mencionar que, apesar desses filmes terem tido um acabamento técnico superior, eles também foram realizados com poucos recursos, com muitas cenas de improviso.

a melhor forma de controlar os diferentes “grupos” que compunham os realizadores daquele período, era fazer com que esses grupos estivessem alinhados ao regime, passa a atuar fortemente, primeiramente na distribuição e, posteriormente na produção de filmes.

No início da década de 70, a censura interditou alguns filmes – *Orgia* ou *O Homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970) e *República da Traição* (Carlos Ebert, 1970) e muitas foram as pressões – comerciais e criativas – sobre o grupo. A pressão da Censura Federal e o aumento dos custos de produção, com a adequação às “exigências de mercado” como o uso de filme colorido, fez com que o espaço para a experimentação com baixo custo que fora proposta por aquele grupo, praticamente desaparecesse. (GAMO, 2002, p. 13).

O prêmio adicional de bilheteria que passa a premiar um número crescente de produções a partir de 1970, também é responsável pela ampliação da produção erótica nacional, pois essa renda adicional recebida pelos cineastas que obtinham sucesso de público terminava por garantir a continuidade da produção, em uma consonância entre o filme popular e o espectador, gerando dessa maneira dificuldades para as produções mais experimentais da boca do lixo.

A forte atuação da Embrafilme na distribuição, criada em 1969 e reformulada em 1975 em substituição ao INC, acabava por garantir espaço no mercado exibidor, pois nesse mesmo ano foi ampliada a cota de tela para 122 dias/ano (GAMO, 2002, p. 17), gerando uma situação praticamente inédita na História do Cinema Brasileiro, no qual o mercado de exibição chegou a praticamente dividir-se entre filmes nacionais e estrangeiros, fato que só teria precedente na *Belle Époque* do Cinema Brasileiro entre os anos de 1907 e 1910.

O último elo que seria a cadeia exibidora seria então controlada através de duas medidas: primeiramente a já citada reserva de mercado que garantia o escoamento da produção financiada pela Embrafilme; a segunda medida foi a Lei do Curta, como ficou conhecida a lei que obrigava os exibidores a exibirem um curta-metragem antes de um longa-metragem, fato que gerou muita controvérsia e até revolta de muitos espectadores, por conta do fato de não haver uma sinergia entre o curta e o longa-metragem a serem exibidos em sequência.

Dessa maneira o Estado controlava e “mantinha na linha” seus cineastas mais arredios, em um remendo até hoje questionado por diferentes historiadores do cinema, pois boa parte do grupo que viria a compor as instâncias decisórias da Embrafilme era oriundo do movimento cinemanovista.

Após o frisson inicial com o Cinema Marginal a partir das suas produções *Cafajestes*, Carlão segue convivendo no ambiente na Boca do Lixo e atua no mercado publicitário e também como cinegrafista e diretor de fotografia no cinema (ABREU, 2002, p. 120), até que realiza o filme *Lilian M, Relatório Confidencial* (1975), primeiro trabalho do diretor no qual ele mostra suas características autorais. Fortemente influenciado pelo cinema japonês, em especial pelos diretores Yasuzô Masumura e Shohei Imamura, narra a estória de uma mulher que se relaciona com diversos homens ao longo da trama, em uma série de relacionamentos abusivos, mas que ainda assim é dona do seu destino.

O plano de Lilian estendendo roupa no varal em câmera lenta saiu deste último. Outra referência foi Yasuzô Masumura, que fazia filmes magníficos sobre o universo feminino. Em especial, sobre prostitutas e gueixas. Foi Masumura quem afirmou que em toda experiência essencial da vida de uma mulher, o sangue está presente, (REICHENBACH apud. LYRA, 2007, p.135).

O filme tem a peculiaridade de trabalhar alguns temas que serão centrais em toda a obra do diretor paulista, como a temática feminina, a presença da morte e do sangue, a troca em meio à narrativa de gêneros cinematográficos, a presença de cenas inteiras sem diálogos onde o que define a duração do plano é a música. O longa-metragem não logra grande sucesso de público, porém coloca em definitivo o cineasta como um dos grandes nomes do cinema de autor no Brasil.

A partir de 1975, a atuação da Embrafilme se afirma de maneira agressiva no mercado de distribuição e o aumento da preponderância do exibidor estrangeiro em relação ao nacional faz com que ocorram mudanças nas produções da Boca do Lixo (ABREU, 2002, p.93), gerando uma nova geração de diretores que tinham uma preocupação maior com o acabamento estético dos filmes. Isso não significa que não houvesse ainda espaço para a produção B e de “baixa qualidade”, mas a marca do período que vai de 1975 até 1982 é a diversificação da produção da Boca e seu aprimoramento técnico.

Uma das razões que leva a esse aprimoramento parcial dos filmes da pornochanchada é a concorrência do filme estrangeiro, pois a única forma de concorrer com essas produções era realizar um produto minimamente bem-acabado, no sentido técnico. Dessa forma também é criado o Prêmio Adicional de Qualidade, que inicialmente seria uma tentativa de estimular produções sem grande apelo comercial,

mas relacionadas com um cinema autoral, porém após algum tempo passa também a premiar os cineastas que conseguem maiores plateias para suas produções.

A diferença fundamental entre esse modelo de produção e aquele tentado pela Vera Cruz e outras produtoras na década de 1940/50 era fundamentalmente relacionada aos custos de produção, pois a tentativa da Vera Cruz era fazer um cinema que competisse, inclusive no aspecto técnico, com o filme estrangeiro, com vistas às produções de Hollywood. A forma de produção da Boca do Lixo na década de 1970, e principalmente após 1975, era produzir um conteúdo com identificação nacional, mas que atraísse o público de forma a financiar e permitir a continuidade dessa produção.

A concorrência desleal com o filme estrangeiro, ocasionada principalmente pela quantidade de cópias com que esses filmes entravam em nosso mercado exibidor faz com que a presença da Embrafilme se faça fundamental para o mercado distribuidor, pois, de outra forma, os filmes produzidos sequer poderiam entrar no circuito.

## **2.5 Pornochanchada X Cinema de Autor**

Antes de seguir com a exposição convém iluminar o conceito de autoria no cinema, e elencar não apenas por que Carlos Reichenbach é considerado um autor, mas quais as características do “autor-Carlão” que o diferenciam de outros cineastas do período que também trabalhavam com o enredo do erótico.

Michel Foucault, em uma palestra proferida em 1984 na *Société Française de Philosophie*, inicia sua fala com a pergunta: “O que é um autor?” Na exposição, ele levanta as condições que levam com que a autoria na obra de arte possa ser questionada. Partindo de uma citação de Beckett, “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.”, o filósofo questiona a importância de se saber quem é o autor de determinada obra.

(...) a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar, (FOUCAULT, 1984, p. 20).

A citação anterior remete àquilo que o cinema de Reichenbach mais faz, ele não apenas coloca “sua marca” nos filmes, mas principalmente estabelece uma série de caminhos possíveis ao espectador, e talvez resida exatamente aí o fato de o diretor

conseguir dialogar com públicos tão distintos. A fala de Foucault remete ao fato de que apesar do autor sofrer diversas influências do momento histórico em que vive, ainda assim alguém pergunta quem fala, logo a figura do autor é legitimada, pois esse questionamento remete a um discurso específico. O próprio diretor afirma que o público de seus filmes e do cinema em geral era composto majoritariamente pelas classes C e D na década de 1970 (CARNEIRO, 1989, s.p.), ainda assim é inegável que as diversas camadas discursivas possibilitadas por suas narrativas atingiam, em menor grau, públicos mais eruditos, e talvez de classes mais abastadas.

A questão é: quem freqüentava o cinema nos anos 70 e 80? Eu digo, o filme brasileiro. Era essencialmente o que se chamava classe C, uma categoria pouco alfabetizada, mas com bom conhecimento de cinema. Era um público dos cinemas do Centro, sobretudo (quando penso nas grandes cidades). Com exceção de uns poucos filmes que a gente pode chamar “de prestígio” (Lilium M, Anjos do Arrabalde, sobretudo este) não acredito que na época ele comovesse os espectadores mais intelectualizados. Isso só acontece mesmo depois que seus filmes começam a ir para a Europa, começando por Roterdã. (ARAÚJO, 2019).

Giorgio Agamben, em sua obra **Profanações** (2007), dedica um dos textos a essa palestra de Foucault, e afirma que o autor se reafirma em sua ausência, pois “O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais de sua ausência” (2007, p. 58). Ao que Carlão, certamente também afirma quando em seu filme *O Império do Desejo*, coloca em quadro a frase do Padre Vieira: “Isso é o que ele diz, mas notai o que não diz”.

Ainda Agamben afirma que o cinema tem como seu elemento primordial o gesto e não a imagem, pertencendo à esfera da Ética e da Política, e esse é o ponto em que o cinema de Reichenbach coloca em pauta aquilo que o cineasta afirmou em diversas entrevistas: “a gente não sabia o que queria, mas sabíamos o que não queríamos” (REICHENBACH, 1989, s.p.).

Ou seja, Agamben, ao situar o cinema como gesto o coloca como um ausente-presente, e se considerarmos a variedade com que era constituído o público que assistiu aos filmes de Reichenbach, pode-se inferir que tamanha era a teia de significações construída por ele que o discurso de seus filmes atua em um sentido polissêmico amplo, no qual muitas vezes estamos falando de ausência ao invés de presença.

Se chamarmos de gesto o que continua inexpressão em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na

mesma medida em que nela instala um vazio central, (AGAMBEN, 2007, p. 59).

Dessa maneira o autor é o condutor de um determinado discurso que será reinterpretado pelos receptores, e tal qual a sexualidade está relacionada com a política, o enredo narrativo proposto pelo cineasta coloca em questão um discurso intertextual que ressignifica a imagem. Ora, ao colocar um casal transando e declamando filosofia, Carlão está construindo a sua narrativa através do anti-ilusionismo juntamente com o público no exato momento em que esse espectador se depara com a obra, corroborando dessa maneira, o que poderíamos chamar de ausência do autor.

O sujeito – assim como o autor, como a vida dos homens infames – não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo, (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Reichenbach não estava apenas interessado em atrair o público para as sessões, não propunha apenas apresentar uma nudez gratuita e preconceituosa como grande parte dos filmes do período, mas sim em estabelecer um discurso político a partir de temas que estavam em discussão naquele momento. É por essa razão que o diretor se apropria do desejo para debater o aborto, o socialismo, a psicanálise, o anarquismo, a filosofia, a política, a morte, o existencialismo e a prostituição.

Ainda nesse sentido, quando o cineasta afirma em entrevista a Carneiro (1989), “o cinema dito marginal é que ele vira o cinema abjeto que busca a coisa mais escabrosa, não a mais bela, do ser humano”, ele corrobora nossa linha de pensamento na direção de uma estética do grotesco ligado a angústia e inquietação do indivíduo e ainda de um cinema com uma estética que aproxima o espectador para depois lhe causar repulsa.

Isso se alinha com outra fala do diretor à Carneiro (1989), quando ele diz que o “o público espera inteligência” comentando sobre o sucesso de bilheteria do filme *Extremos do Prazer*, procurando sublinhar que é possível fazer um filme autoral, com o repertório do sexo e ainda assim debater conceitos filosóficos complexos de autores como Kierkegaard, Svevo, Foucault, Marcuse entre outros.

Após *Lilian M...*, Carlão realiza *Sede de Amar* (1977), e, em 1979, a convite de Antonio Galante realiza sua primeira pornochanchada: *A Ilha dos Prazeres Proibidos*. Galante impõe algumas condições, como a obrigatoriedade de conter determinado número de cenas de sexo, quantidade de sequências (Para Galante, filmes com menos de

100 sequências eram chatos) – (REICHENBACH, 1987), além do uso de atores que já eram conhecidos do público médio da pornochanchada, o Star System da Boca.

Se de um lado o Antônio Galante impôs prazo e título, por outro tive total liberdade para filmar o que e como quisesse. Daí eu ter utilizado o repertório da pornochanchada para perverte-lá à minha maneira, fugindo dos estereótipos. Naquele ano (78), ela era um gênero plenamente identificado com o sistema político vigente, daí eu pretender subverter os aspectos moralistas identificados com o gênero e oferecer contribuições novas, como a carnavalização e a plagiotropia, e uma reflexão muito pessoal sobre exílio, repressão, utopia, angústia e, sobretudo, desejo. Mas sem impor aquele discurso ideológico ou intelectual que afasta o espectador, (REICHENBACH, 1987, p. 8).

Dessa maneira Carlão realiza um filme autoral que dialoga com os tempos da ditadura no Brasil, consegue ter sucesso de público no país e no exterior, e passa a ser um diretor autoral que faz filmes que chegam ao público médio da pornochanchada. Esse longa-metragem é o maior sucesso de público da carreira de Reichenbach, alcançando a marca de mais de 3,5 milhões de espectadores apenas no Brasil (ABREU, 2002, p. 122), sendo exportado para diversos países do mundo, inclusive para os Estados Unidos. Também marca o início do período erótico na carreira do cineasta, que vai culminar em uma série de produções que, mesmo não sendo necessariamente pornochanchadas, relacionam-se com a temática do erotismo.

(...) Extremos do Prazer é o último filme de um período cinematográfico. Embora tenham filmes que tenham isso muito mais resolvido, como Lilian M. Estou pegando a minha visão. Em Lilian M e O Império do Desejo essa questão está mais bem resolvida. São filmes mais radicais com essa coisa de lidar com o gênero no cinema, de lidar com a linguagem do cinema, uma coisa que sempre pra mim foi fundamental, que é a música como personagem. Esses filmes, exatamente por uma certa radicalidade, são mais bem resolvidos, (REICHENBACH apud. GARDNIER; CAETANO, 2012).

Essa denominação não se faz de maneira aleatória, e elenco aqui as razões que me levaram a essa definição: em primeiro lugar, a temática do erotismo estava presente de alguma maneira em todos esses filmes, mesmo aqueles que não são considerados pornochanchadas, trabalham a sexualidade e elementos relacionados com o sexo. Uma segunda razão trata do modo de produção dos filmes de Carlos Reichenbach até 1984, pois todos esses trabalhos foram realizados com o “esquema de produção” da Boca do Lixo, ou seja, baixos custos de produção, uso de atores conhecidos, enredo erótico, etc.

O diretor Carlos Reichenbach, tendo conquistado a confiança dos produtores A.P. Galante e depois de seu filho Roberto Galante, consegue elaborar uma obra inquieta e bela, sem deixar de lado os elementos eróticos necessários pelas perspectivas dos seus financiadores. Consegue constituir um espaço para fugir da banalidade do tratamento do erotismo, mesclando um apuro

visual e discursos políticos/libertários, como em *A Ilha dos prazeres proibidos* (1977); *O império do desejo* (1979), com citações de Proudon e Mão; *Amor, palavra prostituta* (1980) e *Paraíso proibido* (1981). (GAMO, 2002, p. 19).

Para além da subversão de clichês do cinema erótico, o cineasta buscava também um posicionamento político em relação às questões de gênero e sexualidade, e em entrevista ao programa *Provocações* (2003), apresentado por Antônio Abujamra, afirma que Orson Welles dizia que não conseguia separar a política do crime, ao passo que ele (Reichenbach) não conseguia separar a política do sexo, corroborando dessa maneira uma visão *reichniana* ou ainda na linha de Herbert Marcuse.

A defesa revigorada contra a agressão é necessária; mas, para que seja eficaz, a defesa contra a agressão ampliada teria de fortalecer os instintos sexuais, pois somente um Eros forte pode efetivamente “sujeitar” os instintos destrutivos. E isso é, precisamente, o que a civilização desenvolvida é incapaz de fazer, visto que depende, para a sua própria existência, da arregimentação e controle intensificados e ampliados. (...) Como a civilização é, principalmente, a obra de Eros, é acima de tudo retirada de libido; a cultura obtém uma grande parte da energia mental de que necessita subtraindo-a à sexualidade, (MARCUSE, 1999, p. 61-62).

Essa afirmação também vai ao encontro do conceito de “dispositivo da sexualidade” tal qual a formulada por Michel Foucault no primeiro volume da obra *História da Sexualidade: a vontade de saber*, quando ele afirma que a sexualidade é um “dispositivo histórico” (FOUCAULT, 2017, p.115). Dessa maneira seria construída pelas relações históricas, de modo a exercer um controle maior sobre os indivíduos para catalisar esses instintos para o trabalho, e é nesse ponto que o erotismo dialoga com a cinematografia de Carlos Reichenbach, indo também ao encontro do que afirma Wilhelm Reich.

Toda a política da cultura (filmes, romances, poesia, etc.) gira em torno do elemento sexual e medra sobre a sua renúncia na realidade e a sua afirmação no ideal. As indústrias e a propaganda capitalizam-no. Se toda a humanidade sonha com a felicidade sexual e poetiza o tema, não deveria também ser possível transformar o sonho em realidade? (REICH, 1975, p. 109).

Em 1981 é convidado novamente por Galante para realizar sua segunda pornochanchada, *O Império do Desejo*, seguindo condições semelhantes de produção das que teve em *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, porém com mais liberdade de criação, fato que resulta em seu filme mais político (REICHENBACH apud. LYRA, 2007, p.157). Aqui o diretor paulista trabalha a temática da morte e do erotismo durante toda a narrativa aliadas ao debate político, com o sangue funcionando como acessório.

Reichenbach não realiza novamente uma pornochanchada, porém segue com a narrativa em torno do erotismo em seus filmes, mas a partir do seu próximo trabalho, *Amor, Palavra Prostituta* (1981), outra vertente entra em seu repertório: a temática do existencialismo, com Soren Kierkegaard como referência principal. Nesse longa-metragem, o diretor explora o debate sobre o aborto com a morte e o sangue também permeando a trama. Realizado com sobras de negativos vencidos de antigas produtoras publicitárias, o filme demorou dois anos até poder ser exibido no Brasil por conta da censura (ABREU, 2002, p. 123), mas foi aclamado pela crítica no exterior, com destaque para sua recepção no continente europeu.

Ainda no mesmo ano assina um episódio do longa-metragem, *As Safadas* (1981), no qual dirige o episódio: *A Rainha do Fliperama*, antes de realizar o último filme do período erótico, *Extremos do Prazer* (1984), que também é uma obra em que Carlão busca a temática do existencialismo, da morte e da política, e insere citações literais de Kierkegaard. Também foi feito com recursos mínimos e o filme conseguiu pagar toda a produção em apenas uma semana de exibição.

O ultimo filme que eu fiz no esquema da Boca do lixo foi Extremos do prazer. E pegou essa virada, fez um sucesso danado. Sabe por quê? Já tinham entrado os filmes pornôs mas houve um momento, em 83 ou 84, em que cassaram todos os mandatos de segurança e, de repente, não tinha filme pra exhibir. Aquele cinema que já tinha exibido Império dos Sentidos, coisa eróticas e tal - que era o cine Windsor - não tinha filme pra exhibir. O que tinha a mão? Extremos do prazer. Botou lá dentro e foi um sucesso fenomenal, (REICHENBACH apud. NUNES, 1987, p. 290).

Curiosamente, uma das razões apontadas pelo próprio Reichenbach para a derrocada de público no cinema brasileiro a partir da década de 1980 foi a entrada dos filmes pornôs explícitos no circuito exibidor, que acaba por diminuir o interesse do público pelas produções da pornochanchada. Aliado a esse fator está o aumento do preço do ingresso que passa de uma média de 80 *cents* de dólar para 3 dólares, equiparando-se ao preço mundial do ingresso, desconsiderando a realidade socioeconômica brasileira.

### 3. Capítulo 3 - Deglutindo Cinemas

Carlos Reichenbach é um cineasta que constrói suas narrativas em torno de um número enorme de referências cinematográficas, com planos, cartelas, diálogos que remetem a diferentes filmes e estilos. Nesse capítulo o objetivo é elencar algumas dessas referências com relação ao cinema oriental para explicitar a relação desses cineastas com o diretor, de maneira que possamos traçar uma ligação entre o cinema japonês e a obra de Carlão. É importante ressaltar que não vamos esgotar aqui todas as referências relacionadas entre os orientais e o cinema de Reichenbach, mas apenas elencar algumas, de maneira a iluminar as mais relevantes para o nosso tema.

Aliado a essa análise dos filmes japoneses também vou procurar acercar dois cineastas brasileiros com Reichenbach, Luiz Sérgio Person e Rogério Sganzerla, que também atuaram no ambiente da Boca do Lixo em São Paulo, onde Carlão inicia sua carreira.

#### 3.1 Diretores da Boca

Nesse trecho foram selecionados realizadores que dialogam com o tema do abjeto de maneira mais próxima ao que Carlão produziu, ou seja, diretores que também tenham uma relação próxima com o Cinema Marginal e com o erotismo. A filmografia do diretor se utiliza amplamente do pastiche e da paródia em seus trabalhos, com referências diretas a estilos cinematográficos e não apenas a cineastas e filmes específicos, mas a períodos e gêneros como a chanchada.

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 (...). (PEREIRA, 2013, p. 72).

Dentre os elementos paródicos presentes no cinema de Carlão, o mais importante parece ser o pastiche, já que este está intimamente relacionado com a antropofagia oswaldiana que Pereira também considera ao analisar a obra de Reichenbach. O diretor utiliza desse recurso para inferir as teias múltiplas de significação que seus filmes apresentam.

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. (PEREIRA, 2013, p. 84).

Em *O Império do Desejo*, por exemplo, a quantidade de referências fílmicas é demasiado grande para fazer uma análise aprofundada de cada uma delas, no entanto o que deve ser salientado é que toda essa gama de discursos através da intertextualidade leva o espectador a entendimentos diferentes da mesma obra, pois como já citamos, a obra do diretor trabalha no sentido de construir a narrativa juntamente ao espectador, fazendo com que sua obra seja por vezes, extremamente fragmentada.

Luiz Sérgio Person, como afirma Inácio Araújo, “o Carlão, vai ser, no meu entendimento, o sucessor do Person, de certa maneira, ele é o discípulo do Person, na observação da cidade, que é uma coisa muito cara ao cinema dele”. (SALA DE CINEMA, 2009). O próprio cineasta, respondendo a esse comentário do Inácio também afirma que “Luiz Sergio Person foi o professor responsável da turma do segundo ano, da qual eu fiz parte. Na verdade, esse contato com o Person era muito curioso, porque até hoje eu não consigo entender porque o Person deduziu que eu deveria ser diretor (SALA DE CINEMA, 2009)”<sup>20</sup>.

*Filme Demência* é também um tributo a Luis Sérgio Person. Ele pode ser visto como uma releitura de *São Paulo S.A.* Pedi ao Manuel Paiva e ao Luis Chagas, compositores da trilha sonora, que fizessem uma variação do tema de abertura de *São Paulo S.A.* Enquanto no filme do Person, São Paulo é mostrada de cima para baixo, em *Filme Demência*, quando Fausto vai embora, a cidade é mostrada de baixo para cima. São Paulo S.A. trabalhava também a questão do eterno retorno. (REICHENBACH apud. LYRA, 2007, p. 195).

A partir do comentário do diretor à Lyra infere-se que a importância fundamental de Person está no fato de colocar a cidade de São Paulo como personagem, como notamos em *Amor, Palavra Prostituta* (1980) e em outros como *Filme Demência* (1986) e *Anjos do Arrabalde* (1987). Outro fator fundamental que conecta os dois cineastas é o papel das imagens sádicas, com cenas em que o abjeto como violência é representado pela tortura do regime militar, já que o tema era caro a ambos. A narrativa de *A Ilha dos Prazeres...* é construída em torno dos exilados políticos, e em *Extremos do Prazer*, Carlão faz referência direta às torturas da ditadura no Brasil na abertura do filme e em uma cena na qual Ricardo tem alucinações.

---

<sup>20</sup> O comentário de Reichenbach refere-se ao fato de Person ter sido seu professor na Escola de Cinema São Luiz em São Paulo, onde o cineasta inicia sua carreira, e atenta para o fato de que foi o primeiro que enxergou nele o potencial para a direção cinematográfica.

Outro cineasta fundamental para entender a filmografia de Reichenbach é Rogério Sganzerla que afirma em tom de brincadeira que *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979) seria, na realidade, um filme dele, já que a ambientação do longa-metragem mostra grandes semelhanças com *A Mulher de Todos* (1969). Essa obra tem Helena Ignez como Ângela Carne e Osso, uma mulher libertária que se divide entre diversos relacionamentos para reafirmar sua liberdade, ou seja, semelhante a algumas personagens dos filmes de Reichenbach. O filme também apresenta um aspecto transgressor marcante que o aproxima da obra que seria realizada posteriormente pelo Carlão.

Os dois cineastas são considerados como os precursores do Cinema Marginal, Rogério com o *Bandido...*, e Carlão com *As Libertinas*, ambos produzidos na Boca do Lixo em São Paulo, são considerados os filmes inaugurais do grupo que viria a ser nomeado mais tarde como marginais. A grande semelhança entre os dois reside na estética do abjeto que ambos propuseram em seus filmes, com a diferença que o apelo erótico é mais presente nos filmes de Reichenbach, embora Sganzerla também se utilizasse desse artifício, seus trabalhos são profundamente distintos de Carlão nesse sentido.

Sem negar o lugar de liderança exercido por Sganzerla naquele momento, nem a influência que os filmes dele tiveram sobre os seus, Reichenbach indicou assim que, embora o dito Cinema Marginal não tenha se constituído como grupo fechado, aquele punhado de cineastas que podiam ser classificados como a tendência “cafajeste” chegou a ser, sim, um grupo de amigos com troca de idéias e influências entre si. Assim, *As libertinas*, junto com *O bandido da luz vermelha*, trouxe à luz a motivação transgressora dos seus realizadores e da geração que estava surgindo, aquela que logo seria chamada de marginal. (CAETANO, 2012, p. 82).

Esse fator “cafajeste” a que Caetano se refere também pode ser observado em outro filme de Sganzerla, *Copacabana Mon Amour* (1970), que apresenta Sônia Silk (Helena Ignez), “a miss Prado Jr”, uma prostituta que sonha em cantar na Rádio Nacional. Rodado pela Belair<sup>21</sup>, a obra, que fora produzida no Rio de Janeiro, ou seja fora do ambiente da boca do lixo, alterna discursos políticos com cenas de sexo e bruxaria e contém diversos elementos da cultura popular carioca. Também se insere na já citada Estética do Lixo, e termina por ser um filme extremamente carregado no sentido político.

---

<sup>21</sup> Ver página 44.

A partir de *Lilian M, Relatório Confidencial* (1975), o cineasta amadurece como diretor e passa a produzir obras com influências muito diversas, e o cinema japonês com certeza é uma das referências principais.

### 3.2 Influências Orientais

Reichenbach afirma em diversas entrevistas ter visto dezenas de filmes nos cinemas da Liberdade em São Paulo, a maioria sem legendagem, fato que resultou em uma observação acurada dos enquadramentos e da montagem utilizada pelos realizadores. Nessas entrevistas, Carlão declara que os diretores Shohêi Imamura e Yasuzô Masumura são fundamentais em sua obra, o primeiro pelo questionamento de valores da sociedade japonesa do pós-guerra, com experimentações estéticas, inserção de temas extremamente polêmicos como a prostituição, incesto e pelo uso do abjeto como objeto de muitos dos seus filmes.

Já Masumura exerce influência forte no cineasta também por conta de questionamentos da sua sociedade no período pós-guerra, porém a preocupação e delicadeza com que tratou e retratou o universo feminino é que mais interessa à Reichenbach. O diretor japonês inverte em diversas ocasiões a correlação de forças entre a sociedade patriarcal e machista do Japão, como o próprio diretor afirma: “o homem sucumbe à mulher”.

Mas finalmente, é a mulher quem é o mais humano, não é? O homem vive apenas para a mulher arrastando seu fardo como um cavalo seu carrinho para finalmente morrer de um ataque cardíaco. O homem é anti-humano, enquanto a mulher age em todos os lugares no arbítrio. Livremente diz qualquer coisa e é, portanto, extremamente humana. (...) O homem é um ser completamente desprovido de liberdade. Sem dúvida que não se move. O homem é obrigado pensar em honra, em verdade. Mas finalmente, é um animal que vive apenas para a mulher. É por isso que é extremamente desinteressante retratar homem. Ele se torna um "herói" se não for um fracasso. O homem mais varonil não é interessante. Em Tanizaki: todos os heróis são fracos, covardes, feios... Um homem grande e viril não é humano, porque ele vive para os outros, para a sociedade. O homem é tão acorrentado pelas regras da sociedade que não pode expressar o humano através do homem. Então, para expressar o humano, só existe a mulher. Ou seja, não é para expressar a mulher que eu escolho a mulher... (MASUMURA in CAHIERS DU CINEMA, n. 224, p. 33).<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Mais finalement, c'est la femme qui est l'être le plus humain, n'est-ce pas ? L'homme ne vit que pour la femme, traînant son fardeau comme un cheval sa charrette pour finalement mourir d'une crise cardiaque. L'homme est anti-humain, alors que la femme agit partout arbitrairement. dit librement n'importe quoi, et est donc extrêmement humaine. C'est donc en prenant la femme comme objet qu'on peut le plus facilement exprimer l'humain. L'homme est un être complètement dépourvu de liberté. C'est sans doute qu'il n'enfante pas. L'homme est obligé de penser à l'honneur, à la vérité. Mais finalement, c'est un animal qui ne vit que pour la femme. C'est pour ça qu'il est extrêmement inintéressant de faire le portrait de l'homme. Il devient un « héros » s'il n'est pas un raté. L'homme le plus viril n'est pas intéressant. Il n'y a qu'à lire Tanizaki : tous ses héros sont faibles, lâches, laids... Un grand homme viril n'est pas

Essa inversão de forças também pode ser observada em toda a obra de Reichenbach, e funciona como elemento transgressor já que o cinema brasileiro, à época dos filmes de Carlão que são analisados nesse trabalho, colocava a mulher, quase que invariavelmente, em uma posição inferior aos homens.

A escolha desses diretores, para além do fato de serem amplamente citados por pelo diretor, também se dá por conta da temática explorada em seus trabalhos, com filmes relacionados com o movimento contracultural que se iniciou na década de 1960 em diversos países do mundo e que teve ressonância na política mundial nas décadas seguintes.

### **3.2.1 *Nuberu Bagu* – uma breve introdução**

No Japão, após a segunda guerra mundial, foi iniciada uma grande imposição de costumes e demandas dos EUA em todas as áreas, mas principalmente no sentido ideológico, com o objetivo de enterrar o passado imperial e militarista do país. No campo cultural, houve uma grande entrada de filmes americanos no circuito exibidor, além da fiscalização e censura sobre o que era produzido no próprio país.

Dessa maneira é edificado no Japão, um sistema de produção baseado em grandes estúdios, tal qual o modelo americano das *majors*, no qual o caminho para se chegar ao patamar de direção era deveras longo e demorado, obrigatoriamente passando por diversas funções menores até atingir esse estágio, portanto dificilmente algum realizador poderia realizar seu longa-metragem antes dos quarenta anos, como afirma Imamura em entrevista à Lucia Nagib.

Eu desanimava quando pensava que teria que envelhecer antes de me tornar diretor. Nós, os jovens que passamos no exame para assistente de direção, tínhamos que nos submeter àquele regime, dominado pelo dandismo e pelo maneirismo dos velhos, e aceitar um salário baixíssimo que era a metade do que se pagava nas outras produtoras. (IMAMURA apud. NAGIB, 1994, p. 119).

No início da década de 1960, dentro das próprias produtoras japonesas se inicia um movimento para mudar esse panorama e permitir que os jovens pudessem produzir e dirigir seus roteiros. Esse movimento também foi influenciado pela *Nouvelle Vague* na França, que no mesmo período distribuiu dois filmes fundamentais do movimento nos cinemas do Japão, *Os Incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959) de François

---

humain, parce qu'il vit pour les autres, pour la société. L'homme est tellement enchaîné par les règles de la société qu'on ne peut pas exprimer l'humain par l'homme. Donc, pour exprimer l'humain, il n'y a que la femme. Ce n'est pas pour exprimer la femme que je choisis la femme...

Truffaut e *Acossado (À bout de souffle, 1960)* de Jean Luc Godard. (NAGIB, 1993, p.16).

O que é curioso nessa guinada no cinema japonês, é que o movimento se inicia dentro das produtoras, diferentemente do movimento do cinema independente em outros lugares do mundo, como os EUA, França e o Brasil. Com destaque para a produtora Shochiku, que já tinha uma política de estímulo aos realizadores mais jovens e que também por influência da crítica acaba por dar o impulso necessário para que o movimento tome corpo e se inicie.

Assim como em outros lugares do planeta, no Japão, o cinema realizado por esses jovens tem como foco central as preocupações sociopolíticas, bem como as demandas dos movimentos estudantis, o questionamento dos costumes, a sexualidade e principalmente no tocante a rigidez e a disciplina japonesa.

Nesse contexto surge um grupo de cineastas que ficou conhecido posteriormente como “os sete samurais” da *Nuberu Bagu*. Faziam parte desse grupo os cineastas: Susumu Hani, Masashiro Shinoda, Yoshishige Yoshida, Nagisa Oshima, Shohei Imamura, Seijun Suzuki e Hirochi Teshigahara.

### **3.2.1.1 Masumura – cineasta feminista**

Yasuzô Masumura, apesar de não ser considerado como parte integrante desse grupo, é também um dos precursores do movimento, pois inicia sua carreira ainda sob a égide dos grandes estúdios com todas as imposições que advinham desse fato, e, rapidamente se atenta para as contradições que a imposição de costumes que a dominação americana colocava sob o pensamento da sociedade japonesa.

Após ter estudado por dois anos em Roma, o cineasta retorna ao Japão para iniciar sua carreira no estúdio *Daiei Company*, e seu grande mérito foi retratar sem “meias palavras” as contradições da sociedade japonesa daquele período, com destaque para as personagens femininas que o cineasta colocou em seus trabalhos. Masumura permaneceu na *Daiei Company* até a falência do estúdio em 1971, provocando a ira de outros cineastas da *Nuberu Bagu*, e contaminando parte da crítica japonesa, fato que contribui decisivamente para o pouco conhecimento dele fora do Japão, principalmente no ocidente. Em entrevista à revista *Cahiers Du Cinema*, Yoshida corrobora a importância de Masumura na revolução ocorrida no cinema japonês daquele período.

Eu concordei com Masumura; quando começou a trabalhar nos cinco grandes estúdios. Não foi uma revolução: mas por vinte anos do pós-guerra, houve

uma evolução no interior dessas empresas. E Masumura foi o mais destacado do nosso grupo, quando formamos o que chamamos a "nova onda japonesa", por volta de 1960. Como você sabe, ele estudou em Roma, e começou a trabalhar no Daiei, primeiro como assistente de Mizoguchi, depois como diretor. Talvez seja a influência de Mizoguchi, mas Masumura foi capaz de transplantar o Pathos abstrato europeu para o terreno japonês. Os filmes aparentemente clássicos que ele fez nas grandes empresas foram caracterizados por seu lado abstrato e pela delicadeza. Estes filmes nos surpreenderam, foi um prazer para mim ver que ele tinha encontrado um viés para mudar de essas coisas dentro dos grandes estúdios. Ele nos demonstrou, em primeiro lugar, que o sistema não era tão poderoso e que poderíamos ir contra ele. (YOSHIDA in CAHIERS DU CINEMA, n. 224, p. 24).<sup>23</sup>

Reichenbach tem contato com os filmes do cineasta por conta de sua cinefilia, que o levou a assistir muitas dessas produções nos cinemas da Liberdade, exatamente na época de sua formação como cineasta. “Houve uma época em que eu via mais filmes japoneses do que de qualquer outra nacionalidade, ia ver todos os filmes japoneses que entravam. Era uma coisa que não tinha mais nem crivo, o crivo era ser filme japonês (risos), entendeu?” (KISHIMOTO, 2013, p. 49).

O mesmo pesquisador afirma que a semelhança entre os filmes japoneses da *Nuberu Bagu*, e do cinema marginal da época residia no “gosto pelo choque”, “questionamento dos valores morais vigentes” e “afirmação do modo de produção independente”. (KISHIMOTO, 2013, p. 51).

Masumura teve como preocupação central em sua obra, a representação do erotismo através do feminino e da construção de mulheres fortes, logo as heroínas de Masumura permeiam grande parte de seu trabalho, e pode-se dizer que o diretor coloca em questão a “ombridade” do homem em oposição à liberdade da mulher e por essa razão somente ela poderia representar o erotismo, na visão do realizador.

Isso é exatamente o que é mais humano. Quando um humano se despe "humanamente", ele se torna inevitavelmente erótico. Este erótico pode retornar para Freud, seja para Yanagi, seja para ser mais complexo. Mas na minha opinião, o erótico é, a princípio, muito humano, porque o homem é parcialmente um animal. Então, para mim, erotismo, mesmo se ele é muito "ousado", participe de uma mente muito saudável. O erotismo como imagino, é a qualidade inerente da criatura que é a mulher. Ao contrário do homem, que é apenas uma sombra, a mulher é um ser que realmente existe, ela é um

---

<sup>23</sup> Tradução livre: Quand nous avons commencé à travailler dans les cinq grandes compagnies. ça n'a pas été une révolution : mais pendant vingt années d'après-guerre, il y a eu une évolution à l'intérieur de ces compagnies. Et Masumura était le plus distingué de notre groupe, quand nous avons formé ce qu'on a appelé la « nouvelle Vague Japonaise », vers 1960. Comme vous savez, il a étudié à Rome, et commencé à travailler à la Daiei, d'abord comme assistant de Mizoguchi (entre autres), puis comme réalisateur. Peut-être est-ce l'influence de Mizoguchi, mais Masumura a réussi à transplanter le pathos abstrait européen en terrain japonais. Les films apparemment de série qu'il a faits dans les grandes compagnies étaient caractérisés par son côté abstrait et très souple. Ces films nous ont étonnés, c'était un plaisir pour moi de voir qu'il avait trouvé un biais pour tourner de telles choses à l'intérieur des grandes compagnies. Il nous a démontré, le premier, que le système n'était pas si puissant, et qu'on pouvait aller contre lui.

ser extremamente livre - isso é erotismo como eu vejo.<sup>24</sup> (MASUMURA in CAHIERS DU CINEMA, n. 224, p. 33).

Nos filmes do diretor a mulher exerce um papel diferente daquele comum ao sexo feminino nos filmes clássicos japoneses, ao contrário da ideia de pureza com que era retratada anteriormente, agora se aproximaria do homem no sentido perverso para exercer sua liberdade. Dentre as diversas personagens do diretor podemos destacar a jovem sedutora Mitsuko, de *Manji* (1964), a enfermeira de *Red Angel* (*Akai Tenshi* - 1966), e a femme fatale de *Irezumi* (1966)

É interessante também notar a influência do pensamento europeu no trabalho produzido pelo cineasta, pois após ter contato com os filmes da *Nouvelle Vague* e ter estudado na Itália, Masumura afirma que a grande diferença entre o japonês e o europeu está na questão da racionalidade e na individualidade, pois para ele o pensamento japonês era demasiadamente coletivo e baseado nas emoções em contraponto ao pensamento europeu, racional e individual. Dessa maneira, essas opiniões e posições políticas do diretor acabam por refletir em seus filmes, portanto esse é o ponto crucial que o separa dos outros sete samurais na *Nuberu Bagu*.

No pensamento europeu, existe. Eu acredito, duas coisas: racionalismo e individualismo. E nem um nem o outro são adequados para o temperamento japonês. Os japoneses são talvez mais fantasiosos, eles realmente não se importam a ideia de "individual" ou "razão". Eles acreditam que isso não pode dar nascimento a um drama ou a uma emoção estética. Pessoalmente, estou convencido de que é necessário ir além deste aspecto do pensamento europeu, mesmo se falharmos depois. Em qualquer caso, os japoneses não acreditam essencialmente no indivíduo. (MASUMURA in CAHIERS DU CINEMA, n. 224, p. 30).<sup>25</sup>

Após ser duramente criticado por seus pares no final dos anos 1950, Masumura escreve um artigo esclarecedor sobre suas influências e que é parte fundamental para o estudo de sua obra. Nesse texto, citado por Rosenbaum (2017), Masumura sublinha suas

---

<sup>24</sup> Tradução livre: C'est exactement ce qu'il y a de plus humain. Quand un humain se déshabille « humainement », ça devient inévitablement érotique. Cette érotique peut renvoyer soit à Freud, soit à Yanagi, soit être plus complexe. Mais à mon avis, l'érotique est d'abord très humaine, car l'homme est en partie un animal. Pour moi donc, l'érotisme, même s'il est très « osé », participe d'un esprit très sain. L'érotisme tel que je l'imagine, c'est la qualité inhérente de la créature qu'est la femme. Contrairement à l'homme, qui n'est qu'une ombre, la femme est un être qui existe réellement, c'est un être extrêmement libre — voilà l'érotisme tel que je le vois.

<sup>25</sup> Tradução livre: Dans la pensée européenne, il y a, je crois, deux choses : le rationalisme et l'individualisme. Et ni l'une ni l'autre ne conviennent au tempérament japonais. Les Japonais sont peut-être plus fantasistes, ils se moquent vraiment de l'idée d'« individu » ou de « raison ». Ils croient que cela ne peut donner naissance ni à un drame ni à une émotion esthétique. Personnellement, je suis persuadé qu'il faut absolument dépasser cet aspect de la pensée européenne, même si nous échouons par la suite. De toute façon, les Japonais ne croient pas essentiellement en l'individu.

motivações para a realização de seus filmes, com um trecho particularmente interessante no que toca o desejo e sua restrição, ou como afirma Bataille, interdição.

a. “Sentimento nos filmes japoneses significa contenção, harmonia, resignação, tristeza, derrota e fuga, não vitalidade dinâmica, conflitos, luta, prazer, vitória e perseguição... compro a expressão direta e crua, pois acredito que os japoneses restringem nosso desejo tanto que tendemos a perder de vista nossa verdadeira mente”.<sup>26</sup>

b. “Não existe tal coisa como desejo não restrito. Uma pessoa que revela completamente seu desejo só pode ser considerada louca ... [E] o que eu gostaria de criar não é uma pessoa estável que inteligentemente calcula a realidade e exprime com segurança seu desejo dentro do cálculo. Eu não quero criar um ser humano humano. Eu quero criar uma pessoa louca que expresse seu desejo sem vergonha, independentemente do que as pessoas pensam.”<sup>27</sup>

c. “O que me interessa é um conflito entre expressões de desejos nus que não podem ser mitigados pelo ambiente.” (MASUMURA, apud. ROSENBAUM, 2017, s.p.).

Essa afirmação do cineasta também corrobora a separação entre o indivíduo e a natureza, pois o “cálculo” a que se refere o diretor é exatamente o oposto das forças da natureza que funcionam de maneira cíclica (BATAILLE, 2013), engendrando para destruir, em oposição clara à racionalidade humana, acercando-se também do pensamento de Kierkegaard sobre a angústia e o desespero humano.

### 3.2.1.2 A morte e o sangue em Masumura X Reichenbach – Manji

Convém aprofundar a ligação da morte e do sangue no cinema de Masumura com o de Reichenbach, pois o próprio cineasta cita essa relação com o uso estético que ele faz do mesmo elemento. É importante atentar que a cultura japonesa tem uma relação deveras diferenciada com a morte, o sangue e a sexualidade. Nos filmes japoneses clássicos é muito comum que esses temas sejam relacionados com a honra, por isso a mulher pura, o homem viril e honrado.

Em *Manji* (1964) de Masumura, a ligação com o simbólico divino é evidente a começar pelo título do filme que é o símbolo de representação do equilíbrio e da compaixão infinita, a suástica vertical. Sonoko (Kiôko Kishida) e seu marido

---

<sup>26</sup> Tradução livre: a. “Sentiment in Japanese films means restraint, harmony, resignation, sorrow, defeat, and escape, not dynamic vitality, conflicts, struggle, pleasure, victory, and pursuit ... I buy the straightforward and crude expression, for I believe the Japanese restrain our desire so much that we tend to lose sight of our true mind.”

<sup>27</sup> Tradução livre: b. “There is no such a thing as non-restricted desire. A person who thoroughly discloses his or her desire can only be considered mad ... [And] what I would like to create is not a stable person who cleverly calculates reality, and safely expresses his or her desire within the calculation. I do not want to create a humane human being. I want to create a mad person who expresses his or her desire without shame, regardless of what people think.”

representam os *bodhisattvas*<sup>28</sup> que servem de apoio a “Mitsuko Kannon” a Deusa da Misericórdia. O ponto em comum entre os personagens é a obsessão pelo corpo feminino de Mitsuko (Ayako Wakao).

Além desse triângulo ainda há o namorado de Mitsuko que sente-se incomodado com o relacionamento das duas e acaba por propor um pacto de sangue com Sonoko, afim de tentar obter alguma vantagem. Ao final da trama, a relação entre elas acaba por ser divulgada na imprensa pelo namorado, então resolvem que todos devem morrer, mas antes fazem uma oração à "deusa" Mitsuko, transferindo a objetificação feminina para um terreno simbólico.

Ou seja, se anteriormente a personagem era objeto do olhar dos outros que a veneravam, ao final se converte em uma deusa do amor, semelhante à Kuan Yin, Deusa da Misericórdia na mitologia chinesa. Após essa "conversão", ela poderá ser idolatrada por toda a eternidade, o casal está ali para protegê-la, e o suicídio se dá diante do desenho que Sonoko havia feito da "deusa". Após ingerir o veneno, o marido de Sonoko e Mitsuko morrem, mas ela fica viva, como se a personagem feminina que possuiria o privilégio do olhar, semelhante ao masculino, não pudesse encontrar seu lugar de identificação.

Nos filmes de Reichenbach, o uso do sangue se dá de maneira muito semelhante à forma que Masumura o representa. Majoritariamente relacionado com o feminino, e profundamente conectado com o sexo, representa para os dois cineastas, a maneira pela qual se atinge determinado discurso. Masumura, afirma que o sangue é algo essencialmente conectado ao feminino, pois em todas as fases mais importantes da vida de uma mulher ele está presente, além do fato da menstruação que é periódica durante a idade fértil feminina, logo, é uma relação extremamente próxima do ponto de vista erótico e vital.

Isto é porque o sangue tem uma ligação muito íntima com sexo. Eu acredito que há uma conexão mística entre o sangue e o sexo feminino. Claro. O sangue quando tratado a partir do sexo feminino é uma armadilha muito perigosa: chegaríamos se perder em um universo bizarro, em uma área onde é proibido pensar. Eu acho que ele nunca deveria ser proibido de pensar. (MASUMURA in CAHIERS DU CINEMA, n. 224, p. 34).<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> *Bodhisattvas* são seres iluminados que vivem com extrema compaixão. O termo é originário do Budismo e se constitui em um dos quatro elementos fundamentais da religião oriental.

<sup>29</sup> Tradução livre: C'est parce que le sang a un lien très intime avec le sexe. Je crois qu'il y a un lien mystique entre le sang et le sexe féminin. Bien sûr. le sang lorsqu'on traite du sexe féminin est un piège très dangereux : on arriverait à s'égarer dans un univers bizarre, dans un domaine où il est interdit de penser. Je crois qu'il ne faut jamais s'interdire de penser...

Se atentarmos à cena em que Carvalho se “suja” com o sangue de Nick para ajudá-lo após o acidente em *O Império do Desejo*, vamos notar grande semelhança com o pacto de sangue em *Manji*, no qual Sonoko realiza tal ato com Ejirô, namorado de Mitsuko, além do suicídio dos amantes combinado ao final da trama, relacionando a morte com a sexualidade.

A respeito da morte é importante frisar que ela funciona como um símbolo, pois os amantes e o suicídio combinado para decretar o amor eterno, antes de indicar desespero, apontam para um amor exclusivo. Logo a morte também funciona como uma representação do amor obsessivo, que por essa razão está fadado ao fim, à destruição. Portanto o filme faz uma crítica ao casamento e à gravidez, representado pela relação de Sonoko com o marido como algo realizado apenas por interesse. O diferencial é que Sonoko não se coloca em uma postura passiva durante a obra, mas a transgressão erótica representada pela relação dessas duas mulheres deve chegar ao fim.

Outro ponto é a dualidade representada por Sonoko e Mitsuko, pois a primeira veste quimonos e representa um passado desbotado e a segunda representa sua contraparte sensual, moderna e destrutiva. O corpo que preenche a tela acaba por representar o erotismo e os enquadramentos são construídos de maneira a ressaltar a força feminina intentada pelo diretor. Dessa maneira, os corpos femininos não são representados de maneira voyeurística, mas mostrados com pequenos gestos dessas mulheres, aproximação da pele, e outros. A alternância entre mostrar e esconder os corpos no filme corrobora a referência ao trabalho original do escritor Tanizaki e aproxima Reichenbach já que ele também afirmava ser necessário procurar um “ângulo mais honesto” na representação do sexo e da nudez feminina

A experiência ocidental de Masumura coloca seu trabalho em uma categoria completamente diferente. (...) Mas para Masumura, há uma espécie de universalidade: claro que há uma diferença, mas finalmente os seres humanos são os mesmos. (...) Há um tipo de paradoxo comparável em Masumura: embora ele favoreça a individualidade, ele não pode deixar de ver isso como uma espécie de inferno e tormento. (ROSENBAUM, 2017, s.p.).<sup>30</sup>

Esse fato pode apontar em duas direções, primeiramente que apesar de ser influenciado pelo cinema europeu, o cineasta fazia uma combinação de traços daquele continente e da cultura japonesa. Em segundo, sugere uma ligação com o pensamento

---

<sup>30</sup> Tradução livre: Masumura's Western experience places his work in a completely different category. Suzuki is appreciated in the West, but essentially he's a traditional Japanese man who regards Western people as barbarians, in the traditional Japanese meaning of that term – you remember the prosaic title of John Huston's film, **The Barbarian and the Geisha**(1958) ... But for Masumura, there's a sort of universality: of course there's a difference, but finally human beings are the same.

de Kierkegaard<sup>31</sup> acerca do desespero e da angústia humana, então para Masumura a individualidade e razão do europeu não seriam impunes, mas acompanhadas de culpa, sugerindo uma aproximação de trabalhos influenciados pelo existencialismo em Reichenbach como *Amor, Palavra Prostituta* e *Extremos do Prazer*.

### 3.2.1.3 Sexo e Influências Bataillianas -- Blind Beast

Um dos clássicos de Masumura, *Blind Beast* (1969), também é um filme importante para citar a aproximação entre o cineasta e Reichenbach, pois o longa-metragem trabalha fortemente a aproximação entre morte e sexualidade com claras influências dos estudos de Bataille.

Esse trabalho sugere uma oposição entre razão e emoção simbolizada pela visão, pois ao longo do processo a modelo Aki (Marko Midori) vai perdendo sua capacidade de enxergar em uma gradual conversão para o sentido do toque que acentua as formas de prazer as quais se submete, iniciando com mordidas que arrancam sangue, até o uso de chicotes e facas. Também evidencia a ligação que o diretor estabelece entre o sangue (violência) e a aproximação do ser humano do prazer extremo e da morte em oposição à visão e o racionalismo.

Conforme a narrativa do filme avança, porém, os dois aprendem a desistir de seus respectivos objetivos e buscam gozo sem objetivo na união erótica: Michio aprende a deixar suas mãos vagarem e acariciam o corpo de Aki sem objetivo, enquanto Aki aprende a encontrar felicidade em suas carícias e dar a si mesmo, sem quaisquer segundas intenções em mente. Ao desenvolver esta reviravolta bastante característica, tão característica de muitos outros filmes de *sexploitation* que retratam a crescente afeição da vítima (feminina) por seu opressor (masculino), o filme transmite o aspecto essencial da teoria de Bataille. erotismo. O ponto crucial no filme vem quando Aki explica em voz alta que, ao mesmo tempo em que ela estava se apaixonando por Michio, ela também começou a ficar cega. De uma perspectiva batailliana, essa experiência de ficar cego é significativa não apenas em relação ao erotismo, mas, mais genericamente, à soberania e ao não-conhecimento.<sup>32</sup> (GORDIENKO, 2012, p. 224).

---

<sup>31</sup> É importante citar que Yasuzô Masumura estudou a obra de Kierkegaard quando fez seu doutorado no Japão, anteriormente à sua ida para estudar cinema em Roma, logo, diversos elementos do filósofo dinamarquês também estão presentes em sua obra.

<sup>32</sup> As the film's narrative progresses, however, the two learn to give up their respective aims and seek aimless jouissance in erotic union: Michio learns to let his hands wander and caress Aki's body aimlessly, while Aki learns to find bliss in his caresses and give herself to him without any ulterior motives in mind. In developing this rather contrived plot twist so characteristic of many other sexploitation films that depict the (female) victim's growing affection for her (male) oppressor, the film conveys the essential aspect of Bataille's theory of eroticism. The crucial point in the film comes when Aki explains in a voice over that, at the same time as she was falling in love with Michio, she, too, began to go blind. From a Bataillean perspective, this experience of going blind is significant not only in relation to eroticism but, more generally, to sovereignty and non-knowledge.

Ou seja, assim como Reichenbach, Masumura utiliza elementos do *sexploitation* para elencar uma discussão mais profunda sobre a sociedade e a sexualidade, pois se os dois amantes se afastam do mundo, Aki, primeiro forçadamente, e Michio (Eiji Funakochi) que a sequestra, isso passa a representar uma forma de se opor às convenções sociais, o simples gozar não é o mais importante, mas a união dos dois. Também podemos inferir que o casal libertário de *O Império do Desejo* experimenta um sentimento semelhante ao isolarem-se do mundo.

A busca pela escultura perfeita, como algo que pode ser “sentido”, “de cego para cegos”, como afirma Michio, também traz a tona o conceito de sujeito e objeto, pois a partir da modernidade o sujeito/observador também é visto e observado convertendo dessa forma, ele mesmo, em objeto. Esse novo sujeito do século XIX, que segundo Michel Foucault é racionalizado através de processos institucionais e disciplinares, adequando-se dessa maneira às novas exigências dos meios de produção. Essa racionalização se dá pela necessidade de “administrar” o sujeito nesse novo contexto socioeconômico, e a efetivação desse processo se dá através de inúmeros estudos acerca do sujeito e sobre sua subjetividade, deslocando-o assim de um contexto geométrico para um contexto fisiológico, gerando uma normatização e sujeição do observador. Através dessa normatização/racionalização das sensações do sujeito passa a ser possível administrar a percepção e, por conseguinte o próprio sujeito.

A modelo que narra o filme em terceira pessoa se questiona se ela seria masoquista, ou se apenas se acostumou àquela situação, fato que sugere a gradual perda de razão dos personagens, aproxima o estudo de Julia Kristeva citado no primeiro capítulo desse trabalho e da proposta de fusão dos amantes citada por Bataille.

De fato, como Bataille enfatiza continuamente, “o objetivo final do erotismo é a fusão”. *Blind Beast* corrobora esta tese ao descrever os dois amantes se tornando cada vez mais alheios ao mundo social que existe além dos limites do estúdio do artista sombrio, ao mesmo tempo em que fica imerso o espaço íntimo, onde apenas o êxtase é importante. O filme, no entanto, vai além na elucidação do ponto que está implícito apenas no texto de Bataille: a fusão completa com o amado deve permanecer um objetivo final impossível do erotismo. Para que esta meta se torne real, a culminação da experiência erótica teria que coincidir com a morte. Depois de sua descida à cegueira, Aki narra o trabalho inexorável dos impulsos que a pressionam para um gozo cada vez maior com sua sede de gozo cada vez mais indistinguível a sede de auto aniquilação: “Tanto prazer apenas estimulou uma demanda cada vez maior por mais sensação. Buscando maior satisfação. Um desejo insaciável por um prazer ainda maior”.<sup>33</sup> (GORDIENKO, 2012. p. 229).

---

<sup>33</sup> Indeed, as Bataille continually stresses, “the final aim of eroticism is fusion.” *Blind Beast* undoubtedly corroborates this thesis as it depicts the two lovers becoming increasingly oblivious to the social world which exists beyond the confines of the dark artist’s studio while getting entirely immersed in the

A relação do escultor com a mãe (Noriku Sengoku) também é digna de nota, pois é ela quem o ajuda a raptar a modelo para que ele realize seu trabalho inovador da arte pelo toque, que consiste no fato dele tocar a modelo constantemente enquanto molda a escultura. O que é interessante é que Aki acaba por colocar a mãe contra o filho seduzindo-o, e colocando a ligação edipiana que os dois mantêm em xeque. A relação de poder da mãe sobre o filho é evidenciada pelo fato dela sequer possuir um nome, pois esse não é citado durante toda a narrativa, ela é apenas a Mãe, e por ser ela quem o criou, é a detentora do verdadeiro amor por ele e mais ninguém.

Em determinado momento tenta facilitar a fuga de Aki, é surpreendida por Michio e morre em uma briga entre os três. Michio decide que Aki deve ficar no lugar da mãe enquanto deixa a morta apodrecendo na cozinha. A partir desse momento os dois são tragados pela obsessão do prazer mais e mais extremo, e ao final da escultura, a modelo não quer mais abandonar seu raptor e carrasco.

A mudança de interesse da comunidade de pessoas para a comunidade de amantes implicaria, assim, uma mudança de postura política que, de acordo com a terminologia de Badiou, pode-se caracterizar como uma transição da política de destruição, que visa a aniquilação da ordem simbólica existente, para a política de subtração, que pressupõe uma retirada ou uma não participação nas leis simbólicas da sociedade.<sup>34</sup> (GORDIENKO, 2012, p. 200).

Ao final desse longa-metragem, Aki, depois de entregar-se a todo tipo de prazer violento com seu carrasco, afirma que agora só espera sua morte gloriosa e pede a ele que corte seus braços e suas pernas, pois assim poderia cumprir a pena por ter “descido” ao fundo da alma humana, para um mundo sub-humano comandado pelo toque e pelo prazer desenfreado.

---

intimate space where only ecstasy matters. The film, however, goes further in elucidating the point that is only implicit in Bataille's text: the complete fusion with the beloved must remain an impossible final goal of eroticism. For this goal to become actual, the culmination of erotic experience would have to coincide with death. Following her descent into blindness, Aki narrates the inexorable working of the drives pressing her towards ever greater jouissance with her thirst for jouissance becoming more and more indistinguishable from the thirst for self-annihilation: "So much pleasure only spurred an ever increasing demand for more sensation. Seeking greater satisfaction. An unquenchable desire for ever more pleasure."

<sup>34</sup> Tradução livre: The shift of interest from the community of people to the community of lovers would thus entail a shift in a political stance that, in accordance with Badiou's terminology, one may characterize as a transition from the politics of destruction, which aims at the annihilation of the existing symbolic order, to the politics of subtraction, which presupposes a withdrawal from or a nonparticipation in the symbolic laws of society.

“Ter meus braços e pernas cortadas do meu corpo. Que punição adequada à nossa descida para um mundo onde o toque é uma benção. Eu dei a mim mesma uma sentença de morte.” (Diálogo extraído do filme *Blind Beast* - 1969).

#### **3.2.1.4 Shohei Imamura – o cineasta transgressor**

Um dos aspectos mais marcantes da obra de Reichenbach é a transgressão, e nesse sentido a obra de Shohei Imamura é essencial para a interpretação e entendimento de seus filmes, pois além de referências diretas ao diretor japonês, Carlão trabalha em toda sua obra aspectos transgressores, logo sua relação com Imamura transpassa aspectos narrativos para adentrar o campo do conteúdo políticos dessas realizações. Outro ponto trata da intenção do diretor em produzir um cinema que refletisse a realidade nacional japonesa, como o próprio comenta em entrevista.

De minha parte, levantei a bandeira de que deveríamos produzir filmes *yukokuseki*, ou seja, com “nacionalidade”, que só os japoneses pudessem produzir. Então comecei a pesquisar onde estaria a realidade japonesa, que me parecia encontrar-se na área rural do Japão. É por isso que ia para os vilarejos e produzia filmes com os agricultores. (NAGIB, 1994, p. 121).

No comentário do cineasta percebe-se uma semelhança muito clara entre ele e Carlão, o fato do desejo de se produzir um cinema que refletisse a realidade nacional mesmo que sofresse influências de outras cinematografias e movimentos como a *Nouvelle Vague*.

Ao comentar sobre sua paixão por filmes japoneses, na série *Linguagem de Cinema* (2000), o cineasta chega a afirmar sobre Imamura “que talvez seja o cineasta que mais tenha me influenciado”. O cineasta japonês pode ser considerado, dentre aqueles da *Nuberu Bagu*, o que mais ousou em termos de temática e estética, pois temas como o incesto, a morte e a prostituição são recorrentes, e Reichenbach claramente faz diversas referências ao cineasta em seus filmes. *Lilian M, Relatório Confidencial*, é, sem dúvida, o filme que mais tem a “marca japonesa”, pois é sabidamente inspirado em *A Mulher Inseto (Nippon Konchûki – 1963)*, no qual uma camponesa que tem uma relação incestuosa com o pai deixa o campo em busca de melhores oportunidades no meio urbano, no entanto termina por se prostituir sem deixar de escolher seus caminhos, tal qual Lilian no filme de Reichenbach.

(...) a maior influência deste filme são dois diretores japoneses: Shohei Imamura, em especial, *Mulher Inseto* e *Segredo de Uma Esposa*. O plano de Lilian estendendo roupa no varal em câmera lenta saiu deste último. Outra referência foi Yasuzo Masumura, que fazia filmes magníficos sobre o

universo feminino. Em especial, sobre prostitutas e gueixas. Foi Masumura quem afirmou que Em toda experiência essencial da vida de uma mulher, o sangue está presente. (REICHENBACH apud LYRA, 2007, p. 135).

O filme do diretor japonês chegou a ser censurado na Itália por conta da “imoralidade” presente na obra, e o mesmo ocorreu no Japão (WADA-MARCIANO, 2007, p. 189), logo foi uma obra que procurou transgredir a moral vigente, assim como era a proposta inicial da carreira do Carlão. O mesmo fato ocorreu com *Desejo Profano* (*Akai Satsui* – 1964), que narra a estória de uma mulher que vive uma relação abusiva com seu marido tirano e é estuprada por um ladrão, porém acaba por experimentar um intenso prazer com o ocorrido.

Cresci numa região de gueixas, e o dinheiro que nós tínhamos vinha através delas, era graças a elas que sobrevivíamos. Mesmo depois da guerra, percebi que as mulheres é que exerciam o papel principal em tudo, mesmo no comércio, não apenas as prostitutas. (IMAMURA apud. NAGIB, 1994, p. 123).

O que é interessante na obra do diretor é que ele procura construir as personagens femininas com características pouco “aprováveis” do ponto de vista moral, ou como Phillips afirma, a “Imamura woman” (2007, p. 230), já que em muitos filmes, essas mulheres são prostitutas, esposas infiéis e até assassinas. Isso é representativo, do ponto de vista narrativo, e nos interessa, particularmente, no que toca a prostituição, pois Reichenbach também procura retratar muitas de suas personagens femininas dessa forma.

Áspero, muitas vezes vulgar, exuberantemente carnal, desarrumado, repleto de superstições populares e explodindo de energia, os filmes de Imamura "parecem a exata contradição do arrependimento cósmico de Mizoguchi e da sublime aceitação de Ozu", como escreve Dave Kehr (70). As famílias dos filmes de Imamura se atrapalham por amor, traem casualmente, recorrem ao incesto para consolar-se, são desafiadoramente egoístas ou acabam desmoronando - decididamente, não confucionista! Apesar dos obstáculos assustadores, seus protagonistas, particularmente suas personagens femininas, projetam uma energia física que muitas vezes preenche a tela como uma força vital. (QUANDT, 1997, p. 183).<sup>35</sup>

Imamura, através do erotismo e da subversão de costumes, também produz um discurso polissêmico sobre temas sociais relacionados com a realidade em que viviam, a partir do aspecto abjeto do ser humano ou “o lado animal” (NAGIB, 1994, p. 123)

---

<sup>35</sup> Tradução livre: Rough, often vulgar, exuberantly carnal, untidy, rife with folk superstitions, and exploding with energy, Imamura's films 'seem the exact contradiction of Mizoguchi's cosmic regret and Ozu's sublime acceptance', as Dave Kehr writes (70). The families in Imamura's films fumble for love, betray casually, turn to incest for comfort, are defiantly self-serving, or break down altogether -- decidedly not Confucianist! In spite of daunting obstacles his protagonists, particularly his female characters, project a physical energy that often fills the screen like a life force.

deste. Assim trabalha a violência, tal qual Reichenbach para exprimir um discurso que supera esse campo, ao debater o processo de transformação na sociedade japonesa do pós-guerra.

*A Mulher Inseto* traça com firmeza a correlação entre a transformação nos processos psicológicos dos japoneses e a história dos encontros japoneses com a modernidade. O filme mostra a violência do progresso e conta como os pobres da zona rural, como Tomé, foram duplamente colonizados: pelos mitos que lhes foram impostos em nome do imperador e pelas forças do mercado desencadeadas e alimentadas pela ocupação americana. (MIHALOPOULOS, 2008, p. 278).<sup>36</sup>

A personagem Rita, de *Amor...*, aproveita que o patrão dá em cima dela para procurar algum tipo de melhora em sua vida, no filme de Imamura nós encontramos uma situação semelhante quando “a filha de Tome em *A Mulher Inseto* usa seu sexo intencionalmente para extrair uma grande quantia de dinheiro de um homem de negócios corrupto, a fim de comprar uma fazenda e começar uma nova vida junto com seu namorado.”(QUANDT, 1997, p.183).<sup>37</sup>

Ou seja, se Reichenbach se acerca de Masumura com relação ao feminino pelo lado da morte e do sangue, de Imamura ocorre uma operação semelhante mas por meio da prostituição e do abjeto já que o cineasta buscou retratar em seus filmes as mulheres de vida difícil, pobres, que por uma questão de sobrevivência acabam por se fortalecer em um meio extremamente o hostil. O abjeto é o próprio meio, é o submundo, é a situação de vida, por exemplo, dos personagens de *Amor, Palavra Prostituta*.

---

<sup>36</sup> Tradução livre: The Insect woman unflinchingly traces the correlation between the transformation in the psychological processes of the Japanese and the history of Japanese encounters with modernity. The film lays bare the violence of progress tells how the rural poor such as Tome have been doubly colonized: by the myths imposed on them in the name of emperor and by the forces of the market unleashed and nurtured by American occupation.

<sup>37</sup> Tradução livre: Tome's daughter in The Insect Woman willfully uses her sex to extract a large sum of money from a corrupt businessman in order to purchase a farm and begin a new life together with her boyfriend.

## 4 Capítulo 4 - Pornochanchada Subversiva

Para Carlos Reichenbach, a pornochanchada nunca foi um gênero que ele intencionou produzir, pois enxergava diversas contradições nesses filmes, por serem na maior parte das produções, obras carregadas de preconceitos e ideias preconcebidas sobre a sexualidade. Era típico das comédias eróticas, que o homem viril fosse representado de maneira positiva, em contraponto aos gays, afeminados, e das mulheres em geral.

A respeito das mulheres, ainda existem peculiaridades relacionadas com a objetificação do corpo feminino, por isso Carlão se utiliza da paródia para representar o que realmente pensa do gênero em *O Império do Desejo*. A cena com o casal de turistas (o novo rico e a prostituta) são alegorias das comédias eróticas, nas quais a figura da empregada gostosa era comum, e o corpo feminino tinha o valor de objeto vide alguns títulos de filmes do período.

*As Histórias que Nossas Babás não Contavam* (1979), *Como é Boa Nossa Empregada* (1973), *Mulher Objeto* (1981), *Árvore dos Sexos* (1977), *Os Maridos Traem... e as Mulheres Subtraem* (1970), *Uma Mulher para Sábado* (1970), *Meninas Virgens e P...- Troca de Óleo* (1986) são alguns exemplos de produções que não tinham preocupação em se colocar em uma posição machista, mas ao contrário, assumiam esse posicionamento e exploravam fortemente a nudez como chamariz de público.

Portanto o que pretendo demonstrar na análise da segunda pornochanchada de Reichenbach, é, como o diretor a partir da subversão de conceitos arraigados no cinema comercial da época trabalha a dualidade entre interdito e transgressão para propor uma discussão política, utilizando também a oposição entre o divino e o profano.

### 4.1 O Império do Desejo

*O Império do Desejo*, a segunda pornochanchada realizada por Carlos Reichenbach em parceria com o produtor Antônio Polo Galante, é, como o próprio diretor afirma, “um dos meus filmes mais políticos. Isso em plena ditadura. Por sorte a censura não percebeu, talvez por causa do nome. Foi meu primeiro filme totalmente liberado pelo Conselho Superior de Censura.” (REICHENBACH apud. LYRA, 2007, p. 110).

Nesse trabalho o enredo erótico é diluído em meio a centenas de citações e referências, que dão ao longa-metragem uma dimensão muito além da banalização do sexo apregoada nos filmes da época. Esse fato resulta em uma dificuldade em

categorizar essa obra apenas como uma pornochanchada, pois se Carlão utiliza os signos das comédias eróticas, paralelamente ele trabalha com uma estrutura dramática densa, fato que resulta em um filme que poderia ser enquadrado como uma comédia erótico-dramática.

Pornochanchada? Sem dúvida. Na primeira sequência, um casal acaba de fazer sexo. Na última, outro casal entrega-se aos prazeres da carne no meio de um capinzal. Entre esses dois extremos, seis mulheres (Meire Vieira, Márcia Fraga, Aldine Muller, Martha Anderson, Nádia Destro e Misaki Tanaka) tiram a roupa e transam com os parceiros disponíveis. Filme político? Sem dúvida. E não apenas porque todo e qualquer filme, a rigor, seja político e, durante o despejo de uma família de caixas, se proclame, alto e bom som, que a propriedade é um roubo. (AUGUSTO, 1981, JB).

Assim, como na outra pornochanchada realizada pelo cineasta, *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, Reichenbach também trabalhou com poucos recursos e com a imposição de determinado número de sequências de sexo, entretanto com mais liberdade de ação realizou seu filme mais anárquico até então, no qual as discussões políticas, feministas e filosóficas é que conduzem de fato a narrativa.

Os personagens que compõe esse trabalho são os mais variados possíveis, a primeira é Sandra (Meiry Vieira), mulher, classe média alta, educada, gentil. Afirma posturas típicas do conservadorismo, tem o seu lado “gente fina”, generoso. Na primeira cena do filme já diz ao seu amante, “se estou pagando, quero o melhor.” O namorado de Sandra, Odilon (José Luiz França), é o primeiro personagem conservador e reacionário da trama e é apresentado exatamente como um gigolô, a despeito dela o chamar de noivo, é sustentado por Sandra, trata mal todos com quem se relaciona, inclusive ela, e ainda protagoniza um estupro.

O aspecto libertário do filme é representado por um casal, Nick (Roberto Miranda) e Lucinha (Márcia Fraga), o primeiro, um homem na faixa dos trinta e poucos anos que parece ter se desiludido da vida em sociedade e procura se afastar dos prazeres burgueses. É gentil, educado, libertário. Ela é uma personagem mais jovem, 17 anos, que está ali para se aventurar pelo mundo, curtir a vida, ou como diz, “o que pintar”, e parece ter uma pulsão sexual forte, uma representação de um Eros fortalecido.

Dr. Carvalho (Benjamin Cattan), o advogado que auxilia Sandra a recuperar a casa na praia onde se passa praticamente toda a narrativa e que ela sequer conhecia, é o segundo personagem conservador, um pouco mais requintado que Odilon, seu interesse é por sexo, mas principalmente por dinheiro, parece estar sempre fazendo suas trapaças para conseguir “se dar bem”, e é o exemplo perfeito do patriarcado, tem família, filhas,

e seu “ranchinho” particular para promover suas festas privadas. Também é um personagem extremamente moralista, que enxerga nos “bons costumes” a base social primordial.

O personagem mais peculiar de todos, porém com importância decisiva em toda a trama é o Di Branco (Orlando Parolini), responsável por diversas mortes e que faz uma verdadeira limpeza na praia, expurgando todos os seres abjetos (aqui adjetivado) daquele local. Em determinado momento, quando Nick o avista pela primeira vez, como que reconhecendo-o, Dr. Carvalho é quem faz a descrição dele.

Vocês acreditam? Esse louco já foi cheio da nota, alto executivo. De um momento para outro começou a usar o dinheiro pra ficar pobre, tem cabimento? Tudo por causa das malditas leituras. Cultura, isso é coisa pra viado! Virou poeta, perdeu tudo. Já foi suicida, ladrão, padre, pederasta, porra-louca, cigano, falsário, ventríloquo, negro, índio, e até operário.<sup>38</sup>

A ligação primeira desse personagem com a política se dá a partir do antropofagismo, pois Di Branco é um canibal que carrega os ossos daqueles que assassina e os exhibe para outros posteriormente. Portanto a descrição que Carvalho faz do poeta é estritamente relacionada com esse conceito, como alguém que carrega diversos traços culturais distintos dentro de si, e que sintetiza a principal motivação de Reichenbach quando realiza esse trabalho, subverter o repertório da pornochanchada, como ele mesmo descreve sobre *Império*.

Eu tinha uma grande relutância em trabalhar com esse material porque eu achava que a pornochanchada, na sua essência, ela é extremamente reacionária. A pornochanchada, na sua maior parte, eram filmes machistas, eram filmes moralistas, eram filmes, inclusive, preconceituosos. Eles apresentavam uma empregada negra como a mulher gostosa, explorada, etc. Bom, o que me fascinou, ao mesmo tempo, foi pegar esse desafio e transformar esse material, esse repertório, chamado repertório da pornochanchada, pegar esse material, trabalhar com ele e subverter. (REICHENBACH apud. MOURA, 1991, s.p.).

A metodologia de análise utilizada para uma leitura mais aprofundada desse longa-metragem foi dividir esse estudo em função da divisão fílmica proposta por Reichenbach, que particiona a narrativa com diversas cartelas, que funcionam na trama como unidades semi-independentes.

---

<sup>38</sup> Diálogo extraído do filme; O Império do Desejo.

#### 4.1.2 Um filme intertextual

Toda a obra do cineasta aborda a questão do feminino e do erotismo de forma direta, entretanto, o diretor também o faz através de citações literais ou ainda como foi teorizado por Julia Kristeva através da intertextualidade. A importância de citar esse fato consiste na multiplicidade de usos que o diretor faz desse artifício pois em diversas ocasiões, através de hipotextos, alegorias, uso de cartelas (intertítulos) e a partir de uma abordagem simbólica.

Kristeva cunhou o termo intertextualidade ao analisar os estudos de Mikhail Bakhtin acerca do dialogismo nas obras literárias, e, posteriormente, Gérard Genette (2006) amplia o significado do termo para cinco categorias, a saber: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

Qualquer tema de ficção é, por definição, uma disputa do significado único uma vez que sempre será uma polivalência de significados, uma “exacerbação da individualidade” (Georges Bataille). Esse é, sem dúvida, porque as fantasias que nutrem um determinado tema (no sentido de enredo) convergem para um ponto de fuga que tende ao infinito (ao impossível) - a Cena das cenas, a cena primordial. Em outra ligação, Bakhtin demonstra que há um dialogismo crítico, uma ambivalência básica em qualquer discurso, palavra ou enunciado nos romances decorrentes da tradição carnavalesca. (Romances de Dostoiévski, por exemplo). (KRISTEVA, 1982, p.138).<sup>39</sup>

Em *O Império do Desejo*, Reichenbach faz uso desse conceito em diversas ocasiões, como nas cenas de sexo nas quais as mulheres fazem referências a outros textos acerca da sexualidade feminina. Em muitas ocasiões olhando diretamente para a câmera, de forma a distanciar o espectador do sentido dado em primeiro plano, a partir do anti-ilusionismo e através de alegorias, estabelecendo uma ponte com o cinema de gênero e fazendo referência também a outros cineastas como é comum em sua filmografia. O primeiro exemplo a ser citado é o da hipertextualidade, através de alusões a textos que serão citados em seguida.

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético, vários outros discursos. Cria-se assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto, denominaremos esse espaço de intertextual. Considerando na intertextualidade, o enunciado

---

<sup>39</sup> Tradução Livre: Any fictional theme is, by definition, a challenge to the singlesignified since it is a polyvalent signified, a "blasting of selfhood"(Georges Bataille). This is no doubt so because the fantasies that nourish such a theme converge on that impossible focus, that unthinkable "origin" constituted by the scene of scenes, the so-called primal scene.<sup>3</sup> In another connection, Bakhtin has shown that there is a fundamental dialogism, a basic bivalence in any speech, word, or utterance in novels stemming from carnivalesque tradition (Dostoyevsky's novels, for instance).

poético é um subconjunto de um conjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos. (KRISTEVA, 1974. p. 185).

Acerca da paratextualidade ou uso de cartelas no referido filme, é importante frisar, que, segundo o próprio Reichenbach sua função seria o de acelerar a narrativa. No entanto, as referências são múltiplas, a maior parte delas remetendo diretamente a títulos de filmes, mas também trazendo outras camadas de significação.

### 4.1.3 A morte política

Nesses trabalhos, o sangue e a morte são utilizados, sempre com uma conotação política, seja na forma alegórica ou simbólica. Em *Império*, toda a narrativa é carregada de morte, como afirma o crítico Sérgio Augusto em crítica para o Jornal do Brasil. “A cada cena de sexo corresponde uma de morte. No *Império do Desejo* quem não é capaz de amar dança (1981).” Ou ainda o próprio Reichenbach em entrevista. “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.” (CARNEIRO, 1987, s.p.). Ou ainda “O erotismo tem, de uma maneira fundamental, o sentido da morte. Aquele que apreende um instante o valor do erotismo percebe depressa que este valor é o da morte. É um valor, talvez, mas a solidão sufoca. (BATAILLE, 2013, p. 288).

Assim começa o filme, em um motel barato, onde Sandra conversa com seu gigolô sobre o último bem material do falecido marido, uma casa de praia no litoral paulista. A política entrelaçada com o abjeto simbolizado pela morte já é premente nesse primeiro diálogo, quando Odilon diz a ela: “seu marido tinha coisa pra burro *hein* Sandra, precisou morrer pra você descobrir a América”<sup>40</sup>.

Assim seguirá a trama, permeada de citações políticas, literárias, musicais e filosóficas, entremeadas com cenas de sexo e morte de quase todos os personagens, porém as mortes que constroem a narrativa apresentam um caráter festivo, alegórico, no qual a cada personagem que perece está a reação (significante) de uma ação cometida anteriormente. Por isso o filme tem nas suas camadas textuais o fazer fílmico como algo primordial como observou Jayro Ferreira.

---

<sup>40</sup> Nesse ponto é interessante notar que Reichenbach trabalha fortemente a ironia através do personagem reacionário da trama, pois o “descobrir a América”, com referência clara aos Estados Unidos, e não ao continente americano, remete ao imaginário da elite brasileira de que os americanos são ricos e que lá se viveria bem, ao contrário do Brasil. No entanto, se tratando do Carlão também pode ser uma referência às produções “b” norte-americanas, da qual o diretor sempre foi um entusiasta e que acabam por ter grande influência em sua obra.

*O Império do Desejo* foi realizado no mesmo esquema de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, mas é infinitamente superior (...). O que é o filme? Subversão de sintaxe, swing em lugar de samba, transfiguração dos clichês, anti-roteiro, *não-mise-en-scène*, *infra-cinema-diretor*, dardos à subcrítica (José Lino Grunewald, sobre a Ilha: submetalinguagem. Ora, não seria melhor falar em maxilinguagem? Não dá pé pichar 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. Os grandes poetas à cabeceira do Carlão caíram no domínio público via ecrán: não é mais necessário colocar nos créditos as referências à Fernando Pessoa, Padre Vieira, William Blake, Jorge de Lima (...). (FERREIRA, 2016, p.71).

O crítico que era bastante próximo ao diretor, e conhecendo de perto os métodos de Carlão também afirma que em *Império* “está o Padre Vieira que o povo pode entender (Isso é o que ele diz, mas notai o que não diz).” (FERREIRA, 2016, p. 71). Também afirma que o “significante no lugar do significado. Em *O Império do Desejo* importa mais como o filme é feito e menos o que ele é, o que significa.” (2016, p. 73). Assim, o que está em questão no filme de Reichenbach são exatamente os signos alegóricos e simbólicos utilizados pelo cineasta.

Um exemplo é a casa de praia, que é a principal locação do filme, a primeira vista apenas uma pequena construção em uma localidade isolada do litoral paulista, a qual Sandra afirma que servia de palco para bacanais promovidos pelo falecido marido, mais uma vez o caráter festivo que permeia a narrativa está presente. Em outra cena, Sandra afirma que o marido havia mandado construir uma escola nos fundos da casa “para pagar seus pecados”, logo toda a trama carrega o aspecto de embate entre os valores libertários e conservadores, mas também entre o divino e o profano, a partir do seu caráter simbólico.

De uma maneira fundamental, é *sagrado* o que é objeto de um interdito. O interdito que designa negativamente a coisa sagrada não tem apenas o poder de nos dar — no plano da religião — um sentimento de pavor e de tremor. Este sentimento se transforma no limite em devoção: torna-se adoração. Os deuses, que encarnam o *sagrado*, fazem tremer os que os veneram, mas eles os veneram. Os homens são submetidos ao mesmo tempo a dois movimentos: de terror, que rejeita, e de atração, que impõe o respeito fascinado. (BATAILLE, 2013, p. 91-92).

Logo, se as mortes nessa narrativa tem uma função de horror, que repudia o espectador em determinadas ocasiões, da mesma maneira, esses acontecimentos são como celebrações rituais e ou divinas de algo mais importante, a limpeza de seres asquerosos da praia, em um movimento perpétuo, no qual apenas quem ama de maneira libertária está de fato a salvo.

Ainda nessa linha, como em todos os filmes de Reichenbach, também há uma dualidade, se a morte se apresenta como aspecto mórbido da festa, a suruba e as cenas

de sexo tem a função de catarse, de ironia, e acaba por ser uma grande provocação de Carlão, pois a obra “faz a apologia da orgia, e inscreve na tela que toda propriedade é um roubo” (REICHENBACH, 1989, s.p.). Um verdadeiro exorcismo de suas ideias libertárias, onde a propriedade privada não difere dos corpos.

Outro ponto em que a obra dialoga com os escritos de Georges Bataille, é quando o filósofo francês discorre acerca da permissividade da morte, que só ocorreria em duas ocasiões, na guerra e no sacrifício. Logo, a cada ser que Di Branco mata, corresponde um ritual de transgressão, assim como a orgia, elencando dessa maneira que a orgia e os rituais (assassinatos), praticados por Di Branco, correspondem a duas faces de uma mesma moeda de superação dos interditos, sejam eles moralistas, intelectuais ou patriarcais.

Mas a transgressão é apenas em segundo lugar uma ação empreendida em vista de sua eficácia. Na guerra ou no sacrifício — ou na orgia — o espírito humano organizou uma convulsão explosiva, sem levar em conta seu efeito real ou imaginário. A guerra não é em seu princípio inicial um empreendimento político, nem o sacrifício uma ação mágica. Da mesma forma, a origem da orgia não é o desejo de colheitas abundantes. A origem da orgia, da guerra e do sacrifício é a mesma: deve-se a existência de interditos que se opunham à liberdade da violência mortífera ou da violência sexual. Esses interditos determinaram inevitavelmente o movimento explosivo da transgressão.  
(BATAILLE, 2013, p. 139-140).

Logo a permissividade da morte na obra é atravessada pela conduta moral de certos personagens, pois a caricatura que Carlão edifica, para sintetizar a personalidade de cada um deles, demonstra que cada um a seu modo, é carregado de preconceitos e atitudes reprováveis. No entanto o que é primordial na obra é mesmo seu caráter libertário e transgressor – anarquista, pois não há julgamento moral para as ações do Di Branco e dos Híppies (Nick e Lucinha) que entregam-se à transgressão das normas como bem entendem.

É geralmente próprio do sacrifício fazer concordar a vida e a morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte. É a vida misturada com a morte, mas nele, no mesmo instante, a morte é signo de vida, abertura ao ilimitado. (BATAILLE, 2013, p. 115).

Logo, a cada morte levada a cabo por Di Branco, corresponde um movimento de vida (ou de sexo), tal qual Eros em conflito com Tânetos, ou “a abjeção é uma ressurreição que passou pela morte (do ego). É uma alquimia que transforma a pulsão de morte em um começo de vida, de nova significação.<sup>41</sup>” (KRISTEVA, 1982, p. 15).

---

<sup>41</sup> Abjection is a resurrection that has gone through death (of the ego). It is an alchemy that transforms death drive into a start of life, of new significance.

Os assassinatos são, na realidade, uma deglutição de paradigmas, já que o conceito anarquista pressupõe a destruição do status quo social para a emergência de uma organização societária distinta, um movimento antropofágico, já que em muitas ocasiões o mundo parece melhor sem a presença de certos indivíduos, ou como afirma Kristeva sobre o medo da guerra.

Obviamente, as atrocidades da guerra são dadas como a verdadeira causa de medo. Mas sua permanência violenta, quase mística, a eleva de o nível de contingência política ou mesmo social (onde seria ser devido à opressão) para outro nível; o medo se torna um sinal de humanidade, isto é, de um apelo ao amor. (KRISTEVA, 1982, p. 142).

#### 4.1.4 Anáguas a Bordo

Após a primeira noite na casa, precedida da cartela “Anáguas a Bordo”, Sandra encontra Nick com o rosto cansado e pergunta-lhe sobre uma barraca que surgira na praia em frente à casa, ao que ele responde a ela: “não sei, quando acordei já vi uma tenda armada nesse deserto”. Aqui nota-se mais um aspecto da ironia utilizada pelo diretor para contrapor valores libertários e conservadores, e a utilização de alegorias populares para aproximar o público da obra.

As donas da barraca em questão são Phanta (Aldine Muller) e Mista (Nadia Destro). A primeira é uma ex-estudante da PUC, extremamente arrogante e egoísta que se autodefine da seguinte maneira.

Meu nome é Phanta, princesa Phanta. Neta de imigrantes, nascida nas Gerais, ex-estudante da PUC, transo análise transacional e sei tirar o horóscopo. Engoli Castanheda inteiro. Curto Cinema Novo, mas não suporto música pop. Fiz do Relatório Hite<sup>42</sup> a minha bíblia, sou livre pensadora e não me fale em feminismo.<sup>43</sup>

A segunda, Mista, é a personagem com uma formação deficiente, que estuda no Madureza<sup>44</sup>, e ainda é virgem porque acredita que nenhum homem iria querer se casar com ela caso fosse diferente, e por essa razão só pratica sexo anal, e afirma que Phanta “está com inveja porque sou virgem. Eu nunca vou trepar por interesse, por gratidão, talvez.”

---

<sup>42</sup> Relatório Hite foi um estudo realizado por Shere Hite, lançado nos Estados Unidos em 1976, acerca da sexualidade feminina, no qual realizou entrevistas com mulheres para buscar um entendimento maior sobre as experiências sexuais destas. Foi o primeiro estudo sobre mulheres realizado por uma mulher, e é considerado muito importante para o entendimento das teorias feministas posteriores.

<sup>43</sup> Diálogo extraído do filme *O Império do Desejo*.

<sup>44</sup> Curso criado em 1961, com base na Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), para educação de jovens e adultos a partir de 16 anos. Era o antigo supletivo criado como uma tentativa de melhorar os índices de educação e formação de jovens.

A dupla de amigas se mostra cada vez mais preconceituosa e insuportável. Primeiro Phanta tenta transar com Nick, mas após dar diversas ordens e reclamar em várias ocasiões, ele a ironiza, “olha garota, você vai me desculpar, mas a sua irradiação foi retumbante, eu acabei”. Ela o xinga e em seguida olha para a câmera ao dizer, "sou uma besta mesmo, fui logo entregando meu ego a um ejaculador precoce, onde estarei eu no espectro das fraquezas femininas?"

Algum tempo depois, Phanta vai ao quarto com Lucinha e começa a discorrer sobre suas ideias sobre a liberação feminina, ao passo que a jovem que a escuta não parece ter interesse algum naquele assunto.

O prazer solitário significa a independência do homem, a coisa que eu mais curto é o vibrador elétrico, você fica livre da vontade do parceiro, mas pra isso é necessário desenvolver uma técnica toda especial, o que leva algum tempo. A merda é sentimento de culpa que fica depois, mas isso passa logo. Agora eu abomino essa grande sacanagem pornográfica masculina que é o pênis artificial. Talvez o lesbianismo seja uma boa, eu tenho várias amigas que são, mas aparentemente não tenho fortes inclinações, eu ainda tenho certos condicionamentos, ou será que tenho medo de ser entendida, e não saber enfrentar isso?<sup>45</sup>

A última frase, recitada pela personagem olhando para a câmera, remete mais uma vez à metalinguagem e quebra do ilusionismo tão característico das pornochanchadas. Em seguida Lucinha pergunta se ela sentia algo ao ver uma mulher nua, e ao ouvir que Phanta não sabia, começa a tocá-la nos seios, mas é repelida com xingamentos e um empurrão. Enquanto isso, na sala, Nick faz o sexo anal permitido com Mista que também discorre sobre suas ideias sobre a liberação feminina e sua virgindade.

É assim que tem que ser, é a única maneira de suportar a vontade e continuar pura. Esse negócio de revolução sexual é uma produção masculina. Se a gente não dá tudo é porque é idiota ou pudica, e se dá pra muita gente é porque é puta. Os princípios da liberação feminina se concentram nos valores dos homens, afinal, porquê casar? Se a gente tem as piranhas pra comer. Eu não entro nessa. Só faço assim porque posso enfrentar a barra mais tarde. E só eu sei a tortura que passo pra poder me manter virgem.<sup>46</sup>

A primeira morte do filme é exatamente após essa cena, quando Phanta e Mista ao saírem da casa já pela manhã, se dirigem à barraca na praia, o som não diegético de suspense antecipa que algo está para ocorrer. Ao entrarem na barraca, Di Branco segura a calcinha delas, as cheirando e grita “desde o tempo dos assassinos...”. É o começo da

---

<sup>45</sup> Diálogo extraído do filme *O Império do Desejo*.

<sup>46</sup> Idbem.

limpeza que o personagem vai empreender, iniciando pela estudante prepotente da PUC e pela sua amiga ingênua.

Em relação à Phanta, o ataque de Reichenbach é contra o pensamento acadêmico prepotente, que intelectualiza o sexo e transforma as relações humanas em cientificismo, pois se para Phanta, Nick e Lucinha são “irracionalistas e selvagens”, para Di Branco ela é considerada como a escória. A personagem, que quando se apresenta, critica o feminismo, parece adotar um viés de discurso que aproxima-se do movimento, no entanto de maneira distorcida e preconceituosa. A respeito de Mista, a questão perpassa pelo vitimismo e pela condição subalterna da personagem que se submete aos desmandos da amiga e acredita que o modelo de família tradicional é o correto a ser seguido, e por essa razão o casamento seria o único caminho possível.

Aliado a isso, também é inferida uma crítica a certos aspectos do feminismo, pois se Carlão é um autor que coloca as mulheres sempre em primeiro plano e procura não objetificar o corpo feminino, em paralelo ele critica os termos mais conservadores e moralistas do movimento. Ou seja, se as duas estudantes recitam termos decorados do Relatório Hite, ao mesmo tempo são mais conservadoras do que a sociedade patriarcal que criticam.

#### **4.1.5 Souvenirs**

Como o próprio subtítulo da cartela sugere, o próximo assassinato engendrado por Di Branco apresenta ainda mais características alegóricas, ao avistar um casal na frente de sua casa que em meio à carícias eróticas saboreiam um frango, jogando todo o lixo que produzem na praia. Aqui a alegoria vai ao encontro da própria categoria na qual o filme é enquadrado, a pornochanchada, pois o turista está acompanhado de uma prostituta, e a relação dos dois é extremamente ridícula, além da forma abusiva com que o homem trata a mulher. Os dois parecem absortos em prazer, porém de uma maneira que remete diretamente ao gênero em voga na época.

Ainda que a cena seja permeada de uma alegoria carnavalesca, a política é o que está no centro do próximo assassinato. Se no início da década 1980, os cinemas brasileiros já começavam a ser invadidos pelos filmes pornográficos explícitos e a pornochanchada gradualmente perdia seu espaço (ABREU, 2002, p.146), nessa sequência Carlão prenuncia o fim do gênero, que não conseguiria resistir alguns anos depois à invasão dos filmes estrangeiros nos cinemas nacionais e aos problemas

econômicos do país. O antropofagismo, mais uma vez está presente na descrição que o personagem faz dele próprio.

Turista: Por isso eu me orgulho em ter nascido aqui (enquanto observa a praia). Fui estafeta no Caribe e não vi anda disso. Não vi nada disso (dá um tapa na bunda da prostituta que o acompanha). Fui cobrador de bonde (...), limpei fossa no Havá, fui lixeiro (...), coveiro em Capri, fui homem-sanduíche em Marrakesh e salafrário em Acapulco. E não vi nada disso.

Prostituta: Mas você agora tá rico, né bem?

Turista: Para cacete, pra cacete!<sup>47</sup>

Para além da questão antropofágica, Carlão remete com a fala do turista a outras questões fundamentais, como a ascensão de pessoas que antes estariam em camadas menos abastadas da população (os novos ricos), por vezes transforma esses indivíduos em seres abjetos e bossais, em outro diálogo o turista afirma que “quer morrer”, antecipando o final trágico que o aguarda.

Na sequência seguinte encontram a casa do Di Branco e começam a dançar ao som de *Indian Love call de Rudolf Frinl e Oscar Hammerstein II*, até que o homem desfere um tapa na cabeça da prostituta e diz “Aí está a expressão da verdade *mon amour*, é o povo, é o lupén! Tudo verdade, pra prêmio.”<sup>48</sup> A trilha sonora então passa a ser uma Rumba. Ao caminharem mais um pouco encontram o “churrasco (carne humana)” do poeta. O turista come com gosto afirmando ser carne de Tatu. A entradas de trilha sonora incidental, juntamente com a cabeça de Di Branco em primeiro plano, também prenunciam que o destino dos turistas não será muito longo.

Turista: Tocando na bandinha dela. Tem bububu no bobobó. Vai acabar em 69. Tem melado na canjica. De Cuba pra Lua. Esperando Godot. To com o cú pegando fogo. Elas querem é poder.

Prostituta: 500 pilas hein malandro. Vai agitando hein.

Turista: Deita aqui pornochanchada.<sup>49</sup>

Importante comentar que essas frases do turista remetem a títulos de pornochanchadas, mas também há alusões ao golpe de 1964, à Cuba, e a própria política audiovisual do país. Após acordarem esturricados de sol depois do “cochilo” na praia começam a comer o frango. Em seguida, Di Branco sai de seu barraco com seu porrete e mata os dois, esfregando o galeto que comiam no corpo da prostituta e do turista. Aqui se o turista se porta de maneira mal-educada e machista, a prostituta que lhe faz

---

<sup>47</sup> Diálogo extraído do filme *O Império do Desejo*.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

companhia entra como bode expiatório, e assim menos dois seres abjetos na praia e o fim anunciado da pornochanchada.

O abjeto se faz presente nessa cena de maneira mais explícita que no assassinato anterior, pois se anteriormente Di Branco apenas poderia ser visto como um maníaco desprendido da realidade, nesse momento ele se converte em um verdadeiro transgressor, o ato de esfregar o frango do corpo dos cadáveres impulsiona o caráter ritualístico da cena.

Os dois corpos cobertos de sangue ao som de tambores voduns, Di Branco esfregando o frango que os turistas comiam em seus corpos, enquanto ri e mastiga os pedaços de forma grosseira são os aspectos mórbidos que remetem aqui ao sentimento de Reichenbach em relação às pornochanchadas, pois se os corpos desnudos eram obrigatórios no gênero, aqui eles são subvertidos para criticar o próprio cinema que era feito naqueles moldes, e o asco passa a ser predominante.

Na mesma sequência, após Nick se acidentar em uma perseguição automobilística com Dr. Carvalho, o último, depois apresentar ares de satisfação com o ocorrido leva o acidentado ao hospital. Ao chegar em casa e colocá-lo deitado em sua cama, Lucinha agradece e dá um selinho no advogado, dizendo que ele fora muito bacana “e até se sujou todo com o sangue dele”. Aqui o abjeto, simbolizado pelo sangue, representa o contágio da violência, assumindo dessa forma um valor de símbolo, representando o corpo de Nick, e o fato de Dr. Carvalho ter “se sujado” com o sangue reafirma o caráter abjeto deste. O sujar-se de Carvalho representa que a violência sofrida por Nick ao acidentar-se fora compartilhada pelo advogado, inferindo dessa maneira, que existiria uma sintonia ou comunhão entre os dois personagens.

#### **4.1.6 Cinzas que Queimam**

Nesse segmento o abjeto não é simbolizado pela morte, mas pela prostituição, pois após ter ajudado Nick quando este se acidentou, a obsessão do advogado passa a ser transar com Lucinha, e para conseguir seu intento leva à casa de Nick duas prostitutas. Ao chegar, vai até a cozinha onde Nick prepara o jantar, e, afirma ser “um prato perfeito para bacanal”, o caráter da festa mais uma vez está presente. Nick após conversar com Lucinha consente que ela transe com Dr. Carvalho e vai até a varanda onde uma das prostitutas o segue. O fato é interessante, já que, espera-se que em uma orgia, todos estejam de acordo, porém aqui a troca não parece muito justa, já que as

prostitutas são pagas para estarem ali, ou seja, estão trabalhando, são a moeda de troca para que Dr. Carvalho se deite com a namorada de Nick.

A orgia é o aspecto sagrado do erotismo, onde a continuidade dos seres, para além da solidão, atinge sua expressão mais sensível. Mas num sentido somente. A continuidade, na orgia, é inapreensível; os seres, no limite, estão perdidos ali, mas num conjunto confuso. A orgia é necessariamente decepcionante. Ela é em princípio negação acabada do aspecto individual. A orgia supõe, exige a equivalência dos participantes. (BATAILLE, 2013, p. 153).

Ou seja, a orgia não atinge seu aspecto fundamental erótico que é o sagrado, pois não há equivalência, ela se mantém no terreno profano, e logo não pode atingir seu ápice de excitação erótica. A prostituta diz que quer transar com Nick porque tem certeza que com ele poderá gozar, Dr. Carvalho também não pode transar com Lucinha defronte à prostituta e a expulsa, logo a transgressão do interdito que a prostituição poderia representar se dilui nessa cena.<sup>50</sup>

Aparentemente, a prostituição não foi de início senão uma forma complementar ao casamento. Enquanto passagem, a transgressão do casamento fazia entrar na organização da vida regular, e a divisão do trabalho entre o marido e a mulher se tornava possível a partir de então. Tal transgressão não podia levar à vida erótica. Simplesmente, as relações sexuais abertas tinham continuidade, sem que a transgressão que as abria fosse sublinhada após o primeiro contato. Na prostituição, havia a consagração da prostituta à transgressão. Nela, o aspecto sagrado, o aspecto interdito da atividade sexual, não cessava de aparecer: sua vida inteira era votada à violação do interdito. (BATAILLE, 2013, p. 157-158).

Ao conversar com uma das prostitutas, Nick se questiona onde acabaria a liberdade e começaria o promíscuo, o abjeto, mas após a insistência dela, acaba por ceder e os dois transam, mas a outra prostituta que é colocada para fora por Dr. Carvalho avista Di Branco, dessa vez não para assassinar, apenas para assustar enquanto escorre uma baba branca de sua boca, que pode remeter à leite ou à esperma, mas o importante é que esse fato acaba por interromper a transa do advogado com a menor de idade, e Carvalho vai então tentar a sorte com as prostitutas que o repelem.

Nesse momento uma dualidade fundamental é apresentada, pois se Carlão coloca um pouco de si em cada personagem, podemos inferir que o questionamento de Nick seria também o do cineasta, que após considerar a ideologia maoísta como a com melhores fundamentos, nesse momento já havia se convencido que o anarquismo era a

---

<sup>50</sup> Nessa cena também é interessante notar que a prostituta, apesar de estar ali à trabalho, também deixa que essa situação deslize para um aspecto da festa, do tempo livre, no qual ela poderia sim, sentir prazer. A prostituta que representa a transgressão, no entanto, não pode presenciar a cena de sexo de Carvalho com Lucinha, inferindo dessa maneira que essa relação teria um valor sagrado para o advogado.

ideologia que melhor sintetizava suas ideias, mas como separar isso de algo fútil e superficial?

#### 4.1.7 O Beijo Amargo

A chegada de Odilon à casa de praia, com uma postura extremamente agressiva, criticando tudo e todos que vê pela frente, marca mais uma virada na narrativa, com Dr. Carvalho indo embora da casa de praia com as prostitutas, sendo prontamente substituído por Odilon como o ser odioso e reacionário da trama.

Sandra: Não está uma graça a casinha?

Odilon: Uma bosta! Só podia ser coisa do teu marido, aquele corno.

Sandra: Sabe que você está ficando um chato?<sup>51</sup>

Após esse diálogo Nick e Lucinha entram na casa com a sacola de compras que Sandra comprara para fazer o almoço. “Tem tanta coisa gostosa aí gente,” diz Sandra. “Tem mesmo.” – interrompe Odilon olhando para Lucinha. O noivo/gigolô de Sandra implica com o casal libertário a todo instante, e Lucinha ao contrário de Nick que sente-se extremamente incomodado, apenas elogia a beleza de Odilon.

Odilon é chamado por Sandra de noivo, e a personagem parece ter algum tipo de afeto por ele, no entanto desde a sua chegada à casa de praia, seu olhos apenas se voltaram à Lucinha que acaba por ceder às suas investidas. Quando os dois se dirigem para o quarto, Nick vai até a varanda e arremessa um prato em direção à praia, demonstrando que sentira muitos ciúmes da situação. Aqui Reichenbach expõe mais uma contradição do personagem, que mesmo sendo libertário e pouco possessivo, ainda assim não consegue manter o controle. Sandra passa a investir, propõe que eles também transem como vingança e coloca a mão no pênis de Nick, que acaba por ceder à investida enquanto Odilon estupra Lucinha que chora chamando por Nick.

Na manhã seguinte, Odilon sai na porta da casa e encontra Nick dormindo nos braços de Sandra, dá um sorriso, pisa em Nick que continua dormindo e vai dar um passeio na praia. Logo a frente da casa encontra o poeta canibal com seus artefatos. Quando Di Branco lhe estende a mão, Odilon cospe em cima dela, e o poeta esfrega a mão cuspidada em seu queixo, enquanto pega seu porrete e o mata com apenas um golpe. Em seguida, olhando para o cadáver ensanguentado diz: “satisfeito né? Bando de recalçados, bárbaros, subservientes!”

---

<sup>51</sup> Ibidem.

Os outros dois assassinatos cometidos pelo Di Branco não são explícitos, o primeiro é na cena em que a dupla de capangas está recitando poemas concretistas dentro de seu caldeirão, e a outra é a chinesa Maoísta que chegara à praia para fazer uma reportagem com ele, e merece uma atenção mais profunda.

#### 4.1.8 Vento Leste

A partir do encontro de Di Branco com a jornalista maoísta, inicia-se um embate entre os valores comunistas, representados pelo governo do líder chinês, e os valores anarquistas, representados pelo antropofagismo. Di Branco a recebe em frente ao seu barraco, abaixo da já citada frase do Padre Vieira, "Isto é o que ele diz, mas notai o que não diz", com balões coloridos em suas mãos, mais uma vez remetendo ao caráter festivo do abjeto, e em seguida a "conversa" entre os dois se inicia.

Os manequins ensanguentados<sup>52</sup> que precedem a cena já apresentam aqui que esse embate não será totalmente pacífico como parece a princípio. A chinesa é a única que fala nessa discussão, Di Branco a responde apenas através de espasmos, peidos e arrotos. O abjeto é central em toda a sequência. O primeiro diálogo trata de um tema muito caro à Carlos Reichenbach<sup>53</sup> – a entrega da Lituânia, Letônia e Estônia, dos americanos aos russos, realizada através de um acordo entre Roosevelt e Stálin, no qual esses três países fariam parte do cinturão vermelho, o lado soviético das duas partes em que a Europa foi dividida após o fim da Segunda Guerra Mundial.

Em meu filme mais político, *Império do Desejo*, há um embate entre um anarquista e uma maoísta, onde a maoísta fala – entre outras frases emblemáticas – a frase dita por Roosevelt quando entregou a Estônia, Letônia e Lituânia para a União Soviética: Quero beber à saúde da nossa aliança. Esse período é muito intrigante, pois no pós-guerra houve a tentativa americana de fazer aliança com os russos. O general Patton, que sempre foi contra, previu que soviéticos e americanos logo seriam inimigos. Mandaram que ele brindasse com os soviéticos e ele recusou-se, dizendo que não bebia com filhos-da-puta. Foi afastado, mas a história lhe deu razão. (LYRA, 2007, p. 87).

Os dois brindam com taças de vinho (sangue) e logo após, dois filetes de sangue começam a escorrer da boca do poeta, o sangue aqui é o símbolo abjeto do que se tornaria a relação entre os dois países, e como as duas potências manipularam o mundo durante a guerra fria.

---

<sup>52</sup> Essa cena também remete diretamente ao filme *O Desprezo* (1963), de Jean Luc Godard, no qual há uma cena semelhante, além do já citado filme de Jean Garret, *Zero de Conduite* (1933).

<sup>53</sup> A razão pela qual esse tema é importante para o cineasta reside no fato de sua mãe ter origem lituana, logo a escolha da cena tem um caráter estritamente pessoal, fato marcante em toda a obra de Reichenbach.



Chinesa: Em minha experiência revolucionária, nunca melhor informada do que quando falo com o povo. Trabalhadores, estudantes, camponeses. Quero beber à saúde de nossa aliança, desejando que ela não perca seu caráter de intimidade, de livre expressão de ideias.<sup>54</sup>



<sup>54</sup> Diálogo extraído do filme *O Império do Desejo*.



Na cena seguinte, a chinesa e Di Branco partilham a carne humana de um daqueles que o poeta canibal havia matado anteriormente. Após a frase da chinesa, Di Branco tem ânsia de vômito.

Chinesa: A sociedade humana é organismo, e não um simples agregado de indivíduos. Como organismo deve funcionar de maneira unitária.

Em seguida os dois caminham pela praia, Di Branco parece ter uma indigestão, e a chinesa segue com seu discurso, "A igualdade é cada vez mais difícil, os espoliadores não se retiraram espontaneamente da arena histórica." Após Di Branco soltar um peido, ela retruca: "Não gosto de anedotas sujas!" Di Branco lhe oferece um charuto que ela prontamente recusa dizendo: "Obrigada, meu único vício é a política!"

Nas cenas seguintes a chinesa segue com seu discurso e mais uma vez uma enorme gama de referências é apresentada ao espectador em meio às cenas de sexo entre a maoísta e o canibal.

Chinesa: A ideologia burguesa é um falso reflexo de uma falsa realidade.  
O grande equívoco é confundir as infra-estruturas com as super-estruturas.  
O poderio do Estado deverá ser a mais poderosa alavanca da nova ordem.  
O movimento deve vir sempre da base, de baixo para cima, uma centelha incendiando toda a campina.  
A essência é uma forma em repouso do fenômeno.  
O alto valor cultural de uma obra depende estritamente de abandonar no conteúdo e na forma o sentimento burguês da vida.<sup>55</sup>

Nas cenas que se seguem Sandra, que, ao não encontrar mais Odilon, a essa altura já engolido por Di Branco, entrega-se aos prazeres com o casal libertário, Nick e Lucinha. Enquanto isso o poeta conclui seu ritual antropofágico queimando todos os manequins, seu barraco e a si próprio, ao som de Jimmy Hendrix com sua poderosa guitarra. Esse é o ápice do seu movimento de deglutição das culturas, qualidades e podridões alheias, não existe mais função para ele. O caráter destrutivo da festa está presente mais uma vez.

Este aspecto violento e deletério do divino era geralmente manifestado nos ritos do sacrifício. Frequentemente mesmo, esses ritos foram excessivamente cruéis: ofereceram crianças a monstros de metal ardente, puseram fogo em colossos de palha cheios de vítimas humanas, sacerdotes esfolaram mulheres vivas e se cobriram com seus restos sangrentos. Essas cenas de horror eram raras, não eram necessárias ao sacrifício, mas acentuavam o seu sentido. Não há até o suplício da cruz quem não associe, mesmo sem querer, a consciência cristã a esse caráter terrível da ordem divina: o divino nunca é tutelar senão uma vez satisfeita uma necessidade de consumir e de arruinar, que constitui o seu princípio de base. (BATAILLE, 2013, p. 207).

Sandra abandona o casal afirmando ser muito difícil segurar "a barra" de uma relação a três e enquanto dirige seu carro de volta para a cidade também recebe seu castigo. Ao ser parada pelos grileiros que ela expulsara no começo da narrativa, é

---

<sup>55</sup> Ibidem.

assassinada com três tiros. Dessa forma, a proprietária acaba por pagar também, a crítica a ela é à propriedade na cartela que aparece no início do filme, “A propriedade é um roubo” (PROUDHON, 1975, p. 12), teórico anarquista que servira de inspiração ao cineasta para a realização do filme.

Nesse interim, resta apenas o casal libertário e Dr. Carvalho, que chega saltitante ao encontro dos dois, afirmando querer entregar-se a uma vida sem regras, vivendo apenas para o amor.

Dr. Carvalho: Eu voltei pra ficar, porque aqui... Aqui é meu lugar. Eu descobri que estou gamado por vocês! Eu estou gamado por vocês! eu me achei meus amores, eu me achei! Não vou largar vocês nunca mais! eu deixo mulher, cachorro, filhos, só pra ficar com vocês.

Lucinha: A gente ia nadar, Dr. Carvalho.

Dr. Carvalho: Que 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 ao meu retiro espiritual. O meu ranchinho! É um lugar onde eu nunca levei ninguém, nem minha família sabe onde ele é. É um lugar lindo, lindo, lindo de morrer! Eu agora sou de vocês gente! Eu me descobri em vocês. Eu sou tudo num só momento. Eu sou o macho! (abraça Lucinha). Eu sou a bicha, a grande bicha! (abraçando Nick). Eu sou tudo e nada, porra!

#### 4.1.9 Lugar ao Sol

O local é o ranchinho do Dr. Carvalho, e ao chegarem, Nick e Lucinha ficam imediatamente fascinados com a beleza aprazível do lugar. Se dirigem à pequena lagoa para se refrescarem um pouco. Dr. Carvalho, com um ar de felicidade estimula os dois a fazerem sexo, “Uhul, olha só como é verde meu vale! O amor tudo vence! Só o amor constrói! *L’amour toujours!* Doces palavras ao vento. Vão em frente. Mandem brasa!” Nick então reclama que os dois querem ficar sozinhos, saem da lagoa e deitam-se na grama.

Dr. Carvalho ainda sente-se um pouco envergonhado quando começa a tirar sua roupa para também experimentar um mergulho em sua lagoa, a qual ele nunca havia entrado. Joga sua aliança para cima, o sexo entre Nick e Lucinha fica cada vez mais intenso, o advogado entra na lagoa apenas de meia e começa a se afogar. O jovem casal não escuta seus gritos por socorro, e no exato momento em que o símbolo do patriarcado se afoga eles chegam ao orgasmo juntos na grama, e Nick exclama: Quanta felicidade. Aqui há a junção da ironia e do abjeto, pequena morte do casal (o orgasmo), e a morte real do Dr. Carvalho, assim o filme chega ao fim.

## 5 Capítulo 5 - Erotismo X Existencialismo

### 5.1 Amor, Palavra Prostituta

*Amor, Palavra Prostituta* representa uma alteração de percurso na carreira de Carlos Reichenbach, pois a partir desse momento o cineasta buscou retratar em suas obras, o prosaico, ou como afirma Lyra o filme é um “Melodrama social que representou uma guinada na carreira de Reichenbach na direção do *cinema da alma*.” (2007, p. 166-167). Realizado com negativos vencidos e poucos recursos, foi reconhecido no exterior como uma obra militante da causa feminista, pois colocava como questão central a temática do aborto e das cirurgias clandestinas, as quais diversas mulheres se submetem diariamente. O sangue menstrual ou proveniente de um aborto foi o argumento utilizado pelos censores para o corte de alguns minutos da versão original, o que resultou em uma demora de dois anos para que a versão completa fosse às telas no Brasil.

Todas as cenas em que Fernando cuida de Lilita depois do aborto foram cortadas, sob a alegação oficial de que o cinema não podia mostrar sangue menstrual. Tentei por todas vias conseguir a liberação do filme, mas tive que ceder às pressões dos coprodutores que já haviam marcado a data de lançamento. Desconsidero essa versão mutilada, pois sem as cenas cortadas o filme não tem sentido. Este é o meu filme mais vigoroso e cerebral. (...) Exibido na sua versão integral em diversos festivais europeus, *Amor, Palavra Prostituta* conquistou alguns prêmios, entre eles o prêmio para distribuição, da Cinemateca de Bruxelas e menção especial no júri Francofone. (REICHENBACH apud. LYRA, 2007, p. 165-166).

Dentre as premiações alcançadas vale destacar a recebida no Festival de Roterdã na Holanda pela crítica feminista que alcunhou Reichenbach como um “heterossexual de alma feminina”, devido à delicadeza e sensibilidade com que abordou o tema, e por militar no mesmo sentido do movimento feminista à época no tocante ao aborto e sua legalização.

A inspiração do cineasta para a realização da obra é o filósofo pré-existencialista Soren Kierkegaard, já citado no primeiro capítulo dessa dissertação, e em busca de corroborar as hipóteses levantadas nesse trabalho, o autor será utilizado para cunhar uma interpretação do abjeto relacionada com o existencialismo.

Por uma questão metodológica, o viés de análise adotado nesse longa-metragem foi a divisão do texto seguindo o mesmo arco narrativo adotado por Carlos

Reichenbach, ou seja, cada personagem será analisado em função da sua relação com os elementos abjetos que permeiam a obra. Dessa maneira esse capítulo vai ser dividido em cinco partes, relacionadas com Luiz Carlos (Roberto Miranda), Fernando (Orlando Parolini), Lilita (Alvamar Taddei) e Rita (Patrícia Scalvi), de modo a manter uma coerência com a trama que é particionada em cinco unidades através de cartelas com os nomes citados acima, além do epílogo que é precedido da cartela final, “Destinos”.

Os quatro personagens se complementam, mas com posturas totalmente diferentes em relação às angústias de suas existências infelizes como apontou Lyra. “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.” (Lyra, 2007, p. 164). Por fim terminam todos experimentando o sentimento de desespero em algum momento.

O pesquisador Carlos Eduardo Pereira também partilha do entendimento de Lyra, e se apoia em Kierkegaard para afirmar que no filme de Reichenbach, o desespero é a condição humana universal, e que apenas após a morte poderia ser enfim superado.

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. (PEREIRA, 2013, p. 214).

Para balizar sua interpretação, Pereira aponta um trecho da obra **Tratado do Desespero** do autor dinamarquês, na qual o filósofo afirma que a maior parte dos indivíduos não tem a consciência de seu destino espiritual, que seria logrado com a morte.

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 existências 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”, o seu eu, existe para esse Deus; mas esta consciência, esta conquista da eternidade, só se consegue para lá do desespero. (KIERKEGAARD, apud. PEREIRA, 2013, p. 214-215).

Dessa maneira a conclusão final a que chega Pereira em sua análise é que, “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.” (2013, p. 224).

Portanto a construção narrativa adotada por Carlão é permeada de símbolos e alegorias que podem ser interpretados de maneira a estabelecer uma dualidade entre o profano e o divino, reiterando a inspiração kierkegaardiana da obra. No entanto também dialogando com os mecanismos de interdição e transgressão estudados por Bataille. Essa edificação da trama se dá primeiramente através da construção caricata dos personagens que são peculiares e apresentam poucas semelhanças entre si, fora o fato de experimentarem todos eles o desespero.

Imageticamente o filme já apresenta seu caráter abjeto no início da trama, quando os quatro personagens vão fazer um passeio próximo a uma lagoa em um feriado. O homem enforcado, que, ao que parece, cometera suicídio, é que vai dar o tom dessa obra.



Frame extraído do filme Amor, Palavra Prostituta.

Luiz Carlos é o machão típico, e a exemplo de outros filmes do cineasta, apresenta diversos traços caricatos típicos dos galãs da pornochanchada, gênero ainda com bastante apelo comercial a época. É um tecnocrata, que considera suas “parceiras” como prêmios, é adepto dos livros de autoajuda, tem como única preocupação seu próprio crescimento pessoal, mesmo que precise passar por cima de outros para lográ-lo. Em determinado momento da narrativa diz que precisa emprestar um livro à Fernando.

Tá certo, eu sou um tecnocrata, um grosso, um escravo do paletó e da gravata. Mas olhas as garotas que eu faturei! A menina não é um tesãozinho? Precisa se lançar na vida cara! Se você visse a xoxotinha dela. Que adianta, você lê livro pra cachorro, e daí? Não sei o que você vê nessa menina pô. (referindo-se a Rita). Pobreza atrai pobreza, meu! Já leu Carnegie? Porra! Como fazer amigos e influenciar pessoas, me lembra de te emprestar um livro de pensamento positivo.<sup>56</sup>

Fernando é seu contraponto, um ex-professor de Luiz Carlos que não trabalha, não enxerga nenhum sentido na vida e passa seus dias a toa, sem demonstrar o menor prazer na sua existência. Também não parece se importar muito com ninguém, a despeito dessa imagem ser desconstruída ao longo da narrativa, sua indiferença perante certos conceitos morais pode ser traduzida em um diálogo com Rita.

Rita: Você trepou aqui?  
Fernando: Trepei.  
Rita: Você cobrou pra preparar?  
Fernando: Cobrei.  
Rita: Você roubou o broche dela?  
Fernando: Roubei  
Rita: Agora, você deu pra ser filho da puta, né?  
Fernando: Dei.<sup>57</sup>

Rita é a esposa de Fernando, uma mulher insatisfeita com sua condição profissional, financeira e matrimonial. Enquanto tem encontros furtivos com o chefe impotente, também não está satisfeita com Fernando. “Bela merda de homem eu fui arranjar, não trabalha, não fala e não trepa”<sup>58</sup>. A personagem ainda demonstra uma vontade de “mudar” sua condição de vida, mas o único caminho parece ser a prostituição velada com o dono da empresa na qual trabalha.

Lilita, a personagem que se submete ao aborto, também pode ser considerada o contraponto de Rita em alguns aspectos, pois não demonstra insatisfação com sua condição, muito menos com a forma fria com que Luiz Carlos a trata. A sonhadora que é apenas usada por ele como objeto, mas que deseja se casar com seu carrasco, quando engravida parece gostar da ideia de ter um filho, porém é impelida pelo personagem a realizar o aborto.

Lilita: Por quê você tinha que inventar de trazer seus amigos pra sair com a gente?  
Luiz Carlos: Boa gente Lilita. Não esquenta. Fernando é um duro, puta cabeça. Melhor professor que eu já tive. Agora tá aí, sem emprego. Se eu não levo, ele não tem nem onde passar o feriado.  
Lilita: Eu não sabia que você tinha amigo.

---

<sup>56</sup> Diálogo extraído do filme Amor, Palavra Prostituta.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ibidem.

Luiz Carlos: É que eu sou um cara muito exigente com as pessoas. Comigo é assim, tudo ou nada! Por isso aqueles merdas lá da firma não vão com a minha cara. Porque eu sou muito competente, sério, e dou sorte com as funcionárias.

Lilita: Pretensioso.

Luiz Carlos: O cacete! O Arruda mesmo tava dando em cima de você há três meses. Eu apostei com ele que ia te comer.

Lilita: E comeu né seu puto.

Luiz Carlos: E ainda faturei mil pratas.

Lilita: A gente ainda vai se casar.

Luiz Carlos: Tá legal. Poder deixar.<sup>59</sup>

Como foi característico em sua obra, Carlão estabelece um posicionamento político em seus trabalhos por meio de um discurso que utiliza os elementos imagéticos e narrativos com uma função que Pereira nomeou como realismo grotesco.

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 Luiz 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. (PEREIRA, 2013, p. 224-225).

Através desse recurso, o filme que tratamos subverte diversas representações de personagens e tipos, gerando uma situação paradoxal, na qual cada indivíduo acaba por ter características absolutamente contraditórias. Essa relação dialética se dá através da filosofia de Soren Kierkegaard, pois enquanto vivem uma existência “miserável”, eles ainda olham a vida através de uma perspectiva muitas vezes cômica e otimista.

### **5.1.1 Luiz Carlos – o meritocrata**

Luiz Carlos tem uma relação ambígua e paradoxal com a morte, pois ao ver o homem enforcado na primeira parte do filme, tem uma reação de pavor em relação ao corpo, muito semelhante à reação da personagem Lilita que também fica absolutamente fora de si quando do encontro com esse cadáver, abjeto. Em contrapartida sua relação é muito diferente ao levar a mesma personagem para fazer o aborto, trazendo à tona a questão da responsabilidade em relação à gravidez, o mesmo sequer arca com as despesas provenientes da cirurgia, e deixa Lilita sozinha na clínica.

Outro fator importante nessa sequência é que a desresponsabilização que o personagem adota é completa, pois não arca com as despesas da cirurgia e a deixa sozinha para a realização do procedimento, pois necessita retornar ao trabalho. A

---

<sup>59</sup> Ibidem.

relação de abjeção de Luiz Carlos em relação ao corpo feminino é acentuada posteriormente após as complicações ocorridas durante o procedimento ao levar Lilita à casa de Fernando, e não para a sua, afirmando que sua mãe não gostaria disso, e seu amigo e antigo professor é quem acaba por cuidar dela. Ainda demonstra um profundo nojo do sangue resultante da hemorragia, muito semelhante à sua postura em relação ao cadáver no início da trama.

Toda essa relação de distanciamento do corpo feminino é marcante no que toca Luiz Carlos, logo é possível afirmar que a crítica do diretor atua em dois sentidos, primeiro em relação ao falocentrismo, pois muito antes de estar em relação com o corpo de suas parceiras, parece mesmo estar em relação consigo, com seu próprio falo e tudo o que é feminino, o corpo, o sangue, o aborto tem para ele uma conotação abjeta. Em segundo lugar, ao tratar as cirurgias clandestinas como um problema de saúde pública, Reichenbach claramente adota um posicionamento político em favor da legalização do aborto. Aqui, Carlão relaciona a principal manifestação do abjeto, a violência, em duas formas: o cadáver – corpo violentado, e o sangue derivado de uma hemorragia.

O que o mundo do trabalho exclui através dos interditos é a violência; no campo em que eu estou desenvolvendo minha pesquisa, trata-se ao mesmo tempo da reprodução sexual e da morte. É só mais adiante que poderei estabelecer a unidade profunda desses contrários aparentes que são o nascimento e a morte. Entretanto, desde o começo, sua conexão exterior é revelada no universo sádico, que se propõe à meditação de quem refletir sobre o erotismo. Sade — o que ele quis dizer geralmente horroriza mesmo aqueles que fingem admirá-lo e não reconheceram por si mesmos este fato angustiante: que o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte. (BATAILLE, 2013, p. 65).

Nesse caso, a morte representa a violência a qual todos estamos fadados a enfrentar, logo o sentimento de angústia em relação a ela se funda nesses termos, enquanto o sangue tem o significado da violência interna do corpo e do aborto, aqui o corpo feminino.

Entretanto, apesar do aspecto abjeto do cadáver e do sangue representarem a violência em seu aspecto simbólico, esta é também paradoxal, pois se o morto que inicia o filme representa o processo de putrefação pelo qual os personagens passarão, ele também remete a um aspecto simbólico ligado ao divino, se considerarmos a morte como ascese, e seguindo a linha de pensamento de Kierkegaard, o cadáver, que é um suicida, transcende para outro plano, abandonando o mundo terreno e profano. Logo quem está de fato apodrecendo no filme de Reichenbach são aqueles que continuam vivos.

Posso, graças às minhas forças, renunciar a tudo e encontrar a paz e o repouso na dor. Posso enfim a tudo acomodar-me: mesmo se o cruel demônio, mais terrível do que a morte, terror dos homens, mesmo se a loucura me surgisse aos olhos no seu trajo de bufão e me fizesse compreender pelo aspecto que me era chegada a vez de o vestir, podia ainda salvar a alma, se porventura mais importasse em mim o triunfo do meu amor para com Deus do que a felicidade terrestre. (KIERKEGAARD, 1979, p. 233).

Logo, a conclusão que chegamos ao contrapor a obra de Kierkegaard com a obra, é a de que o desespero corresponde à própria existência humana, e retomando o pensamento de Bataille acerca da angústia, no qual “o jogo da angústia é sempre o mesmo: a angústia extrema, a angústia até a morte, é o que os homens desejam para encontrar ao final, para além da morte, e da ruína, a superação da angústia.” (2013, p. 111).

### **5.1.2 Fernando – o existencialista desiludido**

Com relação ao sangue, a relação dialética que se estabelece é diferente, pois se Luiz Carlos sente-se enojado por conta do sangue que escorre da vagina de Lilita, com Fernando a relação é exatamente oposta, pois o mesmo é quem realiza as ações necessárias para cuidar da vítima, logo se o sangue é abjeto para o primeiro, ele não representa nada para Fernando.

Ele é um sujeito que está à beira do abismo, já não vê muito sentido na vida, mas acaba por redescobrir a razão desta na relação com a morte, a começar pela preocupação que estabelece com uma pessoa que ele mal conhece, construindo dessa maneira uma relação diferenciada em relação ao abjeto. Ao invés de afastar-se, Fernando acaba por se solidarizar com a personagem, o que resulta em uma humanização do personagem que o traz de volta ao movimento da vida.

Outro fato interessante é o encontro com o homem enforcado ainda no início da trama, quando retira o cadáver da árvore e o coloca deitado, e, após pegar o dinheiro que o morto tinha em sua carteira coloca um jornal sob seu rosto reiterando o respeito ao interdito. Ainda que esteja morto e represente a violência, não pareceria correto que deixasse o rosto descoberto para que fosse novamente vítima de uma violência, aquela da natureza, da decomposição do cadáver em sua face.

A inumação significou, sem dúvida, desde os primeiros tempos, da parte daqueles que o sepultaram, o desejo que eles tinham de preservar os mortos da voracidade dos animais. Mas, mesmo que esse desejo tenha sido determinante na instauração do costume, não podemos associá-lo sobretudo a isso: por muito tempo o horror dos mortos dominou provavelmente de longe os sentimentos que a civilização domesticada desenvolveu. A morte era o signo da violência introduzida num mundo que ela podia destruir. Imóvel, o morto participava da violência que o tinha ferido: o

que estava em contato com ele estava ameaçado pela destruição à que ele sucumbira. A morte originava-se de uma esfera tão alheia ao mundo familiar que só podia ser pensada de uma maneira oposta a que comanda o trabalho. (BATAILLE, 2013 p. 70).

Se o abjeto e o distanciamento que estabelecemos deste ocorre em razão de uma angústia, é correto afirmar que se Fernando já não reconhece esses objetos (o cadáver, a traição, o sangue hemorrágico ou menstrual), como abjetos é porque já não estaria mais vivo, nos remetendo à citação de Kiekergaard, “quem desespera não pode morrer”. (1979, p. 325).

Dessa forma ele pode transcender a barreira que o separa do abjeto, o corpo pode ser violado, como ele o faz ao roubar a carteira do morto, embora cubra seu rosto; o sangue menstrual não lhe causa nenhuma repulsa, e o fato da sua mulher avisar-lhe que está saindo com o dono da empresa, pouco lhe importa, já não possui mais orgulho, nojo, náusea ou qualquer outro sentimento humano de angústia ou desespero.

Outro fator preponderante em Fernando é o fato dele também não trabalhar, pois se a violência sob as suas mais diversas formas não o afeta, e ainda o personagem não canaliza suas energias para o trabalho, sob o ponto de vista social está alijado do sistema, para ele somente o gasto de energia “inútil”, nos termos que Bataille compreende essa qualidade, interessa.

(...) o homem é primeiramente um animal que trabalha, submete-se ao trabalho e, por essa razão, deve renunciar a uma parte de sua força. Não há nada de arbitrário nas restrições sexuais: todo homem dispõe de uma soma de energia limitada e, se ele emprega uma parte dela no trabalho, não a terá na consumação erótica, que fica assim diminuída. Dessa forma, a humanidade no tempo humano, antianimal, do trabalho é aquilo que nos reduz a coisas e a animalidade é, então, o que conserva em nós o valor de uma existência do indivíduo para si mesmo. (BATAILLE, 2013, p. 184).

Nas últimas sequências do filme Fernando ajuda Lilita a ir até o banheiro e após se despir, retira sua camisola, a coloca embaixo do chuveiro, e começa a lhe dar banho passando a esponja em seu corpo de maneira delicada. O aspecto mais importante é que ele não erotiza em nenhum momento esse banho, sequer retira sua cueca e não toca diretamente seus seios, ou sua vagina, em contraponto com a frase que Luiz Carlos diz a ele no começo do filme, “se você visse a xoxotinha”, portanto sua postura sugere que aquele corpo feminino para ele não é objeto, nem abjeto.



Frame extraído do filme *Amor, Palavra Prostituta*.

Ao passar a esponja próximo à vagina da personagem e perceber algumas gotas de sangue espesso, escuro, o mesmo não demonstra nojo, mas aperta a esponja e deixa o sangue escorrer pelo ralo, em seguida, a câmera novamente volta ao rosto de Lilita que diz: “Hoje, ao acordar, me lembrei do enforcado”.

A seqüência final delinea o espaço de transgressão que irritou os censores brasileiros: Fernando cuida de Lilita, que fez um aborto e que banha seu corpo no chuveiro. A câmera explora seu corpo nu até atingir o ponto erótico transgressor, uma trajetória visual tão comum nas telas do Brasil. Mas aqui o sangue flui do sexo da mulher, colorindo a água e sintetizando, melhor que palavras e ações, sua relação física e psíquica. O censor considerou inaceitável a exibição inesperada de uma característica da natureza que faz a sexualidade feminina escapar do terreno controlador da cultura. Reichenbach, por sua vez, faz ressurgir o fantasma do sangue menstrual, sempre cercado de tabus e intercursos, numa atmosfera de afeto e compreensão. (VIEIRA, 1988, p. 129-130).<sup>60</sup>

A partir da observação elucidativa de João Luiz Vieira, a nossa hipótese de que a obra de Carlos Reichenbach se posiciona exatamente entre os signos da interdição e da transgressão é corroborada. Essa frase da personagem também atua em sentido mais amplo se o interpretarmos sob a ótica da teoria de Bataille, pois se a natureza engendra

---

<sup>60</sup> Tradução livre: The final sequence delineates the space of transgression that irritated Brazilian censors: Fernando takes care of Lilita, who has had an abortion and who soaps her body in the shower. The camera explores her nude body until it reaches the transgressing erotic spot, a visual trajectory so common on Brazil's screens. But here blood flows from the woman's sex, coloring the water and synthesizing, better than words and actions, her physical and psychic delaceration. Censor considered unacceptable the unexpected exhibition of a characteristic of nature that makes feminine sexuality escape from the controlling terrain of culture. Reichenbach, for his part, makes the phantom of menstrual blood, always surrounded by taboos and intercursions, resurge in an atmosphere of affection and comprehension.

para destruir, em um ciclo interminável, o mesmo pode ser dito da menstruação e do sangue que escorre pelo ralo. E se após estar à beira da morte e se recuperar lembra-se justamente do enforcado, levanta essa questão, é claramente um indicativo do movimento da vida se reiniciando.

Mas nossos julgamentos se formam a partir de decepções constantes e da espera obstinada de uma acalmia que acompanham esse movimento; a faculdade que temos de nos fazer entender está relacionada diretamente com a cegueira em que resolvemos permanecer. Pois no auge da convulsão que nos forma, a obstinação da ingenuidade, que espera o fim dessa convulsão, só pode agravar a angústia, através da qual a vida, inteiramente condenada ao movimento inútil, acrescenta à fatalidade o luxo de um doce suplício. Pois se é inevitável para o homem ser um luxo, que dizer do luxo que é a angústia? (BATAILLE, 2013, p. 85).

### **5.1.3 Lilita – a jovem sonhadora**

Aqui é importante destacar que, se para Luiz Carlos o aborto em nada teria a ver com a morte, a situação é muito diferente para Lilita, que após o procedimento, quase acaba por falecer, o que resta da hemorragia, de uma gravidez indesejada, é abjeto e escorre pelo ralo, assim como um dejetivo, assim como fezes e urina, ou a “sujeira” do corpo. Após superar todas as consequências do aborto é que ela está novamente viva.

Essa personagem vai ter dois contatos com os temas abjetos que tratamos nesse trabalho, o primeiro, no início do filme, é de pavor e histeria ao deparar-se com o homem enforcado, e o segundo quando vai realizar o aborto.

O momento da cirurgia é inclusive precedido da cartela que leva seu nome, e, representa o seu momento de dor, a sua angústia em relação à vida. A personagem veste um figurino elegante, de coloração rosa, tenta resistir à realização do aborto, mas Luiz Carlos a impede.

Ao encontrar o doutor Xavier, médico responsável pela cirurgia, este o recebe pelo nome como se fossem velhos conhecidos devido às inúmeras vezes que entende-se que Luiz Carlos tenha necessitado de seus serviços. A grande ironia dessa cena consiste em uma moça grávida, sentada na sala de espera ao lado de Lilita, que faz crochê, costurando roupas para recém nascidos. Aqui nos deparamos com a iminência da vida e da morte lado a lado, pois se Lilita está ali para realizar um aborto e “matar” o feto que está dentro dela, a moça ao seu lado está com uma barriga enorme e está ali para realizar exames e gerar uma nova vida. Após Lilita sentar-se, Luiz Carlos a deixa sozinha e vai trabalhar, pedindo que ela pague o procedimento e lhe desejando sorte.

Dessa forma é interessante pensar em como o sangue derivado da hemorragia posterior à cirurgia tem seu significado abjeto, pois a origem, ainda no velho testamento, do sangue como lugar do divino, reaparece aqui sob a figura da mulher.

Na situação pós-diluviana, uma distinção é trazida novamente sob o disfarce da carne / oposição de sangue. Por um lado, há carne sem sangue (destinado ao homem) e do outro, sangue (destinado a Deus). Sangue, indicando o impuro, assume o sême "animal" de a oposição anterior e herda a propensão para o assassinato dos quais o homem deve se limpar. Mas o sangue, como elemento vital, também se refere às mulheres, à fertilidade e à garantia da fecundação. Torna-se assim uma fascinante encruzilhada semântica, o lugar propício para a abjeção onde a morte e feminilidade, assassinato e procriação, cessação de vida e vitalidade, todos se juntam.<sup>61</sup> (KRISTEVA, 1982, p. 96).

Após realizar a cirurgia, ocorrem algumas complicações e Luiz Carlos é chamado para socorrê-la, no entanto ele não tem a mínima ideia do que fazer enquanto Lilita sofre e agoniza de dor, a violência interna a qual foi exposta é flagrante nesse momento.

#### **5.1.4 Rita – a operária insatisfeita**

Rita também carrega as marcas da ambiguidade presente em todos os outros citados, pois apesar de sentir-se totalmente insatisfeita com a vida, em relação ao trabalho, à Fernando, e à postura de Luiz Carlos, ela não procura fazer muitos movimentos em direção a uma mudança. Apenas ao final da trama, quando acaba por abandonar o marido e termina com seu chefe, o Dr. Boris (Benjamin Cattán).

O momento de angústia de Rita se inicia após se arrumar para o trabalho, dar um beijo em Fernando e se dirigir para a fábrica. Quando chega o horário de almoço, Dr. Boris a espera na porta e os dois se dirigem para um motel, e é nessa sequência que a impotência do chefe se torna flagrante, pois ele apenas dá beijos no corpo da operária e ao beijar seus os pés, Rita começa a chorar.

Durante essa relação com dono da empresa, a personagem não parece estar à vontade em nenhuma ocasião, reiterando a proposição que para ela a prostituição, mesmo que velada, é um trabalho que interage com o abjeto. Ela busca uma forma de “esquecer” sua condição ao pedir um presente ao chefe, algo especial, e acaba por

---

<sup>61</sup> Tradução livre: Na situação pós-diluviana, uma distinção é trazida novamente sob o disfarce da carne / oposição de sangue. Por um lado, há carne sem sangue (destinado ao homem) e do outro, sangue (destinado a Deus). Sangue, indicando o impuro, assume o sême "animal" de a oposição anterior e herda a propensão para o assassinato dos quais o homem deve se limpar. Mas o sangue, como elemento vital, também se refere às mulheres, à fertilidade e à garantia da fecundação. Torna-se assim uma fascinante encruzilhada semântica, o lugar propício para a abjeção onde a morte e feminilidade, assassinato e procriação, cessação de vida e vitalidade, todos se juntam.

receber a gravata dele. Sua situação miserável é corroborada pela sua fala sobre querer largar Fernando, a fábrica e o Madureza (antigo supletivo da época).

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”. (...) A madureza, sinal do semi-analfabetismo, também presente na figura de Mysta, de O Império do desejo, ressurgiu 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. (PEREIRA, 2013, p. 217).

A insatisfação/angústia da personagem parece estar bastante relacionada com a impotência dos homens com os quais se relaciona, pois se Fernando não faz sexo com ela e o Dr. Boris é impotente, nas cenas seguintes ela vai encontrar o namorado de sua amiga, um jogador de futebol, para lhe entregar uma encomenda, acaba por transar com ele, que goza rapidamente, não a satisfaz e justifica-se dizendo que havia treinado muito naquele dia. Essa cena particularmente tem uma estética expressionista, acentuando o aspecto do Realismo Grotesco citado anteriormente.

### **5.1.5 Destinos – o epílogo**

Após essa última cartela o filme revela aonde a trajetória levou cada personagem, Rita termina na cama com seu chefe impotente, reiterando que a impotência sexual dele é similar à dela em relação à vida, ou a uma mudança de rumo, e o abjeto é exatamente o que representa seu final, angustiado e desesperado. Para ela o signo da abjeção é relacionado com a prostituição a qual acaba por se submeter por não enxergar outra forma de mudar sua condição.

Outro personagem que toca na relação com a morte é Dr. Boris (Benjamin Cattan), chefe da empresa em que Rita trabalha, e que, em determinado momento, quando os dois estão em um motel, revela a ela que já pensara em suicidar-se, ora, aqui é mais um indicativo da intenção de Carlão de contrapor os dramas angustiantes de seus personagens com uma tentativa de seguir o caminho da vida, pois somente a angústia os faz manterem-se em movimento.

Dr Boris: Depois que a Silvia morreu eu pensei em suicídio... Mais de uma vez. Na hora H, não tive coragem. Dizem que suicídio é sinal de covardia. Bobagem. É preciso ter uma coragem descomunal, sobre-humana!

Rita: Putz, será que eu não topo com um cara normal, só pra variar um pouco? Você tá parecendo o Fernando.

Dr Boris: Não acha idiota um homem da minha idade estar apaixonado?

Rita: Eu pensei que você só gostasse de sair com as meninas pra dar umas lambidas e pronto.

Dr Boris: Pensa que eu não tenho consciência que estou me aproveitando da minha posição pra sair contigo? Seja sincera. Eu não sou um velho ridículo, grotesco, na minha impotência?

Rita: Você deve tá me achando a maior piranha.

Dr Boris: Diz a verdade, Rita. Eu te provoco nojo, asco, você só me aguenta por causa do meu dinheiro.

Rita: Não meu velho, eu te amo... Muito.<sup>62</sup>



Frame extraído do filme *Amor, Palavra Prostituta*.

Após esse diálogo, Rita beija o Dr. Boris e nota-se um profundo sentimento de repulsa em seu rosto, trazendo à tona a prostituição, que embora possa ser encarada como trabalho, ainda a coloca em uma posição profundamente desconfortável. Outro ponto fundamental nesse trecho é a significação da palavra amor, já que o título do filme estabelece uma relação direta entre amor e prostituição, corroborando que aquele, muitas vezes é abjeto, é trabalho, ou seja, é exatamente o contrário do que Bataille entende por paixão e união de amantes ao afirmar: “O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento, ele pode ser definido pela existência de um objeto do desejo.” (2016, p.153). Da mesma forma que Kierkegaard entende o desejo como falta como observa Pereira, “para Kierkegaard, quando se desespera pela perda da pessoa amada, na verdade desespera-se por si mesmo, ou pelo vazio do outro em si.” (2013, p. 221).

---

<sup>62</sup> Diálogo extraído do filme *Amor, Palavra Prostituta*.

Esse pensamento antecipa em quase de cem anos os estudos de Freud sobre o objeto de desejo, posteriormente aprofundados por Lacan, logo o sentimento de Rita em relação ao doutor Boris não é de desejo, é de repulsa, ainda que o abjeto possa ser entendido em uma dialética entre repulsa e aproximação, essa relação é corroborada, pois o desejo de uma vida um pouco mais “digna” a aproxima do Dr Boris e o fato de ter que se deitar com ele a enoja.

Luiz Carlos tem um desfecho um pouco diferente dos outros três personagens e por não carregar o desespero dentro de si, termina por levar a filha de seu chefe para o quarto, a mãe dele que retorna da cozinha com uma bandeja fica feliz ao saber seu filho está transando com uma “moça direita” ao contrário de Lilita, de quem não gostava por realizar os mesmo atos em sua casa. O que o personagem acaba por carregar de abjeto termina por ser o fato da moça apenas dormir com ele porque sua aparência a lembra de um ex-namorado, logo ele se converte ao final em objeto tal qual ele considerava todas as mulheres com quem saía, inclusive pelo fato dela comandar as ações lhe dando ordens. Ou seja, a ingenuidade desse personagem o impede, inclusive de observar sua existência miserável.

O final de Fernando e Lilita também expõe seus derradeiros “destinos”. A cena tem a significação de um grande desalento, e após um *travelling zenital* mostrar uma revista onde se lê “o agressor”, Fernando está vestido apenas com a gravata que Rita havia pegado do chefe.

Lilita: Eu não to nem a fim de ir embora, Fernando.

Fernando: Eu não tenho escolha. Pra mim acabou.

Lilita: Eu me sinto meio culpada por isso.

Fernando: Já estava tudo podre há muito tempo.

Lilita: A Rita é muito bacana, né?

Fernando: É

Lilita: Eu não tenho dado muita sorte. Mas eu não quero nem saber. Eu vou partir pra outra, com tudo!

Fernando: Eu estou meio perdido.<sup>63</sup>

As falas de Fernando sublinham todos os signos abjetos que permeiam o filme desde seu início e sublinham o caráter existencialista da trama, “não tenho escolha...”; “já estava tudo podre”; “estou meio perdido”, colocando em xeque toda sua existência, pois nada mais o interessa, e a própria vida não faz sentido nenhum para ele.

Lilita, ainda que desiludida, quer tentar a sorte de alguma forma, e sua fala sobre sentir-se culpada é mostrada com a câmera invertida, de maneira que acentua o

---

<sup>63</sup> Diálogo extraído do filme: Amor, Palavra Prostituta.

posicionamento do diretor contra a culpabilização da vítima, que estava desmaiada quando chegou à casa de Fernando, e não tinha controle da situação. Entretanto ao comentar sobre “partir para outra” ilumina outra perspectiva, pois a esperança após todo o sofrimento enfrentado acentua que o aborto que representou a morte para ela de alguma maneira, também a fez renascer para uma nova tentativa na vida, como Carlão afirma: “um puta filme humanista”, quando comenta sobre a censura imposta quando o longa-metragem foi lançado.

Os dois então se acariciam, não de maneira erótica, mas sim com ternura, nada ali remete ao sexo, inclusive Fernando está sentado no chão de costas para a cama, enquanto Lilita está deitada na direção oposta, somente os rostos estão próximos, mas não há beijo, não há mais nada, é o fim do filme.

O diretor realiza um trabalho extremamente forte, que trata dos indivíduos que tem uma existência humana marginal, sem muita perspectiva, mas que acabam por encontrar pequenas brechas em suas vidas para continuarem vivos. Estes com existências sofridas e desencantadas parecem o tempo todo aproximarem-se e afastarem-se do abjeto, seja em relação à morte, seja em relação ao aborto, seja em relação ao sangue menstrual ou hemorrágico, corroborando as teorias dos autores citados nesse trabalho.

## **5.2 Extremos do Prazer**

Último filme da fase do cinema erótico do diretor, *Extremos do Prazer*, drama psicológico realizado em 1984, narra a história de personagens de classe média que encontram-se em uma casa de campo para aproveitar o final de semana. Um conservador machão típico da pornochanchada, Ricardo (Roberto Miranda); um homem culto que tem seus traumas do período ditatorial no país, Luís Antônio (Luiz Carlos Braga); um casal, Natércia (Rosa Maria Pestana) e Felipe (Rubens Pignatari), que tem uma participação coadjuvante na trama; Marcela (Taya Fatoom), recém divorciada que é um misto entre ideias conservadoras e libertárias; além da filha de Luís Antônio, Ana Marina (Vanessa Alves), a jovem libertária; e o diretor e ator teatral Sérgio Calvino (Eudes Carvalho), o libertário intelectual. Também há uma personagem fantástica, o fantasma da ex-mulher de Luís, Ruth (Sandra Graffi), com quem ele conversa constantemente; e a empregada da casa que só tem duas falas durante toda a narrativa.

*Extremos...* marca o reconhecimento do diretor pela crítica, recebendo o prêmio especial do júri no Festival de Gramado de 1984. Nessa produção, foi fortemente influenciado por Eric Rohmer.

Qualquer semelhança com o estilo intimista e existencial, e o formato de produção do cineasta francês Eric Rohmer, não é mera coincidência. Por causa dele, houve quem dissesse que eu era o Eric Rhomer brasileiro, erotizado. Um crítico disse que *Extremos do Prazer* lembra muito *Pauline a la Plage*, de Rhomer. A história começa com os personagens chegando de carro na porteira de uma casa de praia. Alguém desce, abre e fecha a porteira, deixando o carro passar e a partir daí a locação passa a ser exclusivamente aquela. Esta é mesma situação inicial de *Extremos do Prazer*. 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, 2007, p. 177-178).

O debate acerca da sexualidade e do feminino é bastante presente no filme, e os personagens transitam entre diversas posições e performatizações, como Luís Antônio que tem constantes lembranças de Ruth, sua falecida esposa que fora morta por ele a pedido da mesma, e também acaba por ter relações sexuais com Sergio Calvino.

### 5.2.1 Gênero e Performance

Um fator importante na construção narrativa é o posicionamento adotado pelo diretor em relação às personagens femininas que conduzem a trama, esse fator é preponderante em toda a obra de Carlão, e aqui não é diferente como observa Ruy Gardnier em uma crítica.

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<sup>64</sup>).

A construção narrativa de Reichenbach estabelece um ideal libertário no qual os corpos teriam uma função política de debater questões inerentes a um tipo de pensamento social ou biopolítico no qual a performatividade seria um constructo de poder, este atrelado a um ideal heteronormativo que o diretor procura romper através da transitoriedade de seus personagens, pois se Luís tem inclinações bissexuais, os personagens Sergio Calvino e Vanessa também as tem.

---

<sup>64</sup> CAETANO, Daniel e GARDNIER, Ruy. **Entrevista com Carlos Reichenbach**. Rio de Janeiro: 2012. Disponível em: <http://daniel-caetano.blogspot.com.br/2012/05/entrevistacom-carlos-reichenbach.html>

A categoria do "sexo" é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de "ideal regulatório". Nesse sentido, pois, o "sexo" não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir — demarcar, fazer, circular, diferenciar — os corpos que ela controla. Assim, o "sexo" é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, o "sexo" é um constructo ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o "sexo" e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas. (BUTLER, p.151, 2000).

Pode parecer uma indicação trivial, mas esse modo de construção narrativa que Carlão adota difere bastante daquele majoritário na pornochanchada, gênero em declínio, mas ainda dominante no Brasil à época, pois o corpo feminino não é colocado para o prazer voyeurístico do homem (MULVEY, 1983, p.441), e isso também não ocorre narrativamente. A intenção do diretor parece ser a de estabelecer sim uma ligação entre o padrão político do reacionário que tem como pressuposto os corpos apenas como mercadorias de uso e uma intenção sadomasoquista de controle e dominação na postura sexual e política.

Ricardo demonstra seus preconceitos - sociais, de orientação sexual, de gênero – ao longo de toda a narrativa, mas este personagem vai sendo desconstruído pelo diretor. A primeira cena em que isso ocorre é quando Ricardo afirma que nunca broxou porque é "macho pra caralho", ao que Marcela contesta dizendo que nesse caso ele seria egoísta ou insensível. Em seguida a ameaça, dizendo que vai transar com Ana Marina.

Ricardo

“Como é que é? O negócio não é a sintonia dos corpos? Eu estou quase que sintonizado. Você ficou me provocando esse tempo todo, rebolando com a sua tanguinha, ou será que era só teoria aquela sua conversinha?”

Ana Marina

“Você tá querendo entrar em mim, não tá?”

Ricardo

“Ele tá.” (apontando para o pênis).

Ana Marina

“Independente da minha vontade?”

Ricardo

“Isso é instinto garota.”<sup>65</sup>

Após esse diálogo Ana Marina cede, porém Ricardo acaba “broxando” devido à frieza com que ela o recebe. Aqui observamos mais uma vez a desmistificação do ganhão da pornochanchada. Em seguida esse personagem, além de ser aturdido com

---

<sup>65</sup> Trecho retirado do filme *Extremos do Prazer* de Carlos Reichenbach.

visões perturbadoras acerca da tortura no regime militar é ao final rejeitado por Marcela que o deixa ir embora sozinho.

A cena seguinte mostra o “machão” equilibrado entre duas cadeiras enquanto, no mesmo quarto em que Marcela lê um livro na cama, ele pede desculpas a ela e diz que aquilo não seria justo. O “castigo” imposto pelas mulheres, contudo, não suprime o dos homens. Ao questionar Sergio Calvino sobre suas relações com Luís, Ricardo apanha, reiterando a subversão dos personagens clássicos do cinema erótico, mas sem antes soltar sua última pérola preconceituosa quando afirma que Calvino não pode ser “bicha” já que “sabe brigar tão bem”.

### 5.2.2 Abjeção e Morte

Como o próprio título do filme sugere, *Extremos do Prazer* é uma obra, na qual Carlão coloca em conflito diversas questões políticas e filosóficas, pois muito antes de ser um filme erótico, é um filme que discute as angústias humanas, apoiando-se em Kierkegaard, para colocar no centro da narrativa a relação dos personagens com seus desesperos e com a morte.

Portanto a morte como abjeto é preponderante no filme de Reichenbach, pois os dois personagens que se deparam com ela, Ricardo quando tem alucinações e se vê nu em uma sala escura e úmida onde vê Ruth em um pau de arara já morta junto à Luís; e o próprio Luís quando também observa Ruth morta em sua cama, têm um profundo desespero, relacionando dessa forma, a morte com o conceito de abjeto cunhado por Julia Kristeva, na qual a autora traça um panorama da abjeção com a morte ou o cadáver.

O cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é como a abjeção. É a morte infestando a vida. Abjeto. É algo rejeitado de alguém que não se separa, de alguém que não se protege da mesma maneira que de um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, nos chama e termina por submergirmos. (KRISTEVA, 1982, p.4)<sup>66</sup>.

Nas duas cenas citadas acima o diretor faz uma referência direta às torturas praticadas pelo regime militar, pois Ruth teria sido assassinada por Luís a pedido da própria por temer uma hipotética tortura; e através do desespero do personagem que zomba da tristeza de Luís, e subestima a prática da tortura. Também tem uma conotação política e existencial, através da alegoria, pois Ricardo repete várias vezes: “conta tudo,

---

<sup>66</sup> Tradução livre da tradução em inglês: The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us.

delata tudo, delata todos eles”, e o personagem Luís, ao aparecer ao lado de Ruth na alucinação de Ricardo, declara: “eu não posso fazer nada, eu morri com ela”.

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. (PEREIRA, 2013, p. 91).

Logo o existencialista da trama, Luís, tal qual Fernando em *Amor...*, também não parece mais estar vivo, e com grande semelhança ao outro personagem também é um intelectual frustrado.

Na outra cena, quando Luís experimenta o desespero ao ver Ruth morta em sua cama com sangue em sua cabeça, é exatamente o cadáver que traz à tona a angústia do personagem, pois nas diversas alucinações que ele tem sempre a vê viva, portanto reitera o pavor do corpo abjeto que citei anteriormente.

Hoje essa diferença caracteriza ainda um ser humano em relação ao animal: o que chamamos de morte é em primeiro lugar a consciência que temos dela. Percebemos a passagem da vida à morte, isto é, ao objeto angustiante que é para o homem o cadáver de outro homem. Para cada um daqueles que fascina, o cadáver é a imagem de seu destino. Ele testemunha uma violência que não apenas destrói um homem, mas que destruirá todos os homens. O interdito que se apossa dos outros às vistas de um cadáver é o recuo em que *rejeitam a violência*, em que se *separam da violência*. A representação da violência, que, em particular, devemos atribuir aos homens primitivos, só pode ser entendida necessariamente em oposição ao movimento do trabalho que uma operação razoável regula. (BATAILLE, 2013, p. 68).

Reichenbach é conhecido por trabalhar com diversas camadas intertextuais em seus filmes, trazendo interpretações possíveis através de diferentes pontos de vista, e um que pode ser debatido é que a questão colocada pelo diretor é filosófica, especificamente sobre a relação entre vida e morte, em um diálogo direto com o filósofo existencialista Soren Kierkegaard, que tem trechos de seu livro: **O Desespero Humano – Doença até à Morte**, citados ao longo do filme, e ainda com Italo Svevo, com a obra: **A Consciência de Zeno**. Duas citações são fundamentais para compreender as intenções de Reichenbach, a primeira: “A vida assemelha-se um pouco à enfermidade, à medida que procede por crises e deslizos e tem seus altos e baixos cotidianos. À diferença das outras moléstias, a vida é sempre mortal.” (SVEVO, 2001, p.299); a segunda “No desespero, o morrer continuamente se transforma em viver. Quem desespera não pode morrer...” (KIEKERGAARD, 1979, p.325).

Em relação à primeira citação deve-se salientar que para além da ligação com o abjeto/morte, o diretor trabalha com o diálogo entre sexualidade/erotismo e a política como também aponta Marcuse ao analisar a partir do viés filosófico a obra de Freud. Essa afirmação pode ser corroborada pela cena que precede essa citação na qual Luís fala sobre o texto que terminara citando seu ex-aluno e primeiro namorado de sua falecida esposa Ruth quando o mesmo afirma: “Carlos Viller foi quem a iniciou em política, seu primeiro homem”. Nessa fala pode-se inferir que a iniciação política não difere da iniciação sexual.

Também é possível salientar que o diálogo do diretor com o sadismo, que também foi estudado por Freud em **O Mal Estar na Civilização**, elenca a ideia de que o sadomasoquismo sexual é também político, atuando de forma dupla, por um certo tipo de prazer da vítima transformada em objeto sujeito, mas também por um processo de associação do carrasco com aquela posição. Nesse ponto específico, a cena em que Ricardo transa com Marcela com requintes de crueldade após a recusa inicial, e posterior aceitação da mesma, aponta nesse sentido de estabelecer a ligação entre o masoquismo sexual e o político.

A questão permanece aberta à provação, desta vez laica, que a abjeção pode representar para aquele que, no chamado reconhecimento da castração, desvia-se de suas perversas escapatórias, para oferecer para si mesmo seu próprio corpo e seu próprio eu como os não-objetos mais preciosos, caídos, abjetos, perdidos doravante como apropriados. Ver-se-á que o fim da cura analítica pode nos conduzir para esta direção. Tormentos e delícias do masoquismo. (KRISTEVA, 1982, p.5)<sup>67</sup>.

Esse prazer de sujeição tem referência na pulsão de morte citada por Freud em diversos estudos, no qual se partiria do pressuposto de que vivemos em uma luta constante entre as pulsões de vida (Eros) e de morte (Tânatos), e a violência seria algo ligado às pulsões de vida, pois do contrário se voltaria para dentro do indivíduo e o destruiria, ainda assim um paradoxo, pois se lutamos para preservar a vida, na mesma medida, desejamos a morte, o retorno ao inorgânico (2011, p.64).

No sadismo, há muito conhecido como instinto parcial da sexualidade, teríamos uma fusão assim, particularmente forte, entre o impulso ao amor e o impulso de destruição, e na sua contraparte, o masoquismo, uma ligação da destrutividade dirigida para dentro com a sexualidade, o que faz visível e notável a tendência normalmente imperceptível. (FREUD, 2016, p.65).

Logo, toda a narrativa de *Extremos* está exatamente ligada a esses dois extremos, Eros, de um lado, representado pelos personagens libertários da trama,

---

<sup>67</sup> Tradução de Allan Davy Santos Sena.

Vanessa e Sergio Calvino, e Tánatos, representado pelos personagens conservadores, mas também por Luís, o existencialista, que aproxima-se cada vez mais dessa morte, pois após ter assassinado Ruth já não consegue suportar sua existência.

Dessa maneira, se abre uma questão na obra de Reichenbach, pois durante toda a narrativa, o que está de fato em disputa é a oposição entre a luz e a escuridão, na qual esses dois polos são exatamente complementares, “O deus é dia noite, inverno verão, guerra paz, saciedade fome; mas se alterna como fogo, quando se mistura a incensos, e se denomina segundo o gosto de cada.” (HERÁCLITO, Frag B, LXVII). Porém ainda que Carlão desconstrua o personagem Ricardo, o exemplo do reacionário, este de certa maneira é humanizado pelo diretor ao final da trama. Após ele ir embora da casa, os outros que ficam, sentem sua falta, apontando para o que Carlão prioriza em seus filmes, o paradoxo.

Nessa obra, o personagem machão é ridicularizado pelos outros, mas ele é apresentado de maneira ingênua, enquanto Marcela, que tem relações com ele durante a narrativa está pouco aberta ao conhecimento e enxerga na psicanálise a solução de todos os seus problemas. Em determinado momento chega a afirmar que a nova geração não precisa de análise porque não tem culpa, enquanto a geração dela e de Ricardo sim.

Luís também pode ser citado como exemplo, pois apesar de ser um personagem humanizado desde o início, que é gentil, cozinha para todos, tem seus traumas pelos acontecimentos passados de sua vida, ainda vive conectado aos fantasmas de sua ex-mulher e seu ex-aluno

### 5.2.3 Abjeto, Sangue e Trabalho

O abjeto também está presente nessa obra relacionado com o trabalho, com o sangue funcionando como representação da crítica do diretor à ordem simbólica como no roteiro da peça teatral escrita por Sergio Calvino e lido por Ricardo, “Sodomia na Sibéria ou Coquetel Strogonoff”. O cenário da peça tem um pano vermelho ao fundo, já uma representação do sangue, do abjeto e do desejo; na referida sequência diversos personagens seguram livros, Reichenbach vomita sangue, e Marcela segura o livro de Herbert Marcuse, **Eros e Civilização**, estabelecendo dessa forma o diálogo do diretor do abjeto com a sexualidade e a política, e com o pensamento de Sigmund Freud.

A relação do filme de Reichenbach com os escritos de Marcuse se dá no plano da relação do indivíduo com o trabalho, nesse caso o trabalho alienado. O diretor sempre afirmou que entendia o tempo livre como o verdadeiro espaço (tempo) de

liberdade do ser humano, colocando em questão alguns conceitos centrais da teoria dos instintos de Freud e posteriormente estudados por Marcuse como o princípio do prazer, o princípio de desempenho e o princípio de realidade.

O que Freud afirma em relação a esses conceitos é que o indivíduo aprende a sublimar o seu instinto de prazer e canalizá-lo para o princípio de realidade, que aliado ao princípio de desempenho leva o homem a aceitar e até a desejar o trabalho alienado de forma a servir a um sistema sociopolítico que também o obriga a suprimir seus instintos primários que seriam voltados para o prazer ou a libido.

A luta contra a liberdade reproduz-se na psique do homem, como a auto-repressão do indivíduo reprimido, e a sua auto-repressão apóia, por seu turno, os senhores e suas instituições. É essa dinâmica mental que Freud desvenda como a dinâmica da civilização. (MARCUSE, 1975, p.36).

Freud também afirma que o fim da repressão sexual, perpetuada para direcionar as energias libidinais para o trabalho, faria com que a sociedade voltasse a um estado pré-civilizatório no qual a cultura seria destruída, Marcuse, ao contrário, afirma que essa hipótese é discutível.

Contudo, a própria teoria dos instintos, de Freud, o impeliu para diante e para desvendar a fatalidade e futilidade completas dessa dinâmica. A defesa revigorada contra a agressão é necessária; mas, para que seja eficaz, a defesa contra a agressão ampliada teria de fortalecer os instintos sexuais, pois somente um Eros forte pode efetivamente sujeitar os instintos destrutivos. E isso é, precisamente, o que a civilização desenvolvida é incapaz de fazer, visto que depende, para a sua própria existência, da arregimentação e controle intensificados e ampliados. A seqüência de inibições e deflexões das finalidades instintivas não pode ser quebrada. A nossa civilização, em termos genéticos, está fundada na supressão dos instintos. (MARCUSE, 1975, p. 84).

Ou seja, a partir do pensamento de Marcuse, infere-se que nosso modelo atual de sociedade reprime os instintos, incluídos aí os sexuais, para um maior controle social dos indivíduos, assim a força vital destes pode ser canalizada para os meios de produção, e a crítica do filósofo francês vai à mesma direção ao propor um modelo de sociedade no qual não se reprimisse esses instintos, e, por conseguinte pudesse fortalecer os indivíduos.

Quando Reichenbach relaciona essa peça, claramente com uma conotação erótica, ao pensamento de Marcuse, ele sugere uma violência biopolítica, a própria analogia de “sodomia” e “Sibéria”, como quente e frio, e “coquetel strogonoff” (alusão ao sangue e ao esperma), traz novamente à tona o pensamento de Bataille acerca da violência e do desejo.

Em nossa vida o excesso se manifesta na medida em que a violência prevalece sobre a razão. O trabalho exige um comportamento em que o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante. Ele exige uma conduta sensata, onde os movimentos tumultuosos que se liberam na festa, e geralmente no jogo, não são decentes. Se não pudéssemos refrear esses movimentos, não seríamos suscetíveis ao trabalho, mas o trabalho introduz justamente a razão de refreá-los. Esses movimentos dão aos que a eles sucumbem uma satisfação imediata: o trabalho, ao contrário, promete aos que os dominam um lucro posterior, cujo interesse não pode ser discutido, a não ser do ponto de vista do momento presente. (BATAILLE, 2013, p.64).

Também é importante citar que a música não diegética que dá existência à peça quando da leitura do texto por Ricardo, *Revolution* dos Beatles, funciona como uma crítica a certos valores já ultrapassados da esquerda ao colocar em questão que muitos desejam fazer “a” revolução, mas que as formas adotadas para isso são contraditórias. Vale lembrar também que Reichenbach adotou o pensamento maoísta como posição política por um longo período e que nesse momento seu posicionamento político passa a convergir junto ao pensamento anarquista de crítica à todos os modelos sociais já implementados.

Você diz que quer uma revolução  
Bem, você sabe  
Todos nós queremos mudar o mundo  
Você me diz que isso é evolução  
Bem, você sabe  
Todos nós queremos mudar o mundo

Mas quando você fala de destruição  
Você não sabe que não pode contar comigo?  
Você não sabe que vai ficar

Tudo bem  
Tudo bem  
Tudo bem

Você diz que tem uma solução real  
Bem, você sabe  
Nós adorariamos conhecer o plano  
Você me pede uma contribuição  
Bem, você sabe  
Nós fazemos o que podemos

Mas se você quer dinheiro para pessoas com mentes que odeiam  
Tudo que posso dizer é: Irmão, você tem que esperar  
Você não sabe que vai ficar

Tudo bem  
Tudo bem  
Tudo bem

Você diz que vai mudar a constituição  
Bem, você sabe  
Nós gostaríamos que você mudasse de ideia  
Você me diz que é a instituição

Bem, você sabe  
Em vez disso é melhor você libertar sua mente

Mas se você ficar carregando fotos do presidente Mao  
Você não vai convencer ninguém de jeito nenhum  
Você não sabe que vai ficar

Tudo bem  
Tudo bem  
Tudo bem  
Tudo bem<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> You say you want a revolution  
Well, you know  
We all want to change the world  
You tell me that it's evolution  
Well, you know  
We all want to change the world

But when you talk about destruction  
Don't you know that you can count me out  
Don't you know it's gonna be

All right  
All right  
All right

You say you got a real solution  
Well, you know  
We'd all love to see the plan  
You ask me for a contribution  
Well you know  
We're all doing what we can

But if you want money for people with minds that hate  
All I can tell you is brother you have to wait  
Don't you know it's gonna be

All right  
All right  
All right

You say you'll change the constitution  
Well, you know  
We'd all love to change your head  
You tell me it's the institution  
Well, you know  
You'd better free your mind instead

But if you go carrying pictures of Chairman Mao  
You ain't going to make it with anyone anyhow  
Don't you know it's gonna be

All right  
All right  
All right  
All right

As relações de vida e morte se dão a partir do desejo e do corpo, e o que torna o sangue abjeto aqui, é exatamente sua relação com o trabalho e com uma postura política reacionária, pró-sistema que acaba por rebaixar todos os seres humanos. Em uma sequência do filme, após uma discussão sobre política, trabalho e sociedade o diretor explica claramente suas intenções.

Quero mexer com esses personagens como num jogo de xadrez, partir de uma encenação acessível, quase convencional com muito sensualismo, já que considero o desejo, elemento fundamental da 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.<sup>69</sup>

Ou seja, toda a narrativa de Reichenbach nessa obra se assemelha em muitos aspectos ao filme *Amor, Palavra Prostituta*, pois os personagens aqui também são contraditórios, seja sexualmente, moralmente ou politicamente. Todo o erotismo que permeia o filme, a exemplo de *Amor...*, tem a função de debater algo mais profundo como a eterna guerra entre Eros e Tânatos, ou a guerra da vida contra a morte, ou ainda o jogo de interdição e transgressão citado por Bataille e Kristeva em relação ao abjeto e à morte, citados no primeiro capítulo desse trabalho.

Ao comentar sobre a obra em seu livro **Cinema de Invenção**, Jayro Ferreira corrobora essa hipótese ao fazer um comentário no qual cita esse embate, e traz a tona também a visão existencialista intentada pelo diretor, ao citar o desamparo da condição humana.

Não há soluções salvadoras, não há heróis vencedores. Como diz seu realizador no press-book, *Extremos do Prazer* é um drama existencial onde se discute alienação, sexo, convicções, psicanálise, marxismo, liberdade e até o próprio filme que está sendo realizado. Um filme que questiona tudo, até a si próprio. Que avança, célere, entre as citações de Kierkegaard, Italo Svevo, Kropotkin, Camus, Henry Michaux, Claudio Willer, para falar da nossa perplexidade, de nosso desamparo, de nossa condição humana, tecida na eterna balança entre Eros e Tanatos. (FERREIRA, 2016, p. 76).

Em *Extremos...* Carlão finaliza essa discussão acerca do trabalho em um diálogo entre os personagens, no qual Calvino expõe suas ideias sobre uma forma diferente de organização social, pois “as restrições requeridas pela dominação social. Distingue-se da repressão (básica): as modificações dos instintos necessários à perpetuação da raça humana em civilização.” (MARCUSE, 1975, p.50). Esse conceito é chamado por Marcuse de “mais-repressão”, que seria um aprofundamento dos mecanismos de controle de forma a acentuar a dominação e o controle sobre os indivíduos.

---

<sup>69</sup> Trecho retirado do filme "Extremos do Prazer".

Sérgio Calvino

"Impossível, a antítese do socialismo utópico é o teu marxismo com um distante desenvolvimento socialista do capitalismo. Marx fez sua maior cagada quando renunciou ao interesse da emancipação, em favor do interesse pelo aumento da produção. Encurtou, dessa maneira, o tempo livre. Justamente aquele que pode ser considerado o tempo da liberdade."

Luís

"Então você acha possível eliminar o trabalho?"

Sérgio Calvino

"E o sobre trabalho também."

Marcela

"Tudo isto me parece uma utopia."

Sérgio Calvino

"É utopia sim, por que não? Ninguém demonstrou até hoje que é biologicamente impossível eliminar o poder, logo isso não é a sua utopia. O socialismo, pra mim, é uma ideia experimental, não é um dogma."

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. Já que na verdade, esse é nosso único espaço de liberdade."

Por fim vale salientar que o filme de Reichenbach trabalha o abjeto de forma a atravessar as teorias citadas anteriormente, pois o diretor se utiliza da lógica conceitual cunhada por Bataille para fazer emergir uma abjeção ou negação daquilo que pudesse contrariar o *status quo* social, dessa maneira a utilização do grotesco e da relação entre abjeção e morte são edificadas a partir de uma lógica de subversão de valores tradicionalmente constituídos.

## Conclusão

O objetivo desse trabalho foi realizar um estudo sobre o período erótico na obra de Carlos Reichenbach a partir do conceito de abjeto com relação à três temáticas, a morte, o sangue e a prostituição. Esses elementos são marcantes em toda a obra do cineasta, que os utiliza para propor discussões mais aprofundadas sobre questões de ordem existencial e política.

Quando Reichenbach inicia sua trajetória no cinema, sua principal intenção é realizar um cinema que chegue ao público, e para isso adota as estratégias do *sexploitation* se referenciando em produções B norte-americanas e no cinema *chocón* da França. Entretanto a partir de *Lilian M, Relatório Confidencial*, realizado em 1975, passa a produzir um cinema autoral, que carrega suas marcas pessoais, e utiliza referências de diversas cinematografias.

Nesse trabalho, procurei demonstrar como o Cinema Marginal da Boca do Lixo em São Paulo, onde inicia sua carreira é primordial para entender o conceito de abjeto proposto nessa dissertação. Pois esses cineastas se utilizaram de temas que tinham em seu cerne a transgressão. É o cinema do dilaceramento, do desencanto, não se propõe mais um doutrinamento do espectador a partir dos filmes. Propõe sim uma aproximação de temas considerados tabus, como o incesto, a orgia, e a discussão política em plena ditadura militar.

A partir da produção de sua primeira pornochanchada, *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, o cineasta passa a utilizar amplamente a sexualidade como mote de seus filmes, porém diferentemente dos trabalhos anteriores, a partir desse momento, subverte o conceito do gênero que dominava as produções brasileiras do período, a pornochanchada. Ora, se a maior parte dos filmes do gênero não apresenta características de fato autorais, com Carlão essa situação é muito diferente, o sexo está presente, a nudez também, mas tudo tem uma conotação política.

Nesse sentido, é fundamental enfatizar que os conceitos de Bataille acerca do interdito e da transgressão são fundamentais para compreender essa subversão da sexualidade que Reichenbach propõe. Pois se o Cinema Marginal era transgressor em sua essência, o cineasta, durante toda sua carreira, segue a lógica transgressora, seja na produção das pornochanchadas que dirige, ou mesmo em seus filmes mais existencialistas.

O diretor trabalha amplamente com o uso de alegorias, e isso se dá a partir da estética de seus filmes, nos quais nada é óbvio, o que está em primeiro plano é apenas uma fachada, devemos observar as entrelinhas, com referências a outros cineastas e outras obras, sejam cinematográficas ou não, e através da intertextualidade.

Reichenbach também trabalha seu discurso através do uso de símbolos, estes referindo-se aos aspectos divinos da morte e do sangue, para também produzir um debate político sobre vida e morte. Propõe ainda uma dualidade entre o divino e o profano através da festa, que é representada pela orgia, pelas cenas subvertidas de sexo, ou mesmo pelas mortes presentes nas obras que analiso.

Esses recursos são utilizados para aproximar uma plateia, predominantemente popular do enredo dos filmes, a chamada classe C, e, em paralelo, propor discussões mais aprofundadas sobre a política e a sexualidade. Esse fato é primordial para entender a razão pela qual o cineasta consegue bons públicos na maior parte de seus filmes, porém não é visto com bons olhos por grande parte da crítica do período. Após seus filmes serem aclamado no exterior, a partir da década de 1980, ele também passa a ser reconhecido no Brasil.

A respeito da primeira parte desse trabalho, onde trabalhei a genealogia do *sexploitation* a partir do cinema americano, fez-se necessária para expor as origens históricas da estética utilizada pelo diretor, que subverte esse gênero para produzir um cinema autoral, que tem seu auge de produção durante o período áureo da pornochanchada no Brasil.

Aliado a isso também explicitarei as semelhanças fundamentais da obra de Reichenbach com o cinema oriental, notadamente, pelos cineastas Shohêi Imamura e Yasuzô Masumura. Os dois diretores japoneses exploraram amplamente em suas obras a estética ligada ao grotesco que propus para o cinema de Carlão, sendo que as temáticas relacionadas com os interditos e a transgressão estão presentes na obra dos dois realizadores, por meio da morte, do sangue e da prostituição.

Nesse sentido, a obra de Júlia Kristeva foi de fundamental importância para elucidarmos as hipóteses de que o sangue menstrual, presente em uma das obras, é abjeto a partir do seu valor simbólico, relacionado com o universo feminino. Entretanto, Carlão também fez diversos outros usos desse elemento para inferir discussões como o aborto, a violência e o próprio desejo.

A morte, enquanto elemento narrativo, assume posições diferentes em cada obra do diretor, ora, apenas funcionando como elemento simbólico ou alegórico, ora como

categoria existencial do espírito, trazendo a tona discussões de ordem filosófica e política.

Outro aspecto fundamental estudado nesse trabalho, foi a forte influência que a obra de Soren Kierkegaard exerceu em sua carreira, sendo a inspiração inicial para duas, das três obras analisadas nessa dissertação. O existencialismo como aspecto transcendente nos filmes do diretor se apresenta como uma forma de observar a vida através da iminência da morte, logo, apesar de tratar de temas abjetos, a obra de Carlão o faz sob o ponto de vista da vida. Uma eterna luta entre Eros e Tânatos, que acaba por fazer emergir um cinema contestador, filosófico e erótico.

Por fim, é importante salientar que a estética autoral que Reichenbach propõe em seu cinema, trata do fato de inserir aspectos bastante pessoais em seus trabalhos, logo todos seus filmes tem a marca do diretor, posicionando o cineasta como um dos grandes nomes do cinema de autor no Brasil.

## Referências Bibliográficas

- ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.
- ADORNO, Theodor, e HORKHEIMER, Max, **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- ARAÚJO, Inácio, **Filme Cultura Nº 50**, agosto/outubro de 2008.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- \_\_\_\_\_. **L'Abjection Et Les Formes Miserables**, in Essais de sociologie, (Euvres completes, Paris: Gallimard, 1970).
- BRASIL INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA. **Amor, palavra prostituta**. São Paulo: Brasil Internacional Cinematográfica, 1982. 4p. Press-release.
- BUTLER, Judith. **Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex**. Florence, USA: Routledge, 1993.
- 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, 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>.
- CALLEGARO, João. **“Nasce o cinema cafajeste”**. **Material de imprensa de As Libertinas (1968)**, disponível no MAM-RJ.
- \_\_\_\_\_. **Manifesto do Cinema Cafajeste**. São Paulo. 1968. 1p. Disponível em: <http://obarcobebado.blogspot.com/2010/10/manifesto-do-cinema-cafajeste.html>.
- 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: Matraca nº10. Lisboa, 1998. 6p
- COSTA, Cláudio. **Cinema Brasileiro (anos 60-70) – dissimetria, oscilação e simulacro**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro. 2000.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Azougue. 2016.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GALANTE, Antonio Polo. **Entrevista concedida a João Silvério TREVISAN**. **Filme Cultura Nº 40**, agosto/outubro de 1982.

GAMO, Alessandro. *Vozes da Boca*. Tese. Campinas: Unicamp, 2002.

GORDIENKO, Andrey. **The Politics of Eros: The Philosophy of Georges Bataille and Japanese New Wave Cinema**. Dissertassion. Los Angeles: UCL. 2012.

KAISER, Wolfgang. **O Grotesco**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 2009.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. **Diário de um Sedutor**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979, (Col. Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **O Conceito de Angústia**. Trad. Álvaro Luís Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes. 2017.

\_\_\_\_\_. **O Desespero Humano – Doença até à morte**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979, (Col. Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **Temor e Tremor**. . Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979, (Col. Os Pensadores).

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva. 1974. (Coleção debates. semiótica; 84).

\_\_\_\_\_. **Powers of Horror – an essay on abjection**. Tradução de LEON S.

ROUDIEZ. New York, 1982.

LYRA, Marcelo, **Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

MARCUSE, Hebert. **Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MIHALOPOULOS, Bill. **The Power of Memory in Modern Japan**. Global Oriental 2008.

MOURA, Roberto. **Esse Nosso Olhar**. Prod. Corisco Filmes. Rio de Janeiro: 1993.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do Cinema Japonês**. Brasília: UNB, 2007.

\_\_\_\_\_. **Translating Imaginary into Images: Manji In The Grand Old Man and the Great Tradition. Essays on Tanizaki Jun'ichiro in Honor of Adriana Boscaro**. Ed. Luisa Bienati and Bonaventura Ruperti. University of Michigan, 2009.

- PEREIRA, Carlos Eduardo. **Carnavalização e Antropofagia no Metacinema de Carlos Reichenbach**, Rio de Janeiro, UFF, 2013.
- PHILLIPS, Alastair. **Unsettled Visions: Imamura Shohei's Vengeance is Mine (1979) in JAPANESE CINEMA: TEXTS AND CONTEXT**. Edited by Alastair Phillips and Julian Stringer. New York: Routledge, 2007.
- QUANDT, James. **Carnival of the Unconscious: On Shohei Imamura**. Toronto: Toronto International Film Festival Group, 1997.
- RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968/1973) – a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.
- REICH, Wilhelm. **A Função do Orgasmo**. Trad. Maria da Glória Novak. São Paulo: Brasiliense, 1975.
- REICHENBACH, Carlos. **Carlos Oscar Reichenbach Filho**. IN: **Filme Cultura n° 28**. Rio de Janeiro: EMBRAFIME. Fevereiro de 1978. p. 73 – 83.
- ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SANTOS, Matheus Araújo. **Abjeto em disputa : dissidências ou não entre Bataille, Kristeva e Butler**. In **Estudos e políticas do CUS: Grupo de pesquisa Cultura e sexualidade**. Salvador: EDUFBA, 2013.
- SHAEFER, Eric. **Daring! Shocking! True!: a history of exploitation films, 1919 - 1959** Durham: Duke University Press, 2001.
- TAVES, Brian. 'The B Film: Hollywood's Other Half', in **Balio, Tino (1995) Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939**. Berkeley: University of California Press. p. 313–350. 1995.
- TZIOUMAKIS, Yannis. **American Independent Cinema: an introduction**. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. 2006.
- TUCHERMAN, Ieda. **Breve História do Corpo e de Seus Monstros**. Lisboa: Ed. Veja, 1999/2004.
- 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.
- XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo, 2006. ed. Paz e Terra.
- \_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento; cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1993. 281p.

## APÊNDICE 1

### **Entrevista com Inácio Araújo – crítico de cinema e amigo de Carlos Reichenbach**

**Rodrigo** - Inácio, você conviveu durante muitos anos com o Carlão, em que ano você o conheceu? Naquele período, observando como um amigo do diretor, quais eram as motivações do cineasta pra a realização de filmes como A Ilha dos Prazeres e Império do Desejo?

**Inácio** - É sempre muito difícil falar em motivação, e não sei exatamente em que sentido você pergunta. Mas “A Ilha dos Prazeres” foi feita com Galante após a liquidação da Jota Filmes. Não se pode falar em falência, porque isso não aconteceu, mas a empresa teve de ser vendida, dando prejuízo etc.

Então, esse retorno é uma maneira do Carlão se reinserir na produção cinematográfica. Como? No filme de gênero. Com plena liberdade. O Galante sempre disse que não entendia os roteiros que o Carlão propunha, mas gostava porque “dava dinheiro”.

Ao Carlão interessava a plena liberdade que o Galante lhe dava. Galante só exigia que houvesse cenas de sexo, mas o C.R. gostava de filmar cenas de sexo. Ao mesmo tempo, podia trabalhar com um gênero popular, mas cuidando para subvertê-lo.

Assim, “A Ilha dos Prazeres” é, me parece, um filme sobre repressão, liberdade, exílio, anarquia, disfarçado de cinema de sexo. Acho que é a base de muito do que ele faria mais tarde, inclusive porque também é um filme em que usa muito recursos cinematográficos para criar determinada realidade. Por exemplo, usa aquela música de flauta, de inspiração latina, talvez asteca ou inca, não lembro mais, mas filma no Iguape, e fica a impressão mesmo de que está tratando de outro país.

**Rodrigo** - E em relação à Amor, Palavra Prostituta e Extremos do Prazer?

**Inácio** - “Amor” é estranho. Nós armamos uma produção em que tínhamos 30%, eu, ele e o Eder Mazzini. Combinamos que o Carlão dirigiria e escreveria o roteiro; eu escreveria o roteiro e seria assistente; o Eder ficaria com produção e montagem.

Então partimos em busca de um roteiro, que tinha de ser feito a toque de caixa. A primeira história que buscamos não foi por diante. Então reviramos uma pasta que o C.R. tinha com umas 100 ou 200 páginas, não lembro mais, uma pastona cheia de

argumentos, inícios de história, coisas deixadas pelo caminho. Aí eu bati os olhos em uma delas e adorei a sugestão.

A personagem feminina dizia algo como “Vou voltar pra Votuporanga...” Não sei se a cidade era essa. Mas eu pensei: e se a gente usasse Catanduva? Seria só pra brincar com o Eder, que era de lá. Carlão riu muito e esse foi o início.

Quanto ao Kierkegaard, eu que o trouxe à baila, não sei se no momento do roteiro ou da filmagem. Era um livro que eu tinha. Achei que dava muito certo com o personagem do Parolini, que era um niilista. Tenho a impressão de que a fé, quando extrema, tem algo de desespero. Isso está no Pascal, também. O Carlão concordou que dava muito certo. Mas acho que a partir daí o Kierkegaard passou a interessá-lo até mais do que a mim.

Acho que também insisti um pouco para que ele assumisse a forma melodrama, com certa linearidade que ele em princípio não apreciava muito. Mas, veja, isso estava nele, como você pode notar, sobretudo na fase final de sua obra.

Digo isso porque tive com ele uma amizade muito forte, acho que fui uma das poucas pessoas que teve a liberdade de dizer coisas como “isso não funciona” ou “faça assim mesmo apesar do que dizem”. Mas nunca, que eu saiba, nada entrava num filme do C.R. que não fosse absolutamente pessoal. Ele odiava palpites. Se eu pude sugerir algumas coisas durante a filmagem é porque o conhecia bem, porque sabia que tal coisa ia no sentido do que ele queria, não para meter o bedelho nas ideias dele.

Quanto a “Extremos” tudo que sei dizer é que até hoje o considero o melhor roteiro do Carlão. Quando o li eu caí de costas. O filme não saiu tão bom. Eu falei para ele que imaginava um filme feito muito de closes. Ele disse sim, é verdade, mas a atriz era uma maconheira inveterada, então ele teve de afastar a câmera do rosto dela e dos demais personagens;

Ainda assim... O Walter Lima adorou a cena do espelho. É fantástica. Claro, tem tudo a ver com cinema. Em Gramado, o filme foi muito polêmico. Uma parte do júri saiu no meio do filme. Mas o Walter Lima é que impôs aquele prêmio especial “pela integridade da obra”. Ele é um grande cineasta. Entendeu perfeitamente o alcance da coisa.

Acho que você pode ver outra coisa ali. O Carlão sempre disse que teve um parente que durante algum tempo precisou se esconder no sítio do pai. Quem era ele? Ele nunca me falou. Talvez fosse até o Brizola (que é padrinho do Carlão, não esquecer). Esse personagem retorna em “Dois Córregos”.

**Rodrigo** - Sobre Amor, Palavra Prostituta, no qual você também foi assistente de direção, eu analiso o filme em relação ao existencialismo de Kierkegaard e ao abjeto relacionado com o sangue menstrual do aborto. Como você observa essa relação entre a filosofia e estética nesse filme?

**Inácio** - Não sei bem no que você está pensando, mas me parece que cada obra de arte destila significados que não foram imediatamente pensados pelo seu autor, portanto a direção que você toma me parece válida, mas não necessariamente pensada por ele.

Então, não sei dizer se no momento houve uma relação entre as duas coisas. Mas ela pode muito bem estar implícita.

Agora, o sangue menstrual como questão esteve presente o tempo todo. O destino das personagens ligadas diretamente ao aborto e ao sangue é algo que o C.R. quis ver desde o começo. Existe um princípio feminista aí, assim como um princípio existencialista: como viver? É possível viver (existindo)? São questões que estão lá. Mas que não saem dos livros, saem da percepção do artista. (o que não impede que existam implicações filosóficas aí dentro). Acho que para o C.R. pergunta essencial era: por que estou vivo? Por que nasci?

**Rodrigo** - Em relação ao cadáver no início de Amor..., qual a relação dessa cena com o restante da narrativa? E também com relação ao aborto?

**Inácio** - O enforcado. Não quer dizer nada. É uma quebra de expectativa. Um mistério. Não quer dizer nada. Mas fala muito sobre o personagem do Parolini. Sua amoralidade. Sua indiferença diante da morte. Sua maneira, talvez, de confundir, de igualar morte e vida. Há um morto, um bolo de dinheiro, por que não pegá-lo? E por que não desperdiçá-lo na primeira oportunidade? No primeiro shopping?

Estou fazendo muitas perguntas, não? Acho que “Amor” é mesmo um filme de muitas indagações.

**Rodrigo** - A temática da morte é muito presente nos 4 filmes que são analisados no meu trabalho. Na Ilha dos Prazeres, o personagem Nilo tem uma relação de êxtase quando é assassinado ao final da trama. Em Império, quase todas as mortes estão também relacionadas com o sexo. Em Extremos, o personagem Luís tem conversas com sua falecida esposa e também parece desejar a morte que ocorre no final do filme. Em

Amor..., tem o cadáver no início da trama, o aborto... Porque esse tema é tão presente na obra dele?

**Inácio** - Isso é o que você vai ter de descobrir... De todo modo, prazer e morte têm uma proximidade intensa. Procure nos filmes do Imamura, que o Carlão admirava muito. Ou no Império do Desejo, do Oshima. Ou no Georges Bataille. São caminhos. A resposta eu não sei. Talvez ele também não soubesse.

**Rodrigo** - O sangue também tem papel primordial na narrativa dos filmes do Carlão, porém o significado desse sangue me parece muitas vezes alegórico, remetendo a outros filmes e significados. Em Amor..., o filme é censurado por conta do sangue menstrual, e para o diretor, a obra não teria sentido sem as cenas que foram cortadas inicialmente. Nesse sentido, no processo de feitura do filme, como foi a inserção dessas cenas? Quais significados alegóricos poderiam ser elencados a partir do sangue proveniente do aborto?

**Inácio** - Não acredito que tenha significado alegórico algum, o Carlão não ia muito para esse lado alegórico. Ele é mais Samuel Fuller, digamos assim. Não houve nada de especial na realização das cenas. O que houve é que a censura deve ter alegorizado o filme e o brutalizou, o desfigurou. Por isso o C.R. não permitia que a versão censurada fosse exibida.

**Rodrigo** - A prostituição também é um tema caro ao cineasta. Rita, em Amor..., tem uma relação com Dr. Boris muito semelhante à condição das prostitutas, no entanto Carlão não parece adotar um viés moralista da questão. Como você vê esse aspecto?

**Inácio** - Nada moralista. Se ela era explorada pelo intelectual e paquerada pelo industrial, por que não se aproveitar? Por que não viver bem um pouco, já que tudo dava errado para ela? Ou, como diz o título, que o Carlão tirou de uma frase do Jack London: amor, palavra prostituta.

As referências políticas na obra do Carlão são múltiplas. Há diversas citações à Foucault, Marcuse, Reich, Marx, etc. Existe algum aspecto relacionado com esses autores que você considera relevante ser citado?

Marcuse, Foucault, Reich: em todos existe algo que relaciona ato político e sexualidade. Marx eu não sei.

**Rodrigo** - Em relação ao próprio cinema, as referências de Carlão também são múltiplas. Especificamente em relação à *Extremos e Amor...*, quais os cineastas que mais influenciaram essas obras? Valério Zurlini seria um deles, na temática existencialista?

**Inácio** - O Carlão adorava cinema. Sem dúvida, Zurlini é uma referência forte, que vai se manifestar sobretudo no fim da vida. Os japoneses da Nouvelle Vague: Imamura, Yoshida, Oshima, sobretudo as obras do começo dos anos 60. Eizo Sugawa, sem dúvida. E os americanos: Samuel Fuller muito. Godard, claro. Chabrol. Ele gostava muito do Chabrol. Uma crítica francesa, a que o descobre para o Festival de Roterdã, o chamou de “Rohmer brasileiro”. Há motivos para ela dizer isso. Mas não era a ligação essencial dele, não.

Agora, preste atenção em dois brasileiros, que o marcam demais: Rogério Sganzerla e Person. Quanto ao Person, o Carlão foi aluno do Person na escola São Luiz. Tinha grande apreço por ele, e você notará no modo de filmar a cidade (o centro em especial) que existem muitas proximidades. O próprio tema da cidade ele de certo modo herdou do Person e, se você pegar *Filme Demência* verá que os personagens principais masculinos têm aspectos parecidos.

Quanto a influências, são muitas: o Rogério certamente, o Tonacci também ele admirava muito. O Calmon não creio. Os japoneses, sim. Imamura, sobretudo. O Samuel Fuller, com certeza. O Godard e o Orson Welles eram referências obrigatórias. Mas ele era um cinéfilo, admirava muitos filmes e cineastas. Penso naqueles que o marcaram mais em determinados momentos. O Valério Zurlini foi uma paixão forte. *Dois Destinos*, em particular, mas não só: todos. Aqueles personagens que saem dos eixos que ele tem são muito zurlinianos, afinal.

**Rodrigo** - Eu considerei convencionar o período que inicia com *A Ilha dos Prazeres*, até *Extremos do Prazer*, como o período erótico da produção do cineasta. Considera essa definição correta?

**Inácio** - É a sua definição. É como você vê as coisas. Não é incorreto. Me parece uma maneira de estabelecer limites que não trai o diretor, mas também... Veja: tudo no

Carlão é erotismo. Tudo é vida e morte. Tudo é cinema também. Mas se você partir disso que estou dizendo não vai a parte alguma. Em suma, vá em frente. Não é incorreto o que você está propondo como parâmetro, desde que explique tudo direitinho, o que sei que você fará.

**Rodrigo** - Porque o autor Carlão relaciona em todas suas narrativas o sexo com a política? Seria uma “imposição” do mercado à época com vias a ter um bom público para esses filmes?

**Inácio** - Sexo e política são coisas importantes na vida e no cinema. Ele sempre gostou de filmes que trouxessem essa mistura. Se ele fizesse filmes só sobre sexo ou só sobre política acho que ele se aborreceria infinitamente.

**Rodrigo** - Com relação à recepção da obra pelas plateias e ao público que assistiu esses filmes, é correto afirmar que “apesar dos filmes do Carlão terem um direcionamento claro para as classes C e D, ele também conseguia atingir públicos mais intelectualizados e de classes mais abastadas?

**Inácio** - A questão é: quem freqüentava o cinema nos anos 70 e 80? Eu digo, o filme brasileiro. Era essencialmente o que se chamava classe C, uma categoria pouco alfabetizada, mas com bom conhecimento de cinema. Era um público dos cinemas do Centro, sobretudo (quando penso nas grandes cidades). Com exceção de uns poucos filmes que a gente pode chamar “de prestígio” (Lilium M, Anjos do Arrabalde, sobretudo este) não acredito que na época ele comovesse os espectadores mais intelectualizados. Isso só acontece mesmo depois que seus filmes começam a ir para a Europa, começando por Roterdã.

**Rodrigo** – Até que ponto você considera que os temas abjetos estão presente em todas as obras do cineasta?

A mim parece que ele foi muito desenvolvido nos anos da ditadura mais pesada, quando muitos filmes foram feitos sabendo que não seriam exibidos. Eram filmes feitos com raiva, com frequência dirigidos contra o público, feitos para provocar.

Digamos que era a revolta do impotente agressivo contra um mundo tremendamente hostil. Então houve escatologia, o que quiser. Me parece que na época que você aborda

já havia certa estabilização. Tenho a impressão de que o Carlão nesse momento tratava com muita liberdade dos abismos brasileiros, da vigarice, da cafajestice, atitudes pouco polidas, falsa cultura, falsa finesse.

**Rodrigo** - Qual a relação desses filmes, realizados no final da década de 1970 e início da década de 1980, com o Cinema Marginal e com a Pornochanchada?

**Inácio** - Tomo o referencial do Carlão: para ele, o Marginal termina em 1971, portanto os filmes dele depois disso estão fora dessa definição. Agora, é claro, é de lá que ele vem. A idéia primeira é do Rogério: filmes para encher os poeiras e depois serem esquecidos. Quer dizer, existia uma visão clara de mercado, de conquista de mercado, que você encontra no Bandido, na Mulher de Todos, nas Libertinas, no filme Pornógrafo. Nisso que esse cinema se opunha ao cinema novo, queria fazer o barato bom. Isso acaba com AI-5, o cerco da censura ao cinema. Aí vira udigrudi ou underground, ou experimental, aquilo da BelAir: filmes que eram feitos com nada, sabendo-se que não seriam exibidos, nada. Essa saga da negatividade vem depois do AI-5, essa coisa sem esperança. A comédia erótica e mais genericamente o filme erótico têm uma relação indireta com isso.

Explico: em dado momento, as coisas eram simultâneas. Você tinha o Mojica e o Ary Fernandes; o Candeias e o filme sertanejo; o Rogério e o filme do Osvaldo de Oliveira etc. Eram faces que se completavam. Mas esse cinema popular, não vamos esquecer, era financiado pelos exibidores, que, assim, cumpriam a lei de obrigatoriedade. Em dado momento eles começam a perceber que os filmes com sexo eram um valor seguro: não havia muito risco. Tendo uma ou duas mulheres bonitas, um título escandaloso e tal o filme andava. Então isso se torna quase obrigatório. Por que foi assim? As explicações são várias. A mais boba me parece afirmar que esses filmes eram feitos para desviar o povo dos problemas políticos. Isso não faz o menor sentido. Agora, o Carlão permaneceu fiel à ideia de cultivar um público amplo e popular, um público que o cinema existe para enriquecer, que deve ser respeitado etc. Então o que ele faz, me parece, é adaptar um tipo de pensamento que nasce nisso que se chamou marginal para o filme de gênero ou filme popular ou pornochanchada, como se queira chamar. Ele tinha perfeita noção de que isso era um modo de ser do cinema, o filme de gênero, com certas convenções que devem ser respeitadas, mas ele gostava da mais característica das convenções desses filmes, que era implicar a sexualidade nas tramas. Quero dizer, com

clareza, ele não tinha que fazer isso. O que ele fez esteve de acordo sempre com o que pensava.

**Rodrigo** - Como foi a recepção crítica a esses filmes na época?

**Inácio** - Ruim. O Carlão foi descoberto, a rigor, por Roterdã, pelo diretor do festival, que mandou a Catherine Arnaud para cá para conferir os filmes. Depois de passar por lá é que os filmes começaram a ser mais considerados aqui. Depois, bem depois, veio a Contracampo e deu muita atenção a cineastas que eram pouco considerados, mais isso já é quase outra história.

**Rodrigo** - Por fim, o que pode ser exemplificado na obra de Carlão que o define como um autor?

**Inácio** - Mais fácil do que definir é te contar uma história. Ele era diretor de fotografia de um filme. Certo dia houve uma discussão entre o produtor e o diretor. Um dizia que a câmera devia estar aqui, o outro que devia estar ali. O C.R. colocou a câmera onde o diretor disse que deveria estar e disse que só filmaria se a câmera estivesse ali. Ele não concebia que outra pessoa que não o diretor do filme dissesse qual o enquadramento do filme. Nos filmes dele nunca houve em quadro nada que ele não quisesse. Claro, para o “Amor”, por exemplo, eu trouxe uns objetos de cena, como aquele pôster imenso do Ginsberg, que eu tinha em casa. Mas era uma coisa que convinha, era a cara do personagem do Parolini. Lógico que sempre há delegação, que sempre há conversa. Mas conversa é uma coisa, palpite é outra. Palpite era uma coisa que ele não admitia. Sua obra é completamente pessoal.

## APÊNDICE 2 – FILMES CITADOS

*Acrossado (À bout de souffle)* – 1960 - Jean Luc Godard  
Amor, Palavra Prostituta – 1982 – Dir. Carlos Reichenbach  
A Ilha dos Prazeres Proibidos – 1979 - Dir. Carlos Reichenbach  
A Mulher Inseto (Nippon Konchûki) – 1963 – Shohêi Imamura  
Anjos do Arrabalde – 1986 – Carlos Reichenbach  
As Libertinas – 1968 - Carlos Reichenbach, João Callegaro, Antônio Lima  
As Safadas – 1982 – Inácio Araújo, Antônio Meliande, Carlos Reichenbach  
Blá Blá Blá – 1968 – Andrea Tonacci  
Blind Beast – 1969 – Yasuzô Masumura  
Cara a Cara – Júlio Bressane  
Desejo Profano (Akai Satsui) – 1964 - Shohêi Imamura  
Extremos do Prazer – 1984 – Carlos Reichenbach  
Filme Demência – 1986 - Dir. Carlos Reichenbach  
Irezumi – 1966 – Yasuzô Masumura  
*Jinruigaku Nyûmon* – 1966 – Shohêi Imamura  
La Coucher de Marie  
*Le phonographe* – 1966 – Walerian Borowczyk  
Lilian M, relatório Confidencial – 1975 - Dir. Carlos Reichenbach  
Manji – 1964 – Yasuzô Masumura  
Matou a Família e Foi ao Cinema – Júlio Bressane  
O Anjo Nasceu – 1969 – Júlio Bressane  
O Bandido da Luz Vermelha – 1968 – Rogério Sganzerla  
O Desprezo – 1963 - Jean Luc Godard  
O Império do Desejo – 1981 - Dir. Carlos Reichenbach  
O Pornógrafo – 1970 – João Callegaro  
*Os Incompreendidos (Les quatre cents coups)* – 1959 - François Truffaut  
Orgia, ou o Homem que Deus Cria – 1970 – João Silvério Trevisan  
Red Angel (Akai Tenshi) – 1966 - Yasuzô Masumura  
Terra em Transe – 1967 – Glauber Rocha  
Zero de Conduta (Zéro de conduite: Jeunes diables au collège) – 1933 – Jean Vigo