Capítulo 3 - Carlos Reichenbach, Um Cineasta Brasileiro

1 – Cine-rizoma canibal

Quando lhe contei que pretendia escrever este estudo e expliquei qual era meu foco de interesse – em torno de cineastas envolvidos tanto com movimentos de ruptura das convenções quanto com a produção de filmes “vulgares” –, Carlos Reichenbach insistiu que eu deveria incluir mais cinco diretores, no mínimo, para analisar seus filmes. Um deles era brasileiro (Antônio Calmon), outro era americano (Joseph Sarno), outro italiano (Joe D’Amato), e os outros dois chegaram a estar nos meus planos de estudo – eram o italiano Tinto Brass e o polonês Walerian Borowczyk. Conversamos algum tempo sobre os filmes de Sarno, cuja trajetória eu então não conhecia. Além disso, ele notou que valeria a pena incluir no estudo uma discussão sobre a “cinemateca saturnal”, os filmes eróticos ou pornográficos “extremos”, que ele já estava (e ainda está) pesquisando para um livro dedicado ao assunto.¹

A presença da cinefilia no olhar dos seus filmes foi algo percebido pelos críticos desde o primeiro momento, como veremos mais à frente. Na verdade, isso é afirmado nos próprios filmes de forma mais explícita (em *Audácia!*, *Lilian M*, *O Império do desejo*) ou menos (nos demais), assim como sempre foi apontado pelo cineasta nos seus textos e entrevistas. Por exemplo, num longo depoimento sobre sua carreira escrito para a edição nº 28 da *Filme Cultura*,² o cineasta falou sobre os filmes que o fizeram decidir trabalhar com cinema (no texto, ele mencionou *A estrada*, de Oswaldo Sampaio, *O tigre da Índia*,³ de Fritz Lang, *Outubro*, de Sergei

¹ Reichenbach publicou um artigo sobre o assunto, “Anais do cinema extremo”, na Folha de São Paulo de 22/08/2010, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2208201004.htm> (apenas para assinantes do jornal), e também republicada em <http://sergyovitro.blogspot.com.br/2010/08/anais-do-cinema-extremo.html>.

² *Filme Cultura* nº 28, lançada em fevereiro de 1978.

³ *Der Tiger von Eschnapur* (1959), um dos últimos filmes de Lang, é conhecido atualmente no Brasil pelo título *O tigre de Bengala*.

Eisenstein, *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni, e *Barravento*, de Glauber Rocha), para em seguida contar que seu primeiro filme, *As libertinas* (dirigido em parceria com João Callegaro), na verdade foi feito basicamente sob a inspiração de um filme chamado *Sexy Gang*, “um clássico do cinema cochon” em que se sucediam cenas de *strip-tease*. Neste mesmo depoimento, ele apontou a influência decisiva de *O bandido da luz vermelha* sobre seu filme seguinte, *Audácia*; contou que *Corrida em busca do amor* foi inspirado nas comédias de Frank Tashlin e nos filmes para jovens protagonizados por estrelas como Sandra Dee e Annette Funicello; e enumerou nada menos que cinco filmes como fontes de inspiração para *Lilian M, relatório confidencial*. São eles: *Segredos de uma esposa*, de Shohei Imamura, *Alucinação sensual*, de Kon Ichikawa, *Insinuante e pecadora*, de Yasuzo Masumura, *Naked Kiss*, de Samuel Fuller, e *Viver a Vida*, de Jean-Luc Godard. Neste depoimento de 1978, a diversidade dos filmes mencionados deixa evidente tanto a voracidade cinéfila de Reichenbach quanto o seu desejo de aprofundar as relações com obras as mais distintas entre si.

Como já foi dito no capítulo anterior, essa relação de absorver todas as influências - de todos os pólos culturais: da dita alta cultura, da tradição popular e da grande indústria - remetia à herança teórica da antropofagia modernista e foi fundamental para toda a geração do dito Cinema Marginal. A voracidade de Reichenbach, no entanto, leva essa perspectiva a um limite paradoxal, que vai um pouco além da lógica antropofágica. O canibalismo pressupõe uma relação contínua, progressiva: há uma sequência contínua na linha de alimentação. Na cadeia alimentar (cultural e estética), criam-se estruturas em que uns jantam, outros são jantados - e sempre há risco de que o cardápio disponível não varie, apenas avarie. Os filmes de Reichenbach, com suas narrativas que assumem explicitamente o tom *de cinema*, anti-naturalista, dinamitam qualquer traço linear e supostamente progressista em torno da linguagem cinematográfica: sejam paródicas (ou seja, miméticas) ou canibais (ou seja, digeridas), as influências se dão em relações múltiplas, como numa relação constituída pela liberdade em escolher sua tradição (e romper). O cineasta nunca procurou ocultar as heranças que escolheu digerir - conforme ele afirmou uma vez: “*Eu não tenho receio de explicitar essas influências, ao contrário, acho que não dá para escapar delas*”⁴. Veja-se, por exemplo, o texto de apresentação de *O império do desejo* escrito por

⁴ Em depoimento dado a Lúcia Nagib, publicado no livro *O cinema da retomada - Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, organizado por ela. São Paulo: Ed. 34, 2002.

Reichenbach, intitulado “Por que fiz este filme”⁵: mais do que influências a serem todas devoradas, os nomes elencados não o constroem ao risco de indigestão; não são precursores a que se deva tributo, são pontos de diálogo e estímulo para a invenção. São seus intercessores, na definição de Gilles Deleuze:

O importante nunca foi acompanhar o movimento do vizinho, mas fazer o seu próprio movimento. Se ninguém começa, ninguém se mexe. As interferências também não são trocas: tudo acontece por dom ou captura.

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, é preciso fabricar seus próprios intercessores.⁶

O princípio do conceito de rizoma proposto por Deleuze e Guattari está relacionado ao cinema, mais especificamente a um cineasta: Jean-Luc Godard. Quando propuseram o conceito, no livro *Mil platôs*, de 1980, os dois escreveram o seguinte: “A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...”. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser”⁷. Numa entrevista concedida em 1976, quatro anos antes de *Mil Platôs*, Deleuze apontou as seguintes características nos filmes de Godard:

Godard não é um dialético. O que conta para ele não é o 2 ou o 3, ou sei lá quanto, é o *E*, a conjunção *E*. O uso do *E* em Godard é essencial. É importante, porque todo nosso pensamento é mais modelado pelo verbo ser, pelo *É*. (...) Ocorre que quando se faz do juízo de relação um tipo autônomo, percebe-se que ele se mete por toda parte, que penetra e corrompe tudo: o *E* já não é nem mesmo uma conjunção ou uma relação particular, ele arrasta todas as relações: existem tantas relações quanto *E*, o *E* não só desequilibra as relações, ele desequilibra o ser, o verbo..., etc. O *E*, “e... e... e...”, é exatamente a gagueira criadora, o uso estrangeiro da língua, em oposição ao seu uso conforme e dominante fundado sobre o verbo ser.

Certamente, o *E* é a diversidade, a multiplicidade, a destruição das identidades. A porta da fábrica não é a mesma quando eu entro, e depois quando saio dela, ou quando passo em frente, desempregado.⁸

E a linguagem narrativa do cinema não é a mesma depois de reconhecer as suas relações históricas. Isso vale para os filmes de Godard tanto quanto para os de Reichenbach. É curioso que, ao ter seu trabalho revalorizado em meados da década de 1980, um dos rótulos que Reichenbach ganhou foi o de “Godard da Boca do

⁵ Disponível no acervo da Cinemateca do MAM, este texto é o primeiro apresentado no anexo deste estudo.

⁶ “Os intercessores”, entrevista de 1985 publicada em *Conversações*, livro de Gilles Deleuze. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. Uma reflexão sobre este conceito de Deleuze pode ser lida em “O conceito de intercessores”, de Jorge Vasconcellos, publicada no seu livro *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2006.

⁷ *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*, livro de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

⁸ “Três questões sobre *Seis Vezes Dois*”, entrevista originalmente publicada na Cahiers du Cinéma n° 271, de novembro de 1976. Posteriormente, republicada em *Conversações*, citado acima.

Lixo”⁹. Embora o humor da comparação tenda a torná-la superficial, já que as trajetórias e os filmes dos dois são diferentes demais para se prestarem a uma analogia (e, na verdade, às vezes pareça ser um tanto pueril o gesto de comparar a Godard qualquer cineasta com algum traço de experimentalismo), há este aspecto em comum que nos permite aproximar seus filmes: a consciência do cinema se torna uma mola propulsora para a criação. A consciência histórica da linguagem não gera angústia e dívida, mas estímulo. Não a busca de uma imagem definitiva que pretende sintetizar todas, mas apenas uma imagem que, inventiva, se soma a outra e a outra e a outra.

Este aspecto o distingue de parte dos seus colegas. Conforme a análise de Ismail Xavier sobre alguns dos principais filmes cinemanovistas e udigrudis, em *Alegorias do subdesenvolvimento*,

Os filmes de Glauber, Sganzerla e outros cineastas aqui analisados estão empenhados numa intervenção que tem dois planos decisivos. De um lado, há a questão do diagnóstico referido à sociedade: nele, o subdesenvolvimento ganha relevância enquanto noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude, de falta, que separa a experiência observada de uma experiência-matriz mais plena situada “em outro lugar”, chegando a seu termo um processo que, na realidade mais próxima, foi truncado, tornando mais aguda a vivência da situação presente como momento de crise e sem promessas. De outro, há a questão do diálogo obra-público, palco de uma dialética específica: naquele momento, é acirrado o debate sobre a linguagem (adaptá-la ou não aos parâmetros do mercado?), e os cineastas sabem ser imperativa uma resposta face à ausência de comunicação com o grande público.¹⁰

Nos filmes de Reichenbach, o acréscimo de influências tem objetivo e estratégia diferentes. Em trabalhos tão diversos como *A badaladíssima dos trópicos contra os picaretas do sexo*, *Lilian M*, *A ilha dos prazeres proibidos*, *O império do desejo* e *Alma Corsária*, a relação com seus intercessores aponta para uma construção em forma de empilhamento de ideias, influências, corpos e atmosferas, e não para uma ausência estruturante do corpo social. Não pretendo sugerir aqui que nos filmes de Reichenbach a pobreza e a precariedade são positivadas de forma pueril a partir da visibilidade dada a influências e citações. A consciência da pobreza e suas consequências existe nestes filmes. Mas não se parte de uma dívida com os modelos herdados (nem de linguagem cinematográfica, muito menos de sociedade idealizada: a sociedade utópica nos filmes de Reichenbach não tem como ser importada, pois

⁹ Pelo menos três jornais publicaram reportagens sobre Reichenbach com este título, “O Godard da Boca do Lixo”. O primeiro foi o Jornal do Brasil, em reportagem de 14/05/1987, o segundo foi o Estado de Minas, numa reportagem publicada em 09/06/1987, e finalmente a Tribuna da Imprensa, num perfil de Reichenbach escrito por Ivan Cardoso, publicado em 4/12/1993.

¹⁰ Em *Alegorias do subdesenvolvimento*, já citado.

ainda precisa ser posta em prática). Os mais interessantes deles não se constroem a partir da falta, e sim de uma multiplicidade inventiva - que é fundamental para a definição do seu estilo.

2 – Um percurso na Boca

Dentre os cineastas brasileiros, é bastante raro que o componente autobiográfico esteja tão entranhado no discurso quanto acontece com Carlos Reichenbach. É bastante fácil encontrar depoimentos, reportagens e entrevistas com as mesmas informações sobre o percurso de estudos e iniciação profissional. Em dado momento cheguei a acreditar que isso se devia tão-somente a uma característica da personalidade dele, mas um detalhe me chamou a atenção: foi a constância com que, a partir de algum momento dos anos 1990, ele passou a repetir que “não aguentava mais” responder a questões sobre a geração do cinema udigrudi.

Por um lado, poderíamos considerar que não haver recusa semelhante para falar de vários outros episódios ou fases da sua carreira poderia indicar uma questão íntima, uma ojeriza pessoal a tratar deste assunto específico. Por outro lado, é preciso considerar uma hipótese um pouco diferente: esse cansaço se devia à insistência com que questões idênticas sobre o tema lhe eram apresentadas de tempos em tempos por pessoas distintas. Num texto para a Folha de São Paulo escrito em 1997 - portanto, alguns anos antes da mostra “Cinema marginal e suas fronteiras” -, Reichenbach escreveu o seguinte: *“Para afastar definitivamente todos aqueles que vivem me procurando para falar da Boca do Lixo, repito pela enésima vez: naquela época eu estava interessado em fazer dos filmes um apêndice da minha conturbada experiência existencial”*¹¹. No catálogo da mostra organizada por Eugênio Puppo, a primeira frase do seu depoimento é a seguinte: *“Que conste dos autos: eu não aguento mais falar desse assunto!”*¹². Se acreditarmos nessa hipótese do interesse repetido, vindo dos interlocutores do cineasta, por relatos da sua participação nos filmes marginalistas, podemos estendê-la, ao menos em parte, para sua carreira e biografia como um todo. É amplamente

¹¹ “*Alice, Audácia e o nascimento da Boca do Lixo*”, texto de Reichenbach publicado na Folha em 30/09/1997.

¹² “Marginal, adeus”, texto publicado no catálogo da mostra “Cinema Marginal e suas Fronteiras”, já citado. Esse texto também está disponível na web no seguinte link: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ontem%20hoje%20amanha/04_01_04.php

disseminada a visão de que a produção de cinema no Brasil se presta a ser analisada historicamente através de ciclos claramente determinados (tais como as chanchadas cariocas, a Vera Cruz paulista, o cinemanovismo etc.). Ao longo da sua trajetória, Reichenbach participou decisivamente de alguns destes “ciclos”: o marginalismo, as pornochanchadas, a Embrafilme (neste caso, pelo lado de fora), a era das leis de incentivo.

Ao lermos entrevistas ou depoimentos de cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Sganzerla, Diegues, Tonacci e tantos outros, podemos encontrar referências autobiográficas aqui e acolá. No caso de Reichenbach, isso se repete nas entrevistas com frequência incomum. Talvez devido à dificuldade que existiu ao longo de anos para se ter acesso aos filmes *udigrudis*, a raridade de relatos sobre o período feitos pelos próprios diretores, além de uma certa aura romântica construída pelo passar dos anos – tudo isso pode ter contribuído para tornar mais frequentes as manifestações de curiosidade sobre este assunto específico nas entrevistas que ele concedeu. Seja como for, isso indica que esses diversos entrevistadores percebiam, por intuição ou conhecimento do assunto, que havia algo de significativo na própria trajetória de Reichenbach - o que, de certa maneira, é também o que provoca este estudo. Do mesmo modo, também ele - cujos filmes, na maior parte dos casos, não são fundamentalmente autobiográficos – muitas vezes se sentiu compelido a lembrar seu percurso para falar de suas ambições artísticas.

2.1 – Formação

Carlos Reichenbach nasceu em Porto Alegre em 1945, filho de um editor de livros e revistas (sua família tinha tradição no ramo, seu avô também havia sido editor). Seus pais se mudaram para São Paulo poucos meses após o seu nascimento. Quando tinha entre oito e nove anos de idade, viu uma leitura de roteiro de um projeto intitulado *Jovita*, do cineasta Oswaldo Sampaio, amigo de seu pai. Ficou marcado por aquilo e, ainda criança, trocou o sonho de se tornar escritor pelo de se tornar roteirista de cinema. Tornou-se um cinéfilo voraz na adolescência, tendo passado a ter acesso a filmes clássicos raros e publicações estrangeiras ao se associar à Sociedade de Amigos da Cinemateca. Além disso, a imensa colônia japonesa de São Paulo garantia à cidade a exibição de filmes daquele país, em número considerável e

representativo (possivelmente, mais do que qualquer outra cidade ocidental). Reichenbach foi assinante durante anos da revista *Cahiers du Cinéma* e, por cerca de um ano, da *Film Culture* norte-americana, obtendo assim uma fonte de informação bastante rara no país sobre o movimento independente do “Novo Cinema Americano”, que já havia despertado a curiosidade dos cinéfilos paulistanos quando a SAC promoveu uma mostra reunindo alguns destes filmes dos EUA no início da década¹³. Ele cursou a recém-criada faculdade de Cinema da Escola São Luiz, onde teve aulas com professores como Paulo Emilio Salles Gomes, Anatol Rosenfeld, Décio Pignatari, Mário Chamie e Luís Sérgio Person. Person, o diretor de filmes como *São Paulo sociedade anônima* e *O caso dos irmãos Naves*, foi o cineasta que a escola contratou para supervisionar a turma de Reichenbach, a segunda a ser aberta no curso de Cinema (a turma do ano anterior, a primeira do curso, tivera Roberto Santos como responsável) e teve um peso fundamental na sua formação – mais de uma vez Reichenbach se disse uma das “crias” de Person e relatou o episódio em que este levou José Mojica Marins para conversar com a turma.¹⁴

Naquele momento, segundo ele, começou a se formar nos corredores e nos bares dos arredores da São Luiz um grupo específico de jovens que pretendiam fazer cinema – além dele e de seu colega João Callegaro, também estavam por lá Jairo Ferreira, Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias, Andrea Tonacci, entre outros. Sganzerla já publicava críticas no *Jornal da Tarde* e no *Estado de São Paulo*, em que era uma voz dissonante em favor do cinemanovismo (que, de modo geral, costumava ser mal recebido em São Paulo naqueles anos). Segundo Reichenbach, naquele momento todos do grupo sonhavam em fazer filmes políticos revolucionários, segundo as ambições militantes herdadas dos cinemanovistas. Num depoimento de 1966, dado originalmente para a publicação *Gente nova, nova gente*, Reichenbach afirmou o seguinte ao falar da relação da sua geração com o cinemanovismo:

¹³ Obtive tanto as informações sobre a assinatura da *Film Culture* quanto as referentes às atividades da Sociedade de Amigos da Cinemateca em depoimento do próprio Reichenbach. Ele relatou dois episódios que indicam como o acesso à revista era incomum no Brasil: um deles foi a surpresa de Paulo Emilio ao descobrir que um aluno seu possuía exemplares da revista, emprestadas a ele para obter informações sobre os filmes de Maya Deren. O segundo episódio é mais inusitado. Ao conhecer Adolfo Mekas num festival de cinema, Reichenbach apresentou-se ao irmão de Jonas como um assinante brasileiro da *Film Culture*. Mekas, que também foi um dos responsáveis pela revista, exclamou: “*Era você?*”

¹⁴ Estes dados biográficos, como já aponte, foram relatados em várias entrevistas e perfis publicados em livros, jornais e revistas – por exemplo, na entrevista da revista *Cinemais* nº 18, jul.-ago. 1999; no depoimento publicado em *O cinema da retomada*, já citado; ou no livro *Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver*, de Marcelo Lyra (São Paulo: Imprensa Oficial, 2004). Além disso, no site pessoal que Reichenbach mantém atualmente há um link em que estão disponíveis boa parte das informações aqui presentes e um pouco mais: <http://www.olhoslivres.com/Biografia.htm>

Se, conforme David Neves, Cinema Novo é um estado revolucionário de espírito, creio que, no fundo, eu já poderia me considerar um elemento ligado ao movimento. Não pretendo cantar as vitórias já alcançadas: isso cheira a nostalgia. O importante, sim, é ver com olhos críticos o que já foi feito e não parar, nem retroceder.¹⁵

Ao comprar uma câmera de 16mm, Reichenbach chegou a rodar curtas que não foram finalizados – *Dois cigarras* e *Pierrot Sifu* (ironizando o título do filme então recente de Godard, *Pierrot le fou*) e fotografou o curta *Via Sacra*, de Orlando Parolini e Jairo Ferreira. Foi o único filme dirigido pelo poeta Parolini, que para Reichenbach exerceu um papel iniciador, e também não foi exibido publicamente: Parolini queimou os negativos ao se sentir ameaçado pelo conteúdo do filme.¹⁶

Em 1966 Reichenbach também dirigiu um curta documentário sobre a Rua Augusta. Segundo contou, ele se dedicou ao filme, na verdade, por pressão de Luís Sérgio Person, que insistiu para que ele se tornasse diretor, não apenas roteirista, e insistiu para que ele inscrevesse o projeto e terminasse o filme com um prêmio de estímulo à produção feito pela prefeitura: “*Aí ele falou: "Entra no Prêmio pra terminar aquela merda que você deixou incompleta, né?"*”¹⁷ Assim ficou pronto *Essa rua tão Augusta*.

Antes mesmo de finalizar este curta, Reichenbach já havia escolhido um novo caminho.

2.2 – *As Libertinas*

Reichenbach contou mais de uma vez que foi nos corredores da São Luiz que ele ouviu pela primeira vez a frase de que um país péssimo merecia filmes péssimos. Em conversa com Callegaro, ambos decidiram que, se não tinham condições de produzir um grande filme revolucionário, deveriam fazer um filme que rendesse dinheiro suficiente para financiar novas produções. Aliados ao crítico mineiro Antonio Lima, decidiram fazer um filme baratíssimo que pudesse ganhar o público

¹⁵ Segundo Jairo Ferreira no livro *Cinema de invenção*, já citado, esse depoimento foi publicado na revista *Gente Nova, nova gente*, de 1966, lançada pela editora Expressão e Cultura. Jairo também republicou os depoimentos de Andrea Tonacci e Rogério Sganzerla dados para a mesma revista.

¹⁶ Em algumas entrevistas e textos, Jairo Ferreira e Reichenbach lamentaram a perda do material, atribuindo a paranóia do amigo ao clima repressivo da ditadura militar. Havia também um fator específico do próprio filme que Reichenbach me revelou: Parolini e sua namorada filmaram cenas de teor erótico, com nudez de ambos. O que não seria um problema se ela não fosse tão jovem (um tanto abaixo dos 18 anos) e, além disso, filha de um delegado de polícia. É provável que Parolini tenha levado isso em conta.

¹⁷ Declaração de Reichenbach em uma entrevista feita em 1999, disponível em <http://www.contracampo.com.br/01-10/reichenbachentrevista.html> e também em <http://daniel-caetano.blogspot.com.br/2012/05/entrevista-com-carlos-reichenbach.html>.

do circuito de filmes do Centro de São Paulo daqueles dias. Os três notaram que um filme francês intitulado *Sexy Gang* permanecera em cartaz em São Paulo por mais de 25 semanas – na avaliação deles, graças à publicidade que insinuava erotismo (e apesar da má qualidade do filme). A participação de Lima foi fundamental para quem conseguissem um empréstimo bancário que financiou as filmagens de *As libertinas*, filme composto por três episódios, cada um filmado por um dos diretores. Segundo Reichenbach: “O filme custou, em valores atuais, cerca de 30 mil dólares. É o valor do empréstimo que fizemos na época.”¹⁸

Quando estava filmando o seu episódio, Reichenbach recebeu uma ligação de Callegaro informando que os dois outros episódios, já montados, contavam com vinte minutos cada um – o que o obrigava a esticar o seu episódio para cerca de quarenta minutos, para permitir que o filme tivesse a duração necessária para obter o certificado de longa metragem. Isso o levou a abandonar parte do roteiro já escrito e abrir espaço para improvisos e ralentação da trama em longos planos. Movidos pelo desejo de transgredir os bons modos cinematográficos, os realizadores ainda incluíram um longo *strip-tease*, que Reichenbach atribui a uma irônica homenagem de Callegaro a um filme intitulado *Super beldades*.¹⁹ Várias informações passadas à imprensa ressaltavam o erotismo, tanto no release (que incluiu o *Manifesto do cinema cafajeste* escrito por Callegaro) quando em entrevistas concedidas pelos diretores. Por exemplo, veja-se uma reportagem feita no Jornal do Brasil com eles:

Segundo seus realizadores, *As libertinas* é a primeira experiência do chamado cinema cafajeste. “Tem um sentido picaresco”, diz Carlos Reichenbach. Antonio Lima concorda e acrescenta: - Nosso cinema não tem tradição em filmes eróticos. Para inaugurar o gênero, abandonamos qualquer pretensão de analisar os problemas colocados no filme através dos personagens, pois isso poderia afastar o espectador.²⁰

A propaganda do filme frisou isso sem pudores. No anúncio publicado nos jornais, o texto informava: “Três sexo-estórias: 1ª sobre sexo, 2ª sobre sexo, 3ª sobre sexo”.

O resultado de *As libertinas* pode ter sido esteticamente desastroso, conforme afirmou Reichenbach diversas vezes anos depois, mas financeiramente foi bastante positivo. Em pouco tempo, os realizadores conseguiram saldar seus compromissos e obter um lucro bastante razoável, que os permitiria levar adiante novas empreitadas. Conforme relatou a mesma reportagem:

¹⁸ Carlos Reichenbach – *o cinema como razão de viver*, livro de Marcelo Lyra, já citado.

¹⁹ *Super beldades*, dirigido pelo ucraniano Konstantin Tkaczenko, foi lançado em 1962 e era composto, segundo Reichenbach, por “um fiapo de enredo costurando dez *strip-teases* filmados em planos únicos” (afirmação publicada em *Carlos Reichenbach – o cinema como razão de viver*, já citado).

²⁰ “Uma fórmula para o sucesso”, reportagem do Jornal do Brasil publicada em 23/06/1969.

Feito a partir de seu esquema de produção, com roteiro escrito a partir do orçamento, *As libertinas* deveria custar NCr\$ 60 mil, mas quando estava no copião o dinheiro acabou. Um acordo de co-produção feito com a Companhia Fanco-brasileira permitiu que o filme ficasse pronto, começando sua carreira de boas bilheterias. Já foi lançado em Santos, Curitiba, São Paulo (onze semanas em cartaz), Porto Alegre, Salvador e Belo Horizonte. *As libertinas* já rendeu mais de NCr\$ 200 mil, duas vezes e meia o custo da sua produção.

Alguns anos mais tarde, Antonio Lima rememorou a recepção ao filme: “*As libertinas ficou 11 semanas em cartaz em São Paulo e foi tão bem de bilheteria que permitiu a realização de Audácia!, com nossos próprios recursos.*”²¹

Se a performance do filme nas bilheterias foi melhor do que se esperava, a recepção pela crítica foi negativa. No Correio da Manhã, por exemplo, Fernando César Ferreira deu lições aos cineastas:

Reichenbach, Lima e Callegaro precisam atentar para o que é o defeito mais grave do seu filme: a má compreensão do que seja necessário para se alcançar a perseguida comunicação com o público. Não basta falar de sexo, mostrar mulheres bonitas (e até nisso o filme é pobre). É preciso, em primeiro lugar, aprender a fazer cinema para que aquilo que apresentem tenha uma estrutura definida. Depois, falar de sexo nem é tão fácil assim. O grotesco é uma ameaça constante e, em *As Libertinas*, tem vitória total.²²

No Diário de Notícias, a crítica de Jaime Rodrigues condenou o interesse do público pelos aspectos apelativos e popularescos do filme:

Mambembe, inseguro, amadorístico e sem preocupações de espécie alguma com o cinema, com tudo aquilo que este acumulou ao longo de sua história, os três episódios de *As Libertinas* incidem num tipo de cinema popularesco ou “cafajeste” (...). Está, assim, lançada a equação básica: se o público chapinha na mediocridade e na incultura, submetido a um contínuo processo de alienação, o que importa não é elevá-lo à categoria de um público consciente e atuante, mas extrair dele, do seu reduzido poder de renda, o máximo possível, dando-lhe aquilo que ele é levado a acreditar que deseja. Se o público concorda com isso, que vá ao cinema.²³

No Jornal do Commercio, o crítico da redação (não identificado pelo jornal) se lamentou pelo insucesso dos profissionais ligados ao projeto:

A apresentação é vulgar, os enredos batidos, entremeados com idéias mais ou menos exóticas e inaproveitadas. Os atores, dialoguistas e fotógrafos comportam-se como amadores, embora Valdemar Lima seja responsável por um dos filmes com maior força em matéria de luz já feitos no Brasil: *Deus e o diabo na terra do sol*. O montador, profissional já veterano, Glauco Mirko Laurelli, não consegue eliminar a disritmia e a impossibilidade de montagem lógica do filme.²⁴

²¹ “Memórias do cinema paulista”, texto de Antonio Lima publicado no Estado de Minas em 07/12/1982.

²² Crítica de *As libertinas* assinada por Fernando César Ferreira, publicada no Correio da Manhã em 26/06/1969.

²³ Crítica de Jaime Rodrigues, publicada no Diário de Notícias (RJ) em 25/06/1969.

²⁴ Crítica do Jornal do Commercio, sem assinatura, publicada em 28/06/1969.

É difícil extrair do próprio filme algo que permita contestar estas críticas - o que se pode fazer em favor de *As libertinas* é entrar no seu espírito irônico. Foi o que fez Jairo Ferreira na sua coluna do São Paulo Shimbun, elogiando *As Libertinas* como crítica à hipocrisia:

A grossura está na ordem do dia, em todos os planos. E esta é uma fita grossa sobre grossura sexual, social etc., guardando um distanciamento crítico bem cafona. (...) Num momento em que até o Papa ameaça deixar o papado, visto o “progressismo” que invade a Igreja, *As libertinas* surge como programa salutar, recomendável aos fiéis. Em suma: um filme cristão, que devolve o espectador às suas origens, lançando com virilidade o movimento Cafonália no cinema brasileiro. É um filme para o Natal, para o verão, desejando ao espectador um ótimo 69.²⁵

A molecagem transgressiva de *As libertinas* parece se esgotar na idéia em si, sem se realizar plenamente na tela – os enredos se apresentam preguiçosamente e, de fato, os planos ralentados do episódio de Reichenbach parecem “intermináveis”, conforme o próprio reconheceu.

Seja como for, o sucesso nas bilheterias não apenas permitiu que Reichenbach e Lima fizessem um novo filme em episódios, *Audácia!, ou A fúria dos desejos*, e Callegaro dirigisse seu primeiro (e único) longa metragem, *O pornógrafo*, como também indicou a Rogério Sganzerla um caminho para seu segundo filme, *A mulher de todos*, cuja publicidade de apelo erótico e “cafajeste” deveu bastante ao filme do trio de amigos.

A lembrança constantemente feita por Reichenbach, em entrevistas e depoimentos, da simultaneidade de produção de *As libertinas* e *O bandido da luz vermelha*, assim como da influência do sucesso de *As libertinas* para a produção de *A mulher de todos*, pode ser vista como uma forma de responder às avaliações de que seu cinema é inteiramente derivado do de Sganzerla, conforme fizeram inúmeros críticos desde então.²⁶ 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.

²⁵ “*As libertinas*, fita de chifre (um filme quente é o melhor presente)”, texto de Jairo Ferreira publicado no São Paulo Shimbun de 19/12/1968. Republicado em *Crítica de invenção*, já citado.

²⁶ Veja-se, por exemplo, o insuspeito Ismail Xavier: “*Muito do que O bandido da luz vermelha propõe em termos de uma “estética do lixo”, já em 1968, tem seu desdobramento na produção paulista de Carlos Reichenbach, João Callegaro, Antonio Lima*”. Em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, já citado.

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*. Isto, segundo Reichenbach lembrou anos depois, foi notado já naquele momento por alguns críticos atentos:

Anatol Rosenfeld, com aquela generosidade monumental dele, foi o primeiro que observou o nascimento de uma anti-estética, através de filmes como *O bandido da luz vermelha* e *As libertinas*, que foram feitos, por sinal, exatamente ao mesmo tempo. Nasceu uma anti-estética, uma coisa que estava muito ligada também ao surgimento do Tropicalismo – não é? Quer dizer, de um momento para o outro, a gente trocou a subversão pela transgressão: era atacar o mau gosto, era provocação.²⁷

2.3 - *Audácia!* e o desejo de fúria

Seja como for, os filmes que Reichenbach veio a fazer nos anos seguintes, principalmente aqueles com maior dose de humor, deixam evidente a relação fundamental com os primeiros trabalhos de Sganzerla – é sem dúvida um dos seus principais *intercessores*, um dos estímulos à criação. E, se devido à cronologia *As libertinas* não pode ser visto como um prolongamento de *O bandido da luz vermelha*, isto certamente acontece com *Audácia!*, ou *A fúria dos desejos*, o segundo filme realizado em parceria por Reichenbach e Antonio Lima. *Audácia!* não disfarça o contato direto com o longa de estreia de Sganzerla – ao contrário, explicita isso ironicamente: desde o uso da locução radiofônica a duas vozes, conforme acontece no prólogo do filme, até um momento em que a protagonista Paula Nelson vê um rapaz cabeludo de costas e chama: “Rogério!”, para depois se desculpar, dizendo que o confundiu com um amigo.

Audácia! também é um esforço de tornar mais explícito o caráter crítico da proposta “cafajeste” existente em *As libertinas*. A grossura e o mau gosto se mantiveram claramente na ordem do dia – tanto que a primeira frase de Paula Nelson no episódio de Reichenbach é o lema do grupo: “*O negócio é fazer filmes péssimos!*”. Uma declaração irônica do diretor a um jornal da época deixava clara a postura provocativa – ao lembrar o sucesso de *As libertinas* numa reportagem de divulgação de *Audácia!*, Reichenbach afirmou o seguinte: “*A reação do público na minha*

²⁷ “Como transformar a falta de condições em instrumento de criação: Conversa com Carlos Reichenbach”. Revista Cinemas, Rio de Janeiro, nº 18, já citada.

história foi sensacional. Como se tratava de um filme comercial, coloquei dez minutos finais de sexo, que o público também aceitou, sem problemas”.²⁸

Financiado com recursos próprios, *Audácia!* pôde ser produzido com liberdade criativa, o que permitiu que a improvisação desse o tom. Segundo Reichenbach rememorou anos depois: “O filme não tinha roteiro. Eu e Jairo Ferreira, meu assistente, íamos escrevendo diariamente conforme as condições de filmagem”²⁹.

Foi, novamente, um filme mal recebido pela crítica. No Jornal do Brasil, o crítico Ely Azeredo chegou a criticar o Instituto Nacional de Cinema por ter permitido que viesse a existir um filme que, segundo ele, deveria ter sido censurado desde o princípio por razões estéticas:

Com o elogio e o cultivo da sordidez, essa corrente de antcinema chegou a um ponto em que fica nitidamente caracterizado um abuso contra o público.

Quando se procura enraizar uma indústria cinematográfica que já mostrou o que pode (...), a voz da Boca do Lixo ingressa (na prática) no coro dos argumentos contrários a um objetivo nacional bem definido. E, estranhamente, este produto ganha exibição compulsória e prêmios em dinheiro do órgão público ao qual compete evitar que aquele objetivo nacional seja sabotado.

O parco erotismo fornece as fotos que os cinemas arrumam nos *displays*. Os incautos não percebem que *todas* as fotos exibidas pertencem a duas ou três cenas. O faturamento, embora modesto, é certo. Para isso, porém, não havia necessidade de citar Godard e Samuel Fuller, nem de provocar *baratinamento* de nervo ótico por meio de um trêmulo e tonto trabalho de câmara na mão.³⁰

Jairo Ferreira - que já havia defendido o filme entusiasmadamente no texto “*Audácia! Fita de cinema*”³¹, escrito na época das filmagens, em que afirmava que “*é preciso muita audácia para olhar em torno do cinema nacional. Olhar não para badalar os efeitos, mas para apontar os defeitos*” - voltou a escrever sobre ele um ano depois, num texto sintomaticamente intitulado “*Audácia!, uma autocrítica*”:

O filme de sexo (*As Libertinas*) entra como conteúdo em *Audácia!* no episódio de Antonio Lima, enquanto o metacineasta Rogério Sganzerla é criticado no episódio de Carlos Reichenbach. Lima denuncia o mau-caratismo de um diretor de cinema. Reichenbach entra de sola na metalinguagem e faz o filme mais crítico do lixão.

Não há crítica de cinema no Brasil hoje. Em São Paulo nenhum crítico está entendendo o filme. Se ninguém sabe mais o que critica, muito menos saberão da crítica. E em *Audácia!* há uma autocrítica justamente de uma das tendências mais críticas do novíssimo cinema brasileiro. O filme que a personagem de Reichenbach está fazendo confunde-se com o próprio filme que Reichenbach está fazendo. *Audácia!* flagra a feitura de um filme, é um filme-que-vai-se-fazendo e que não chega a terminar. O episódio de Lima é um prolongamento crítico do seu episódio em *As Libertinas*.

²⁸ Em “Paulista e gaúcho mostram *Audácia!*”, reportagem do jornal Correio da Manhã de 20/09/1970.

²⁹ Em *Carlos Reichenbach – o cinema como razão de viver*, já citado.

³⁰ Crítica de Ely Azeredo publicada no Jornal do Brasil de 25/09/70.

³¹ Texto já citado no capítulo anterior, publicado no São Paulo Shimbun de 31/07/1969, posteriormente republicado por Jairo Ferreira no seu *Cinema de Invenção*.

Como trabalhei no filme, como assistente geral, prefiro não fazer uma crítica mas uma autocrítica, se bem que hoje Reichenbach é que deveria ter escrito sobre o filme, dado que a parcela de autocrítica que me cabe no filme é pequena. Considero o episódio de Reichenbach como a melhor fita de cinema já feita no cinema paulista. É a *mise en scène* total do cinema, do filme filmado e do filme que está sendo filmado. É um filme que não esconde nada. Um filme sobre cinema, sobre o tipo de cinema que gostamos. Recomendo-o ao público como um dos dois ou três mais importantes da atual temporada. Assisti-lo é estar por dentro, entendê-lo é estar por dentro.³²

A autocrítica do cineasta viria mais tarde. Nas entrevistas feitas no período de lançamento do filme, Reichenbach frisou os aspectos do filme críticos em relação ao resto da produção daquele período:

Audácia! é o filme-limite entre o cinema novo, pessoal e destinado às moscas do cinema da boca do lixo, e o cinema atual, que procura o encontro com seu consumidor. É a análise dos masoquistas que enfrentam o gangsterismo de nosso mercado exibidor, realizando obras sinceras, nas piores condições técnicas possíveis, para encontrar o desacreditado espectador conterrâneo. O cineasta paulista enfrenta o perigo da mentalidade hollywoodiana dos produtores. Tudo em São Paulo é mais difícil, burocratizante, castrador. A solução está em calcar os nossos defeitos, partir do péssimo, do execrável.³³

Ao longo dos anos seguintes, sua relação com este filme foi se tornando cada vez mais depreciativa. No final da década de 1980, mesmo reconhecendo o valor do confronto com os padrões estéticos vigentes, o cineasta afirmou que não suportava rever *Audácia!*:

Havia um cinema extremamente metafórico e rico, feito com grana do governo, e um cinema evidentemente mais pobre, indigente, preto e branco, escuro. Havia esse lado de o cinema ser também atitude de vida. Eu fiz um filme que hoje não consigo nem assistir, chamado *Audácia!*, que era totalmente improvisado, feito sob efeito de droga e falando um pouco dela. A importância do cinema dito marginal é que ele vira o *cinema abjeto*, que busca a coisa mais escabrosa, não a mais bela, do ser humano.³⁴

Já em meados da década seguinte, ele encarava o filme somente como um registro de sua época, sem qualquer qualidade além desta:

Documento ou testamento, *Audácia* é pior que *As Libertinas*, ao buscar o fetiche do próprio umbigo. Meu episódio é um tributo underground à fase junkie de minha geração.

Diálogos improvisados na hora da filmagem, muita câmera na mão, Jimi Hendrix na cabeça, desbunde na frente e atrás das câmeras e um desprezo absoluto pelas

³² “*Audácia, uma autocrítica?*”, texto de Jairo Ferreira publicado no São Paulo Shimbun de 13/08/1970, posteriormente republicado em *Crítica de invenção*, já citado.

³³ Entrevista de Carlos Reichenbach e Antonio Lima para a revista *Artes* nº21, publicada em 1970. Posteriormente, esta entrevista foi republicada em *Arte em Revista* nº5, de maio de 1981.

³⁴ “Público espera inteligência, diz Reichenbach”, entrevista concedida a Paulo Carneiro, publicada no Diário do Grande ABC em 08/03/1989.

convenções da narrativa cinematográfica. Curtição pura de difícil assimilação fora da época.³⁵

Talvez as cenas de *As libertinas* não ofereçam nada que ajude a contestar os críticos severos do filme, mas *Audácia!* apresenta elementos que permitem desconfiar das más impressões do realizador e dão base ao tom entusiasmado de Jairo Ferreira. Se não tem a inventividade dos dois primeiros filmes de Sganzerla, nem a radicalidade de um *Bang bang*, para mencionar a fina flor da produção marginalista, *Audácia!* talvez tenha sido, junto com a chanchada *Carnaval Atlântida*, dirigida por José Carlos Burle, a melhor representação da crítica autofágica sobre a produção de cinema no Brasil. Conforme escreveu João Luiz Vieira sobre o filme de Burle: “*A paródia surge como a única resposta subdesenvolvida possível de um cinema que, ao procurar imitar o cinema desenvolvido, acaba rindo de si próprio*”.³⁶ O filme udigrudi disfarça menos o seu mal estar do que a chanchada, mas o tom cruel não difere entre um e outro (e a composição do personagem Banana Macaco, o assistente de Paula Nelson que assassina ela no final, é visivelmente calcada no estilo das chanchadas).

De certa maneira, a paródia radical do próprio marginalismo era uma forma de tornar mais explícita a ironia que motivava os “filmes péssimos”, ironia que passara despercebida em *As libertinas*. Curiosamente, apesar do tom irônico, o que *Audácia!* transmite com sua crítica é o afeto radical por aquele ambiente, aquele grupo e aquele desejo de cinema, com toda sua arrogância ingênua. Não é por acaso que os trechos mais fortes do filme falam diretamente do cinema feito naquele momento – sobretudo o prólogo filmado por Reichenbach, registrando alguns encontros na região da Boca do Lixo e uma “entrevista” feita por Paula Nelson com José Mojica Marins.

A movimentação cinematográfica *underground* encerrou seu caráter de ciclo nos primeiros anos da década de 1970 – filmes experimentais continuariam sendo produzidos por alguns realizadores, mas o aspecto de movimento coletivo – provocado pelo surgimento de diversos filmes com características em comum, como já se disse – esvaziou-se rapidamente. Julio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez, depois da aventura da produtora Belair (em que produziram sete filmes de longa metragem em menos de quatro meses), exilaram-se em Londres; Tonacci foi para os EUA; Callegaro trocou o cinema pela publicidade.

³⁵ “*Alice, Audácia e o nascimento da Boca do Lixo*”, texto de Reichenbach publicado na Folha em 30/09/1997.

³⁶ No artigo “Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro”, já citado.

Audácia!, de certa maneira, registrou aquele universo de um modo que prenunciava a crise. Numa resposta ao texto “Notas de um cinema underground”, de Flávio Moreira da Costa, Reichenbach apontava tanto a ambição romântica quanto o resultado desiludido do marginalismo. Diante da afirmação do crítico de que, naquelas circunstâncias, “o underground passou a ser uma saída viável”³⁷, o cineasta contrapôs:

Esse *underground* colocado por ele, em contraponto à indústria de filmes, seria a opção necessária. O marginalismo redentor. Acontece que o artigo propõe as atitudes tomadas por Godard, Straub, Garrel e outros gringos que têm atrás de si uma organização, por assim dizer, exploradora de filmes malditos. Os filmes destes senhores se pagam em Paris, Itália, Inglaterra, EUA, países que já possuem uma larga metragem de espectadores que consomem cinema subterrâneo. Como exportar nossos filmes marginais, se a censura não carimba LIVRE PARA EXPORTAÇÃO em seu certificado?

Jardim de Guerra, Barão Olavo, Perdidos e Malditos e tanto outros conseguirão ser exibidos no Brasil? Certo estava Rogério, na cola do sucesso comercial de *As Libertinas*. Certos estão Márcio e Ana Lúcia de Souza realizando *Delírios eróticos*. O cinema brasileiro está tão desinteressante quanto a ópera. Trevisan no Rio, saiu de um filme *underground* de saco cheio, de tanto negativo gasto com bobagens colonializantes. A meleca é que o pessoal acredita naquilo que está fazendo. Não troco por nada o triste depoimento dos mambembes de Flávio em *Os caras de pau* por metade desse cinema pseudomarginal. Fico com *A ilha dos prazeres extremos*, ao invés da Boca welliesiana do primeiro Sganzerla. Renego a minha Paula Nelson a favor de Lilian M., que não cita ninguém, preferindo a reflexão das sarjetas da Rua Aurora. Depois de ter reencontrado Ângela Carne e Osso, vou deixar de ser um falido transatlântico para me tornar nudista profissional.

Canalha em crise está para o Brasil, assim como *Intolerância* para os EUA. *A mulher de todos* é o *Cidadão Kane* nacional. O sórdido ou obsceno não é mais um estilo; no momento é o método.³⁸

Este método, no entanto, não foi praticado pela geração udigrudi nos seus aspectos fundamentais. A sordidez prenunciada por *As libertinas* e *A mulher de todos* foi herdada pelos produtores e cineastas que se estabeleceram na Boca do Lixo a partir de então: não mais os vanguardistas marginais, mas os produtores de pornochanchadas. Tratou-se de um cinema cujos marcos não eram os filmes dirigidos por Candeias e Sganzerla, mas aqueles produzidos por Pedro Carlos Rovai, Anibal Massaini e Antonio Polo Galante.

3 – Diáspora e reinvenção de si

³⁷ “Notas de um cinema underground”, de Flávio Moreira da Costa, publicado na revista Filme Cultura nº16, de setembro/outubro de 1970.

³⁸ “O obsceno revisitado”, artigo de Carlos Reichenbach publicado no São Paulo Shimbun de 01/04/71. Posteriormente republicado em *Crítica de Invenção*, já citado.

Com a crise e o exílio dos amigos, Reichenbach deu início a um projeto a que se referiu diversas vezes, *Guatemala ano zero*. Embora não tenha sido terminado, boa parte do roteiro deste filme chegou a ser rodado, com longos planos registrando viagens de carro pela Avenida 23 de Maio – que, não por acaso, é a avenida que leva ao aeroporto de Congonhas, na cidade de São Paulo. Depois de filmar parte do que pretendia, Reichenbach interrompeu as filmagens (segundo relatou algumas vezes mais tarde, em grande parte por pressão familiar). Anos depois, doou o material rodado ao amigo Andrea Tonacci para que usasse em outro filme.

Foi então que o produtor Renato Grechi, que havia apoiado a produção de *As libertinas*, procurou Reichenbach com um convite para um filme a ser produzido, com parte do financiamento já garantida e presença de um astro no elenco: Ronnie Von. Segundo o projeto, o filme, intitulado *Corrida em busca do amor*, seria uma comédia de aventuras, filiada ao subgênero de corridas de carros (como *A corrida do século*, filme de sucesso dirigido por Blake Edwards, com Jack Lemmon e Tony Curtis) e atrairia bom público com o prestígio do cantor³⁹. No entanto, às vésperas de filmar, após diversas reuniões e acordos do produtor, Ronnie Von decidiu não participar do filme. Grechi não teve como arrecadar os recursos necessários para fazer o filme segundo o orçamento original – no entanto, tinha que terminar o filme para honrar os compromissos assumidos. Com isso, Reichenbach teve liberdade total e praticamente nenhum recurso para fazer o filme. Logo nos primeiros dias de produção, percebeu que teria que fazer um filme sobre uma corrida de carros... sem carros à sua disposição. Teve também que assumir a tarefa de diretor de fotografia. Com poucos atores, pôs o seu assistente, Jairo Ferreira, para atuar. Ao final, ele mesmo assumiu um papel no filme (sem dúvida, a melhor atuação de todo o elenco). Alguns anos mais tarde, lembrou as dificuldades de produção:

Com o Jairo Ferreira, meu colaborador habitual, tentei escrever um roteiro que, aproveitando o repertório do lixo importado, glosasse o gênero. Mas o caos acabou dominando a produção de tal forma que fui, aos poucos, obrigado a esquecer o roteiro e improvisar com tal fúria que meu assistente, o Percival de Oliveira, quase enlouqueceu. Como sempre a piração geral incitava-me ao delírio, e num

³⁹ Naqueles anos, diversos filmes foram protagonizados por astros da música, que encarnavam a si mesmos ou alter egos em tramas de ação e/ou comédia. Obviamente inspirado nos filmes dos Beatles, este sub-gênero teve vários representantes na produção de filmes brasileira do final dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970. Por exemplo, Roberto Carlos fez três filmes com Roberto Farias, Wilson Simonal fez *É Simonal* sob a direção de Domingos Oliveira, Jorge Ben fez *Uma nega chamada Tereza*, dirigido por Fernando Coni Campos, Agnaldo Rayol fez *Agnaldo: perigo à vista*, dirigido por Reynaldo Paes de Barros, e Sidney Magal fez *Amante latino*, com direção de Pedro Carlos Rovai e roteiro de Paulo Coelho.

determinando momento resolvi curtir o trabalho desnorteante. Inventei um novo personagem e pulei p'ra frente das câmeras. Sem ninguém p'ra me dirigir, fui pondo tudo p'ra fora e consegui concluir a fita. No último dia o diretor de fotografia viajou para o norte, e eu fotometrei a cena, ensaiei os atores, fixei o tripé e corri p'ra cena.⁴⁰

Comprovando a frase que Reichenbach costuma lembrar até hoje e atribuir ao cineasta Roberto Santos, a falta de recursos obrigou o filme a ser mais inventivo. Conforme o diretor avaliou mais tarde:

Foi esse filme que definiu o tipo de cinema que eu desejava fazer. Eu pensava em retrabalhar o repertório do filme comercial, do filme popular, e subverter esse mesmo repertório, fazendo filmes anárquicos, pessoais. Sempre achei que, para subverter a cabeça do espectador, você deve primeiro seduzi-lo.⁴¹

Lançado em 1972, este primeiro longa assinado somente por Reichenbach esteve desaparecido por muitos anos. Todas as cópias de *Corrida em busca do amor* foram destruídas ou se tornaram inutilizáveis devido às exibições depois da sua estreia e o negativo se perdeu. Depois de décadas sendo considerado um filme perdido, uma cópia em 16mm dele foi encontrada já nos anos 2000, graças a uma associação de colecionadores de filmes. Em 2004, foi feita em São Paulo a primeira exibição pública em mais de trinta anos de *Corrida em busca do amor*, longa de formação de Reichenbach.

Em seguida a essa experiência que considerou fundamental para sua formação, apesar e justamente por causa das dificuldades (“nenhuma escola de cinema me ensinaria tanto quanto este filme”, disse ele depois), Reichenbach se afastou por alguns anos da produção de cinema. Tornou-se sócio de uma empresa produtora de filmes publicitários, dirigiu vários deles, assinou a fotografia de outros tantos (seu trabalho como diretor de fotografia continuaria sendo uma fonte de sustento ao longo dos anos seguintes), deu aulas na FAAP e na ESPM. Após alguns anos estabelecido na área de publicidade, tendo dirigido ou fotografado mais de 150 filmes publicitários, Reichenbach resolveu abandonar a carreira e apostar num projeto pessoal cujo título já havia sido anunciado anos antes: *Lilian M*, que ganhou o subtítulo de *Relatório confidencial*.

Lilian é o nome “de guerra” de Maria, cuja trajetória é contada pelo filme em episódios que recriam gêneros bastante distintos de cinema. Feito com poucos recursos, o filme conseguiu bom público, estreando em grandes salas populares

⁴⁰ Depoimento à Filme Cultura, ed. n.º 28, já citado.

⁴¹ “Público espera inteligência, diz Reichenbach”, reportagem já citada.

(como o Cine Marabá, do Centro de São Paulo) e permanecendo em cartaz por várias semanas.

No período de lançamento, a ironia de Reichenbach voltou à carga numa reportagem em que ele declarou que seu filme não era destinado aos amantes de filmes artísticos: “*Não faço questão de conquistar o público que vai ao Belas Artes. Meu filme é feito para os frequentadores do cine Marabá, para a gente que consome e que gosta do filme brasileiro.*” A mesma reportagem fala do material de divulgação do filme:

Absolutamente convencido de que o ‘bom gosto’ nada tem a ver com um cinema brasileiro mais consciente, ele mostra as frases que a distribuidora oferece como sugestões de publicidade e onde há coisas como “*Nada lhe foi proibido! Ela conheceu e ousou TUDO!*” e “*Lilian M desvenda a lama para explicar o erro*”. E sorri, conivente.⁴²

É interessante ressaltar o termo escolhido pelo redator do texto: “*conivente*”. Numa reportagem publicada para divulgar o filme, havia uma reprovação moral envolvida na percepção do apelo erótico.

Lilian M foi recebido com desconcerto pela crítica – que se via diante de um enredo melodramático simples (uma mulher interiorana casada que abandona o marido, vai para a cidade grande, se prostitui e tenta voltar) narrado com estilo ostensivo. O apelo ao erotismo se tornou uma questão: um crítico chegou a se perguntar já no título do seu texto: “*Lilian M: pornochanchada?*”, concluindo que o filme tinha valor por apresentar “*uma intenção de análise*”⁴³. O crítico da Folha de São Paulo frisou a capacidade de envolver a atenção e até mesmo apresentar nudez, mas sem vulgaridade e concessões ao prazer visual:

Se prender a atenção do público do Marabá sem erotismo vulgar é uma proeza, Reichenbach realizou-a. (...) E, mesmo apanhando com frequência a nudez da personagem, Reichenbach conseguiu utilizá-la sempre em função das situações, jamais como concessão ao prazer visual das platéias.⁴⁴

Também o crítico do jornal O Globo se surpreendeu:

A primeira surpresa é de que, ao contrário do que o título tríplice faz supor, não é uma pornochanchada: o conceito moral extravasa do próprio relato cuja unidade constitui a segunda surpresa. (...) O tratamento por vezes realista, por vezes caricatural da realidade, chegando a tintas realistas, é outro achado de Reichenbach.⁴⁵

⁴² “Um diretor de filmes marginais”, reportagem do Jornal da Tarde, publicada em 29/07/1975. O menosprezo pelo público de elite, manifestado por Reichenbach nessa reportagem, foi questionado, por exemplo, por Zulmira Ribeiro Tavares no ensaio “A solteirona, a prostituta e o cinema”, publicada na revista Movimento em 18/08/1975.

⁴³ “Não chego a dizer que se trata de mais uma fita brasileira, que passa da sociologia urbana à pornochanchada. Tem ela uma intenção de análise.” Hélio Furtado do Amaral em “*Lilian M: pornochanchada?*”, crítica publicada no jornal O Popular (GO) em 08/11/1975.

⁴⁴ “A trajetória de Lilian M, da miséria ao luxo”, crítica de Orlando Fassoni publicada na Folha de São Paulo em 02/08/1975.

⁴⁵ Crítica de Salvyano Cavalcanti de Paiva no jornal O Globo, publicada em 08/10/1975.

A variação de tons do filme foi notadas por muitos, nem sempre de forma tão positiva. Uma crítica do Correio Braziliense sintetizou o filme de maneira curiosa: “*Incômoda combinação de melodrama e ópera bufa.*”⁴⁶ Na revista Movimento, Zulmira Ribeiro Tavares também apontou os paradoxos do filme na maneira de se relacionar com seus espectadores:

Desigual, mas estimulante. Um filme de autor, concebido e fotografado por Reichenbach. Um filme comercial, dentro de um esquema de produção comercial. Com toda uma aura publicitária bem bolada: um olho no espectador ávido de sensações, outra no cinéfilo ávido de inovações e que faz do “mau gosto”, enfim, uma bandeira tão exata e previsível quanto o bom gosto.⁴⁷

Para o crítico do Jornal da Tarde, o excesso estilístico do filme comprovava a arrogância do cineasta, criador de um novo gênero de filme:

O diretor quis fazer vários filmes ao mesmo tempo. Se conseguiu fazer algum, já pode se orgulhar de ser o autor da primeira chanchada underground do cinema mundial. O desagradável é que, em toda a variedade de tons que o filme adota, o prevalente é o da onipotente superioridade do diretor. O erótico, o grotesco, o realista, o surrealista, o grand-guignolesco, estão todos subordinados ao prazer muito particular do diretor que, pelo jeito, se acredita sentado à mão direita de Griffith ou Welles ou Buñuel – para ser mais provável – de Julio Bressane.⁴⁸

A crítica do jornal Estado de São Paulo também questionou os excessos de estilo, que tornavam o filme desprovido de qualquer efeito naturalista:

Caso o autor desejasse realmente descrever um caso de prostituição (...), teria de respeitar as regras da necessidade que levam os seres humanos a agir (...). Ao descartar essa via para seu filme, o autor não vacilou em explorar os recursos da fantasia, que dificilmente podemos relacionar com a ação dos personagens. São momentos em que Reichenbach paga seu tributo à tradição que reza que todo filme de autor deve carregar uma marca pessoal, se possível algo hermética, francamente subjetiva. *Lilian M* assim resulta numa espantosa mistura de estilos e gêneros, consequência das vacilações do roteiro e da própria direção.⁴⁹

Esta crítica ganhou uma resposta de Paulo Emilio Salles Gomes, que lamentou porque o “bom crítico” não conseguiu “se entender” com o filme. Neste texto publicado na revista Movimento, a variação de tons do filme foi novamente apontada, mas dessa vez num viés positivo:

Os defeitos da fita estão na cara, a sua heterogeneidade, aquele episódio final quando dentro da fita exaurida começa outra e muitos outros pontos que se queira salientar.

⁴⁶ Crítica de G. T. Nunes publicada no Correio Braziliense em 22/08/1975.

⁴⁷ “A solteirona, a prostituta e o cinema”, citado acima.

⁴⁸ “A estréia da chanchada underground – três títulos só para tentar definir uma escalada social pelos degraus do lugar comum”, crítica de Telmo Martino publicada no Jornal da Tarde, SP, em 02/08/1975.

⁴⁹ “*Lilian M*, uma precária fita de autor”, crítica de Tom Figueiredo publicada no Estado de São Paulo em 09/08/1975.

Ao lado disso tudo, entretanto, as qualidades que se encontram através do filme são tão agudas e insólitas, indicam tanta personalidade, que por si só obrigam a gente a redobrar o interesse pela carreira de Reichenbach. E como se isso não bastasse, o primeiro episódio de *Lilian M* é muito bom como conjunto, mesmo depois dos cortes que sofreu num de seus momentos mais patéticos e humanos.⁵⁰

Vale notar que o próprio Reichenbach comentou, em uma entrevista concedida na época de lançamento, sobre sua paixão por filmes que não tinham receio do excesso e das escolhas radicais: “Às vezes, os diretores que mais erravam eram os que faziam os filmes mais interessantes. O cinema brasileiro é o melhor exemplo”⁵¹.

Alguns meses depois da estreia, José Carlos Avellar publicou no Jornal do Brasil um texto valorizando justamente a distância que o estilo de *Lilian M* impunha ao espectador, obrigando-o a rever, ao mesmo tempo, seus códigos cinematográficos e sua percepção do cotidiano:

Para um espectador habituado ao filme que o envolve sentimentalmente, *Lilian M* pode parecer incompleto e difícil de seguir, porque ele não poderá penetrar na história segundo seus hábitos. Tudo é uma farsa, um fingimento, mesmo nos instantes onde a ação parece mais natural. Os personagens e as situações surpreendem porque não seguem a tradição dos mocinhos e bandidos do cinema. No entanto, tudo o que *Lilian M* parece pretender é fazer cinema, atuar exatamente na área das convenções narrativas do filme, e procurar uma nova estrutura poética capaz de levar o filme a incorporar sinais do cotidiano, abandonados em nome de uma atitude acadêmica.⁵²

É interessante observar a variedade de reações, sobretudo por este já mencionado tom de desconcerto diante daquele filme. *Lilian M* evidentemente trazia marcas da geração marginalista, mas foi além do universo urbano que caracterizou aqueles filmes, voltando a um universo marcado na memória do cinema brasileiro desde os filmes de Humberto Mauro. Logo no princípio, *Lilian M* revisa esse viés histórico da produção de imagens no Brasil e denuncia seu patriarcalismo frágil. Depois que Maria abandona o marido e vai para a cidade grande trabalhar com prostituição, o filme se abre para cenas musicais e interpretações chanchadescas – que não escondem em momento algum a profunda melancolia que dá o tom do filme. *Lilian M* é um dos filmes mais amargos do diretor, com um personagem de propensões suicidas (o jovem Fausto, que namora Maria depois de seu pai) e um amante sádico, que sente prazer em torturar fisicamente (inspirado nos boatos que

⁵⁰ “No arraial da crítica”, texto de Paulo Emilio Salles Gomes publicado na revista Movimento de 25/08/1975. Posteriormente, republicado em *Um intelectual na linha de frente*, já citado.

⁵¹ “*Lilian M*: a trágica procura da liberdade”, entrevista de Reichenbach à Folha de São Paulo, 26/07/1975.

⁵² “O cinema é um fingidor”, texto de José Carlos Avellar publicado no Jornal do Brasil em 16/10/1975.

circulavam sobre um grande empresário que participava de torturas – recentemente, a história real que inspirou o filme foi contada no documentário *Cidadão Boilesen*), entre outros. Com esse estilo de recortes, de narrativa feita de várias partes distintas que se complementam, *Lilian M* faz um movimento em favor de uma relação diretamente estética, cinematográfica com sua narrativa – que, justamente por esse movimento, ganha mais força nos seus aspectos mais verdadeiros, ou seja, mais próximos de universos reais não-percebidos. O uso de clichês e referências em *Lilian M* já marca claramente a estratégia de Reichenbach dali em diante: estes clichês e referências delimitam um universo próprio, ancorado no seu contexto. O que já podia então ser percebido (embora a alguns isso ainda não fosse evidente) é que, na expressão “Godard da Boca do Lixo”, a parte fundamental era a Boca.

4 – De volta à Boca

O relativo sucesso de *Lilian M*, somado aos trabalhos como diretor de fotografia, permitiu que Reichenbach se dedicasse prioritariamente à carreira cinematográfica nos anos seguintes. No entanto, na segunda metade da década de 1970 a produção de filmes no Brasil iniciou seu período mais bem-sucedido comercialmente e mais conflagrado como território de disputas políticas. A presença da Embrafilme no mercado criou uma divisão entre filmes classificados como “cinemão” ou “cineminha” – termos que separavam os filmes que se pretendiam plenamente enquadrados nos modelos da indústria e os demais, fossem estes artesanais (de toda sorte) ou simplesmente “vulgares”, como as cada vez mais presentes pornochanchadas. A Embrafilme se tornou palco de disputas já bastante estudadas, que não pretendo focar aqui, mas é preciso notar que Reichenbach, a despeito da boa recepção a *Lilian M*, não procurou espaço entre os selecionados pela empresa estatal⁵³. Não há como perder isso de vista ao observar o rumo que ele veio a tomar nos anos seguintes – como preconizava a máxima do seu professor Roberto Santos: fazendo da falta de recursos um impulso para a criação.

⁵³ Na conversa com Ozualdo Candeias publicada no encarte do Cineclubes Oficina (já mencionada, realizada entre 1977 e 1978, também republicada na Arte em Revista nº 5), ao ser questionado sobre as dificuldades para aprovar um projeto na Embrafilme, Reichenbach respondeu: “*Nunca tente!*”.

Entre 1979 e 1987, Reichenbach teve sua fase mais produtiva como diretor de filmes – fez oito longas metragens e cinco curtas ou médias em nove anos. Antes disso, ainda no ano de lançamento de *Lilian M*, numa reportagem da revista *Visão* sobre os movimentos políticos dos cineastas paulistas para diminuir a hegemonia do cinema carioca na Embrafilme, ele deu uma declaração que, se ganha contornos irônicos pelo que veio acontecer a seguir, também indica que a decisão de voltar à produção de filmes na Boca do Lixo não foi inteiramente planejada e certamente envolveu, se não um mal estar, ao menos uma desconfiança pessoal. Conforme contou a reportagem de *Visão* em 1975:

Aderir à pornochanchada seria, na opinião de Carlos Reichenbach, “uma atitude de entrega”. Quem se lembra de *As libertinas* poderia estranhar a sua atual postura, mas ele a justifica dizendo que o filme foi “uma tentativa de lutar contra os preconceitos culturais da época, desde a sua realização até o lançamento”.⁵⁴

Logo Reichenbach se viu instado a ter que lutar contra os preconceitos culturais da época, inclusive os seus próprios, para continuar fazendo filmes – e até: para fazer mais filmes do que já tinha feito até então.

O primeiro destes filmes a ser produzido foi fortuito: chamado para assinar a fotografia de um longa metragem a ser dirigido pelo dramaturgo Mauro Chaves, seu colega de São Luiz, Reichenbach acabou sendo instado pelo próprio Chaves a assumir a direção do filme. *Sede de amar*, que originalmente iria se chamar *Capuzes negros* e teve seu título alterado pelos distribuidores, foi protagonizado por Sandra Bréa e Luiz Gustavo, dois atores já bastante célebres pelo trabalho na TV e em filmes diversos. O material de imprensa do filme destacou as características semelhantes às das comédias de Billy Wilder e este foi um dos filmes de Reichenbach mais bem sucedidos nas bilheterias (teve mais de 500 mil espectadores no Brasil)⁵⁵. Foi também o primeiro filme do cineasta a ser caracterizado como uma pornochanchada. Por exemplo, na crítica escrita por Amylton de Almeida (que, nos anos seguintes, se tornaria um dos primeiros defensores dos filmes de Reichenbach), cujo título já sugeria aos espectadores que “rezassem”:

Em pornochanchada, os autores estão sempre atacando o que aparentemente estão defendendo. Assim, há tempo para o homossexual vexaminoso e para a velha que é também ridícula porque está interessada em sexo. Os autores de pornochanchada

⁵⁴ “O vazio cinema paulista”, reportagem da revista *Visão*, publicada em 07/07/1975.

⁵⁵ Conforme a tabela elaborada por João Carlos Rodrigues para a revista *Filme Cultura* em 2011, cruzando dados da Embrafilme e da Ancine. Disponível atualmente no seguinte link: http://filmecultura.webdf.com.br/wp-content/uploads/2010/10/ranking_filmes_mais_500mil_espectadores_por_diretor.pdf

sabem que manter os valores da baixa classe média a que seus filmes se destinam é uma forma a mais de ganhar dinheiro. E, principalmente, de reiterar o machismo.⁵⁶

Essa visão inteiramente negativa da pornochanchada era disseminada e podia ser justificada pelo que apresentava a quase totalidade dos filmes do gênero. A presença dos produtores de pornochanchadas na mesma Boca do Lixo em que se concentravam os cineastas do grupo paulista do marginalismo desagradava os componentes daquele movimento, conforme se pode ver por um artigo de Jairo Ferreira publicado em 1978:

Inicialmente, a pornochanchada atendia pelo nome de “comédia erótica”, uma tendência que começou em 1968, uma boa prova de que esse ano marcante não originou somente “coisas novas”, mas também muito lixo cultural. (...) Em 1970, quando o Cinema Marginal (também chamado Cinema Udigrudi, Cinema Subterrâneo ou Cinema Tupiniquim) agonizava, a pornochanchada começa a massacrar.⁵⁷

Naquele momento, Reichenbach era chamado para fotografar diversos filmes produzidos na Boca do Lixo. Além de estabelecer uma parceria com o diretor e roteirista Jean Garret (para quem fotografou cinco longas-metragens), fotografou filmes de cineastas como Ody Fraga (*A dama da zona*) e José Miziara (*Meus homens, meus amores*). O produtor deste último era um conhecido de Reichenbach: Antonio Polo Galante, o chamado “Rei da Boca”. O pesquisador Inimá Simões assim descreveu o personagem e o modelo de negócios estabelecido por ele:

Antonio Polo Galante, que iniciara a carreira como varredor de estúdio, se transforma no personagem símbolo da Boca. A personificação do *self-made-man*. Um Midas. Monta uma pequena empresa, com equipamentos e algum dinheiro em caixa. Convoca profissionais que circulam pela Rua do Triunfo. Escolhe um roteiro e inicia as filmagens. Oferece a fita ao exibidor que paga o correspondente ao valor total da produção para ter metade dos direitos. Ou seja, quem paga a produção é o exibidor.⁵⁸

Galante propôs produzir um longa metragem para que Reichenbach dirigisse, com algumas exigências simples: deveria ser filmado em pouco tempo, com poucos recursos financeiros e poucas latas de filme virgem. E, claro, deveria caber no modelo de programação dos cinemas que exibiam pornochanchadas. Reichenbach propôs fazer um filme cujo título era explicitamente calcado em *A mulher de todos*: ele

⁵⁶ “Se você vai ver este filme, reze antes para Santa Luzia – só a protetora das vistas pode lhe salvar a ruindade”, crítica de Amylton de Almeida para A Gazeta, de Vitória-ES, 13/02/1979.

⁵⁷ “Dez anos de pornochanchada”, artigo de Jairo Ferreira publicado na Revista Cinema nº1, de agosto de 1978.

⁵⁸ “Sexo à brasileira”, artigo de Inimá Simões publicado na *Revista Alceu*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007.

se chamaria *A ilha dos prazeres extremos*, lugar fictício em que se passava a maior parte do filme de Sganzerla. O produtor trocou a palavra final, dando à produção seguinte de Reichenbach o nome de *A ilha dos prazeres proibidos*.

4.1 – Anarquia tribal na Boca do Lixo

Como o Galante raramente aparecia nas filmagens – para o pessoal da equipe não ficar pedindo dinheiro a ele – fiz o filme com total liberdade. Quando ele viu o primeiro copião com cenas eróticas, ligou apavorado: “Carlão, o que é que você fez? Tá louco, tem homem pelado de frente, tem gente falando de política. A censura vai cortar tudo!” Tive de acalmá-lo explicando que os censores não iriam entender nada, pois o filme tinha leitura dupla. Foi exatamente o que aconteceu.⁵⁹

A ilha dos prazeres proibidos é um dos objetos estranhos que motivam este estudo. Verdadeiro OVNI da Boca do Lixo, excessivo, sinuoso e irregular, é um filme que usa um duplo disfarce para se apresentar. Como era tradição entre as pornochanchadas, trata-se de uma paródia de filme de gênero: o enredo trata de uma agente secreta de uma ditadura que é enviada ao exterior com a missão de matar terroristas exilados. Mas o filme não se satisfaz em fazer um retrato de costumes ou uma coleção de piadas a partir dessa encenação paródica e da apresentação das cenas de nudez esperadas pelos espectadores; ao contrário, essas duas articulações narrativas com os dois modelos estabelecidos, o policial de espionagem e a pornochanchada, permitem que o filme tome posições nada convencionais para os padrões morais da época. As limitações do elenco e de orçamento evidenciam a precariedade típica das produções da Boca - e a própria ambição estilística do filme o torna assimétrico, com uma trama um tanto desvairada e nem sempre inteiramente elaborada ou esclarecida. Mas esses aspectos tortos se apresentam em conjunto com personagens que tratam de liberdade sexual e política: no Brasil pós-“abertura”, uma pornochanchada pobre falava de contracultura, anarquismo, amor livre, poligamia. Neste filme, em meio a bundas e seios expostos, a geração marginalista parecia se reconciliar com as utopias.

E, ao mesmo tempo, com o grande público. Reichenbach mais de uma vez se referiu ao filme como seu maior sucesso de bilheteria. Numa entrevista concedida anos depois, afirmou o seguinte: “*O filme, na verdade, não tinha sexo, tinha hedonismo (...)*”

⁵⁹ Carlos Reichenbach – *o cinema como razão de viver*, já citado.

Foi exibido na América Latina inteira, ficou 20 semanas em cartaz em Buenos Aires e 15 semanas em Lima”⁶⁰. Segundo ele, a distribuição nos cinemas da América Latina garantiu ao filme um público superior a 5 milhões de espectadores. Segundo os dados da Embrafilme, nas bilheterias brasileiras o filme teve cerca de 750 mil espectadores.⁶¹

O sucesso de público de *A ilha dos prazeres proibidos* permitiu que o filme seguinte de Reichenbach, *O império do desejo*, tivesse condições menos precárias de filmagem: ao invés de apenas 20 latas de filme virgem para rodar (equivalente a cerca de 200 minutos), a equipe teve 30 latas de filme virgem. Ainda assim, muito menos do que uma produção de orçamento médio daqueles dias.⁶² Além disso, o período de filmagem pôde ser um pouco mais extenso do que as três semanas reservadas ao primeiro filme. Possivelmente graças a isso e também a uma segurança maior em manejar a mistura de gêneros para, dentro do registro da pornochanchada, ter grande liberdade narrativa, o cineasta fez de *O império do desejo* um filme mais equilibrado do que o anterior. Sendo ainda mais radical e excessivo nas relações tramadas entre os personagens, *O império do desejo* tem mais clareza e mais sentido que o petardo assimétrico *A ilha dos prazeres proibidos*. No entanto, foi este que se saiu melhor diante da expectativa de atrair grande público. A reação do público em potencial e a capacidade de um filme atrair as pessoas são enigmas já velhos e muito discutidos na perspectiva da indústria cultural desse tipo – com todos os elementos envolvidos (o material de divulgação, o gênero a que cada filme se filia etc.), esses enigmas na maior parte das vezes nem sempre podem ser explicados com respostas simples e evidentes. Mas acredito que podemos aventar a hipótese de que o próprio estilo um tanto desconjuntado de *A ilha dos prazeres proibidos* tenha beneficiado a relação do

⁶⁰ “Público espera inteligência, diz Reichenbach”, entrevista concedida a Paulo Carneiro, publicada no Diário do Grande ABC em 08/03/1989.

⁶¹ Novamente, uso como base a pesquisa disponível em http://filmeicultura.webdf.com.br/wp-content/uploads/2010/10/ranking_filmes_mais_500mil_espectadores_por_diretor.pdf. Em outra ocasião, numa entrevista para a revista Filme Cultura, o produtor Antonio Polo Galante confirmou o extraordinário sucesso de bilheteria do filme: “Eu tive sorte com o Reichenbach no primeiro filme, *A ilha dos prazeres proibidos*, foi impressionante o público que deu”. Entrevista concedida a João Silvério Trevisan, publicada na edição nº 40 da Filme Cultura, de agosto/outubro de 1982.

⁶² Não é simples apontar um padrão, já que cada diretor, segundo cada circunstância, podia gastar mais ou menos película – mas não era raro que um filme médio usasse entre cinco e dez vezes mais filme virgem que Reichenbach gastou no primeiro filme que fez com Galante. Filmes de orçamento mais alto podiam aumentar isso consideravelmente: certa vez, o montador Ricardo Miranda me contou que o material filmado de *A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha, tinha mais de quarenta horas. Isso me pareceu uma quantidade assustadora – até o dia em que soube que, para fazer *Apocalypse Now* (1979), Francis Ford Coppola rodou mais de 400 horas de material bruto (a informação é de Walter Murch, um dos montadores do filme, no seu livro *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004). Atualmente, com o uso disseminado das câmeras digitais, essa questão se tornou bizantina.

filme com seu público – dentro da tradição paródica que já se comentou, *A ilha...* é o filme mais aberto para o humor derrisório, graças à relação irônica com os filmes de espionagem.

Nele, a narrativa é marcada pela inserção ostensiva da trilha musical e recheada de atmosferas elaboradas (remetendo ao ritmo das histórias em quadrinhos pleiteado por Paula Nelson em *Audácia!*), com o uso constante de *zooms* que, neste caso, parecem remeter ao universo das narrativas de filmes B. Assim, o filme põe em cena, através dos conflitos dos seus personagens, algumas questões sobre estruturas normativas (sociais, políticas, afetivas) que acabam se revelando como a motivação principal do enredo. A ilha, para se manter como espaço de liberdade, precisa ter suas fronteiras em permanente vigilância, com direito a revistar completamente todos os visitantes; já em seu espaço interior, os seres podem ser inteiramente livres, sem governo de espécie alguma e sem constrangimentos de ordem social. Os afetos e desejos, no entanto, geram conflitos que esta utopia de liberdade social não remedia – como é o caso do exílio do personagem Sérgio, que foi embora da ilha por amar a esposa do seu amigo Nilo. É nessas circunstâncias que Ana, agente secreta que se disfarça de jornalista, procura Sérgio para conhecer a ilha e encontrar os refugiados Nilo e William, a quem foi incumbida de assassinar. Ana, a agente repressora, sofre mais do que os demais com os constrangimentos normativos: pretende estabelecer sempre relações de controle e sedução, é incapaz de se sentir livre para o prazer e tende a responder ao contato físico com asco ou violência. É ela, com essa violência recalcada, quem transforma o desejo em assassinato – e acaba ela mesmo perdendo a vida por isso. No universo de *A Ilha...*, a punição não é reservada a quem se entregou a seus desejos (como acontece em tantos filmes tradicionais, sobretudo os de terror), mas a quem não teve coragem de se entregar a eles.

Nas entrevistas concedidas ao longo do período de lançamento do filme, Reichenbach procurou frisar o espaço de criação permitido pela demanda do público por pornochanchadas, buscando uma relação negociada e possível com o mercantilismo:

Sob o rótulo de pornochanchada, bilheteria certa, ocultam-se hoje os biscoitos finos da produção independente. Se tivesse que classificar, diria que meu filme é uma aventura deflagradora, feita em ritmo dos seriados que passavam nos cinemas nos anos 40 e 50. (...) Me interessei em filmar uma espécie de continuação do originalíssimo filme de Sganzerla, retomando a idéia de uma ilha onde personagens libertários co-existissem pacificamente com renegados de toda a espécie. Na essência, um filme de humor. O título, retomando *A Mulher de Todos*, que era

ambientado na chamada Ilha dos Prazeres, deveria ser este, mas o produtor acrescentou “Proibidos”, exultando.⁶³

Noutra entrevista, concedida dois anos depois, ele afirmou claramente a continuidade consciente entre seus filmes *marginais* e a subversão que tinha praticado do modelo pornochanchadesco:

No primeiro [*As libertinas*] houve a utilização duma linguagem comercial, beirando o pornô. No segundo [*Audácia!*] uma radicalização: poucos entenderam seu hermetismo. Aí eu resolvi unir as duas linguagens. Porque chegou um tempo em que eu havia cansado de fazer filmes herméticos, fechados. A grande iconoclastia, então, era fazer um filme popular. Tinha de se subverter o espetáculo. São aspectos muito viscerais na pornô e na chanchada. Mas irracionais. Eu os torno racionais para melhor utilizá-los. Aí eu introduzo uma trama linear, quase uma trama policial. Então, sob uma aparência de pornochanchada inconsequente, eu chego até a fazer uma revisão do pensamento libertário.⁶⁴

O filme foi motivo de bastante controvérsia entre a crítica, como seria de se imaginar. Se não todas elas, a imensa maioria se viu obrigada a tratar da questão do erotismo, nem que fosse em um pequeno trecho. No *Jornal do Brasil*, o poeta José Lino Grunewald, avisando já no título do seu texto que “*Faltou o Marquês de Sade*”, condenou o resultado com bastante veemência (o negrito é do texto original – mas eu assinaria embaixo deste destaque a um achado crítico tão... inusitado):

Seria uma injustiça, face à submetalinguagem e ao subgodardismo, classificar o filme como pornochanchada. Preferimos dizer (já que não nos especializamos na matéria) que inicia ou continua o ciclo de **pornosadismo**. (...) Na verdade, estavam brincando e, dessa vez, parece que nem foi com o dinheiro da Embrafilme. (...) Só faltaram Safo, o Marquês de Sade e o delegado Sérgio Fleury. Muito ruim a projeção do Art-Palácio-Copacabana, contemplado com o abacaxi farfalhante. E quanto à trilha sonora, nada se ouve. Também, não era preciso.⁶⁵

O tom de Grunewald, no entanto, parece ameno diante da virulência da crítica com acento bairrista que foi publicada na *Tribuna de Imprensa*:

Já afirmei aqui, nesta coluna, há tempos, que pornochanchada carioca é uma bomba, pois é do ofício e do dever dos seus produtores realizarem grossuras. Mas ainda assim tem sempre um quê de irreverência, um quê de graça um ar mais leve típico da maneira de ser do carioca. Em compensação, o paulista, com a sua incrível mania de perfeição, vai aos extremos em tudo, até em matéria de porcaria. Eis aí mais uma prova da invencioneira paulista em retratar a estupidez no seu estado mais decomposto. *A ilha dos prazeres proibidos* é um longa metragem tremendamente longo, monótono, mal contado, mal retratado, mal musicado, mal interpretado, mal

⁶³ “Anarquia poética contra o cinemão”, entrevista com Reichenbach feita por Jairo Ferreira para a *Folha de São Paulo*, publicada em 12/01/1979. Republicada no blog *Cinema de Invenção*, em <http://cinema-de-invencao.blogspot.com.br/2007/04/anarquia-potica-contra-o-cinema.html>

⁶⁴ “Um cinema feito com os olhos na rua”, reportagem de Miguel de Almeida publicada na *Folha de São Paulo* em 01/11/1981.

⁶⁵ “Faltou o Marquês de Sade”, crítica de José Lino Grunewald publicada no *Jornal do Brasil* de 16/03/1979.

dirigido, mal cortado, mal batizado, mal parido e, se isso tudo não bastasse, mal projetado num cinema mal cheiroso.⁶⁶

Já em São Paulo, o texto de Edmar Ferreira lamentava que um cineasta tão talentoso tivesse enveredado pelo estilo da Boca do Lixo:

A história é praticamente incompreensível em sua desordenada confusão (acentuada ainda mais pelo indigente acabamento técnico, com péssimo som e dublagem mal sincronizada). E o erotismo torna-se apenas uma questão de quantidade, quando o que mais importa nessa área é a intensidade. Ou ao menos a qualidade – mas como falar disso diante do acúmulo de ventres estufados e traseiros elasticados que são servidos com tão dispensável generosidade?⁶⁷

Bastante curiosa foi a crítica de Pedro Veriano no jornal A província do Pará, que logo de início criticava o Concine por não ter restringido a exibição da obra e, em certo ponto, sugeria que o público do filme era composto por atropeladores em potencial:

Em tantos anos de cinema, nunca vi igual franquia de crimes em permeio com cenas de alcova. Parece que um é o “comercial” do outro num show caprichadamente mal feito de televisão. A isto, ou seja, a este subfilme, o Concine deu o visto de qualidade.

(...) Sou radical, muitas vezes, quando penso em cinema. A meu ver, o cinema popular deve ser alimentado justamente a partir da retirada do mercado desses apelos indecentes ao erotismo (onde jamais chegam!!). Sinceramente, não sou crítico puritano. Também abomino o elitismo, embora reconheça que existe. O que me parece importante aqui e agora é a pugna por um gosto popular de cinema sem que esse gosto venha a exacerbar instintos que já andam do lado de fora em “filhinhos de mamãe” que fazem “roleta russa” à noite, com seus carros, furando sinais luminosos.⁶⁸

Mas nem todas as críticas publicadas mantiveram o tom beligerante com o filme. Ainda no Rio de Janeiro, no jornal O Globo, Salvyano Cavalcanti de Paiva deu a cotação de meio-termo (o “bonequinho olhando”) e de fato apresentou uma opinião equilibrada – criticou determinadas cenas, mas observou a ambição de originalidade do filme, tecendo elogios ao diretor:

Carlos Reichenbach é o mais talentoso *cinepornovelist* do Brasil. Seus roteiros têm originalidade; seus diálogos são fáceis, misturando a linguagem coloquial a uma certa poesia e uma erudição que combina a filosofia das histórias em quadrinhos policiais com reflexos dos dramaturgos gregos clássicos.⁶⁹

⁶⁶ “Festival da estupidez paulista”, crítica sem identificação publicada na Tribuna da Imprensa de 20/03/1979.

⁶⁷ “Um equívoco do talentoso e polivalente Carlos Reichenbach”, crítica de Edmar Ferreira publicada no Jornal da Tarde, 20/01/1979.

⁶⁸ “A ilha do prazer”, crítica de Pedro Veriano, jornal A Província do Pará, de Belém, 10/03/1979.

⁶⁹ “A ilha dos prazeres proibidos”, crítica de Salvyano Cavalcanti de Paiva, jornal O Globo, 13/03/1979.

Confesso ter dificuldade em encontrar as influências dos dramaturgos gregos em *A ilha dos prazeres proibidos*, mas não duvido que existam, consciente ou inconscientemente. Quero crer, de todo modo, que Cavalcanti de Paiva se referia a cômicos como Aristófanes, não a trágicos como Ésquilo ou Sófocles.

Na Folha da Tarde, Alfredo Sternheim questionou os preconceitos da própria crítica:

É evidente que boa parte daqueles que assinam as colunas de crítica no Brasil, seja por preguiça ou por preconceito, marginalizam muita película séria e de interesse artístico, somente devido ao título. É frequente na sessão de palpites o rótulo de pornô-chanchada para toda a película que, não sendo feita no Rio de Janeiro e sem as loas pré-fabricadas pela Embrafilme, ofereça erotismo no título.⁷⁰

A recepção mais interessada no OVNI da Boca não esteve nos jornais diários, mas em revistas de ensaios. Na revista Movimento, Cláudio Poles observou a relação do público com as características do filme, mostrando-se pessimista em relação ao discurso duplo do filme:

Do modo como os fatos são narrados, a ação demora para se definir, em alguns momentos perde o interesse e certas relações são obscuras, como na maioria dos filmes do gênero. Mas estas não são necessariamente falhas, se forem consideradas as intenções satíricas. Como nem todo filme do gênero consegue fazer bem, essas lacunas do enredo são brilhantemente preenchidas por outro tipo de ações e relações que logo se definem e em nenhum momento desviam o interesse: irresistíveis cenas eróticas executadas com maestria cinematográfica e um humor bem pessoal. Para Reichenbach um filme deve basicamente sugerir e não há de se negar que seu filme possa ser sugestivo sobre muitas coisas. Porém, quais serão as sugestões recebidas pela grande maioria dos espectadores que vão aos cinemas populares para assistir *A ilha dos prazeres proibidos*, até mais de uma vez? Esse público aparenta estar bem mais interessado no que o filme mostra do que naquilo que possa sugerir.⁷¹

Na revista Filme Cultura, José Inácio de Mello Souza apontou as ambições do filme, observou as diferentes camadas narrativas e exaltou o resultado alcançado:

Mesmo manietado pela ditadura da distribuição e da produção, Reichenbach conseguiu escapular delas imprimindo a sua visão de mundo na fita, e mais, expressando num filme-limite os seus dez anos de prática e teoria cinematográficas, alfa e ômega da Boca do Lixo. O movimento da Boca teve em Reichenbach um dos seus primeiros cavaleiros na investida romântica anticapitalista, um “movie fighting man” das primeiras horas de 1968. *A ilha dos prazeres* é o outro lado da idealização. *A Ilha* é o primeiro filme utópico do cinema brasileiro, conseguindo subverter as amarras das produções da Boca, alcançando, como diz William, personagem central da fita, a liberdade pela pornografia. Impossível? Não, pois tudo pode acontecer no filme de Reichenbach.

A certa altura da fita Sérgio diz a Ana, a jornalista, que ela não estava sabendo apreciar os biscoitos finos. Arriscaríamos dizer que tais biscoitos, e eles existem,

⁷⁰ “Novo filme de Carlos Reichenbach”, crítica de Alfredo Sternheim, Folha da Tarde, 17/01/1979.

⁷¹ “Uma sátira do que nunca foi sério”, artigo de Cláudio Poles na revista Movimento, publicada em 22/01/1979.

estão superpostos em camadas às quais o espectador chegará conforme o seu paladar.⁷²

Como se pode ver pela variedade de reações, o uso despudorado de temperos tornou esses biscoitos finos pouco uniformes. Ou seja, o filme combinou de forma um tanto irregular doses bastante evidentes de precariedade, deboche, ideologia libertária, afetividade intensa e mulheres nuas, numa mistura que surpreendeu alguns e desagradou outros. Isso permitiu, de todo modo, que se percebesse um caminho diferente: pornosadismo ou neomarginalismo erótico, não importa o nome que se dê, esse lugar raro do esquema das pornochanchadas ainda teria pelo menos mais um exemplar.

Antes disso, ainda em 1979, Roberto Polo Galante (filho de Antonio), que seria o produtor de *O império do desejo*, produziu quatro curtas-metragens de Reichenbach e Jairo Ferreira, tendo em vista a exibição nos cinemas, graças ao benefício da chamada Lei do Curta, que então era cumprida.⁷³ Reichenbach dirigiu *Sonhos de vida* e *Sangue Corsário*, Jairo Ferreira dirigiu *Nem verdade, nem mentira* e ambos rodaram em parceria *O m de minha mão*, documentário que não chegou a ser finalizado na época⁷⁴.

4.2 – Um Império anarquista

Filmado em 1980 e lançado nos cinemas em 1981, *O império do desejo* inicialmente seria intitulado “Anarquia Sensual” – o título foi mudado pelos produtores às vésperas da estreia para atrair o público que estava interessado em *O império dos sentidos* (1976), de Nagisa Oshima. O filme trabalha com uma unidade de espaço determinada, algo constante em certos filmes de Reichenbach: os personagens se isolam em uma casa e o enredo é focado nos efeitos desta convivência. Esta estrutura dramática foi radicalizada em *Extremos do prazer*, filmado quatro anos depois, e se repetiu em *Dois Córregos* e numa parte de *Bens Confiscados*. No caso de *O*

⁷² “Inquietações de um filme solitário”, crítica de José Inácio de Mello e Souza publicada na revista Filme Cultura nº 34, de janeiro/fevereiro/março de 1980.

⁷³ A Lei 6.281/75, ainda em vigor, que obriga os cinemas a exibirem curtas brasileiros antes de filmes estrangeiros, não é cumprida atualmente devido a um vácuo jurídico provocado pela extinção do Concine, ocorrida em 1990.

⁷⁴ Já nos anos 2000, Reichenbach finalizou *O m de minha mão* e o incluiu entre os extras da edição em DVD de *Lilian M.*

império do desejo, o enredo gira em torno de uma casa de praia que uma viúva, Sandra, descobre ter herdado do marido que a traía. Ela contrata um casal de pós-hippies, Nicolau (ou apenas Nick) e Lucinha, para cuidar desta casa, para desespero do advogado local que cuida de seus interesses – e é esta relação que se torna central para o filme. Por este lugar passam o amante boçal da dona da casa; um “anjo vingador” louco que liquida os idiotas a porretadas; duas garotas reprimidas; e uma chinesa fogosa.

Se em *A ilha dos prazeres proibidos* os personagens afirmavam sua liberdade e sua ética a partir do espaço geográfico, em *O império do desejo* o conflito é latente porque determinados personagens afirmam a liberdade como fundamento, em oposição aos padrões sociais. Isso se dá em dois planos: no primeiro, mais realista, Nick e Lucinha, os dois “hippies extemporâneos”, se colocam à margem da estrutura social, viajando de carona e sobrevivendo sem recursos; no plano simbólico, o personagem Di Branco, o “anjo vingador”, vive fora da sociedade e contra ela, destruindo tudo que passa diante de si. A relação entre Nick e Lucinha é um dos eixos dramáticos de *O império do desejo*: eles permitem ao filme voltar ao tema do ciúme e da crise entre liberdade sexual e relação afetiva. Deste modo, a proposta de amor livre do casal é um dos motores do filme, a partir do envolvimento de ambos com outros personagens – ao mesmo tempo que a ética da sua relação desestabiliza os demais, ela é posta em crise pelo contexto.

Por sua vez, Di Branco é pura ação, como uma metáfora da ambição artística de ruptura completa: a deglutição de referências (em uma grande sopa), somada à destruição (a porretadas) de preconceitos e paradigmas. Di Branco permite ao filme apresentar soluções morais desconcertantes, que ironizam as relações já estabelecidas entre o público de pornochanchadas. Por exemplo, a cena de sexo entre Odilon (o namorado boçal de Sandra) e Lucinha mostra requintes de crueldade da parte dele, seguindo o padrão de uma narrativa que provoca o sadismo do espectador, instigando uma relação voyeurista com a violência do personagem. Na cena seguinte, porém, o castigo chega para o estúpido: Di Branco o encontra na praia e dá cabo dele. Em *O império do desejo*, o “macho infalível” do modelo das pornochanchadas é derrubado à base de porrete.

Este não é o único momento do filme em que o modelo de cena erótica da pornochanchada tradicional é subvertido. Na cena em que o advogado, Dr. Carvalho (numa interpretação antológica de Benjamin Cattan), enfim tem a almejada relação

sexual com Lucinha, ele está ridiculamente vestido como o rábula litorâneo que é. E na cena de sexo entre Nick e Pantha, a feminista histérica e frígida, é esta quem dá as ordens – até que ele encerra a relação precocemente, sem sequer chegar a desnudá-la. Conforme observou João Luiz Vieira sobre esta cena:

Reiterando a convenção do adiamento constante do clímax narrativo de sequências de sedução e sexo, Reichenbach inverte a identificação tradicional entre espectador masculino e o herói na tela operando uma mudança onde o homem é que se torna objeto da relação, algo incomum no cinema da época.⁷⁵

Em diversas entrevistas concedidas ao longo dos anos seguintes, Reichenbach afirmaria o interesse em subverter os códigos do cinema erótico de então. Nas vésperas das filmagens, preocupou-se em destacar os aspectos cômicos e o interesse em dinamizar a narrativa do filme. Por exemplo, na introdução ao roteiro que foi distribuído aos atores Reichenbach escreveu o seguinte:

IMPORTANTE: Esse filme pretende a mesma agilidade dos filmes de Howard Hawks, em especial *Levada da Breca*. Logo, dispensa totalmente os tempos mortos do filme intimista, os diálogos ralentados da linguagem televisiva e os “espaços psicológicos” entre um diálogo e outro. Para mim, uma experiência nova e enriquecedora. Eu espero que para os atores também.⁷⁶

No período de lançamento, o cineasta escreveu o texto de três páginas intitulado “Por que fiz este filme” (já mencionado no início deste capítulo), que foi anexado ao material de divulgação do filme enviado à imprensa. Ali, Reichenbach afirmava seu interesse nas várias camadas narrativas de *O Império do desejo*. Se, logo de início, lembrava os seus inúmeros intercessores, apontado a complexidade do seu interesse por uma estética do excesso, seu texto terminava reafirmando a riqueza da criação em meio à precariedade e aos constrangimentos da estrutura de mercado e das regras do gênero pornochanchadesco: “*Até os defeitos foram incorporados à narrativa. Um filme feito com suor, música e risos. O império do desejo é a pornochanchada que se orgulha de exibir a pecha.*”⁷⁷ Algumas vezes ao longo dos anos seguintes ele voltou a frisar essa preocupação em não fugir das regras do gênero, mas subvertê-las pelo excesso – como falou numa entrevista de 1987: “*O império do desejo foi mais que uma pornochanchada. Foi uma superpornochanchada.*”⁷⁸ No entanto, em pelo menos uma

⁷⁵ “Carnavalização e vanguarda: O Império do Desejo”, artigo de João Luiz Vieira (baseado num capítulo da sua tese de doutorado) publicado no catálogo da mostra “Cineasta de alma corsária: 40 anos de Carlos Reichenbach”, organizado por Francisco César Filho.

⁷⁶ Introdução ao roteiro de *Anarquia Sensual*, escrito pelo próprio Reichenbach, disponível na biblioteca da Cinemateca Brasileira.

⁷⁷ “Por que fiz este filme”, texto de Reichenbach do material distribuído à imprensa, já citado.

⁷⁸ Godard da Boca do Lixo”, reportagem de Susana Schild no Jornal do Brasil de 14/05/1987.

entrevista concedida pouco após o período de lançamento, ele revelou uma certa nostalgia melancólica diante do constrangimento do apelo erótico:

Era bem mais barato fazer cinema, pois o filme virgem não era colorido em nosso mercado e custava muito menos. Também existia um movimento de vanguarda, pouco preocupado com a comercialização da fita, e isso criava um espírito de amor ao trabalho, com muita gente trabalhando até de graça. Agora não, o filme é colorido, muito mais caro, e os artistas estão se profissionalizando, de forma que não dá mais pé fazer filmes puramente intelectuais. Eu gosto de um cinema de nível elevado, mas tive que optar por uma linha intermediária, que parte do nível do cinema comercial para transmitir algum valor superior. *O império do desejo* é isso, eu tenho que aceitar que a sexualidade nas telas é um fenômeno internacional e sem esse apelo eu não teria condições sequer de lançar o filme no mercado brasileiro. É verdade que as coisas melhoraram de uns meses para cá no que diz respeito às possibilidades temáticas do nosso cinema, mas ainda não estamos em condições de trabalhar livremente.⁷⁹

Seja como for, na maior parte das entrevistas em que se referiu ao filme nos anos seguintes, afirmou que era um dos seus favoritos, às vezes dizendo que era o predileto entre os que dirigiu. Mencionou sobretudo o humor do filme, a subversão do modelo de gênero erótico e especialmente alguns aspectos do filme que rompiam com o código moral conservador da época, tanto em relação a sexo (“*Foi o primeiro filme liberado [pela censura] que fazia defesa irrestrita do sexo tribal*”⁸⁰) quanto em questões políticas (“*Faz a apologia da orgia e inscreve na tela que toda propriedade é um roubo*”⁸¹)

Ao contrário de *A ilha dos prazeres proibidos*, *O império do desejo* não faz uso de qualquer disfarce narrativo, ele se afirma claramente tal como é. Ao mesmo tempo, seus personagens tem uma construção menos lúdica e calcada em filmes de gênero do que o trabalho anterior: os personagens de *O império do desejo* não remetem ao cinema de gênero, mas a determinadas escolhas sociais e existenciais. Mesmo o modo de apresentar esses personagens é bastante diferente: aqui não há o uso de zooms que nos jogam para um universo estilístico do estilo de histórias em quadrinhos, como era feito no trabalho anterior; em *O império do desejo*, o olhar da câmera por aquele universo tem algo de clínico: é constante o uso de contra-plongées⁸², mostrando os conflitos de um ponto de vista superior, observador. Também a trilha musical cria esse efeito de distanciamento irônico, a partir do uso de canções norte-americanas de tom ligeiramente nostálgico, como se a relação com aquele universo chanchadesco pudesse marcar assim a diferença entre o universo conservador

⁷⁹ “Carlos Reichenbach e os problemas do nosso cinema”, reportagem do jornal Folha da Tarde, publicada em 04/04/1981.

⁸⁰ Estudos de Cinema, v.1. São Paulo: Educ, 1998.

⁸¹ “Público espera inteligência, diz Reichenbach”, já citado.

⁸² Recurso em que a visão da câmera está acima dos personagens e aponta para baixo.

idealista (e idealizado) e a ruptura utópica, delirante e agressiva que o filme propõe – não por acaso, a câmera de *O império do desejo* só deixa de se distanciar ironicamente da cena quando visita o casebre de Di Branco, o poeta louco, canibal, assassino e incendiário.

Se o espectador do filme anterior podia ter restrições à forma desconjuntada da narrativa de espionagem pornochanchadesca, em *O império do desejo* a trama não é paralela ao interesse do filme – recusá-la implicaria então em recusar um projeto estético bastante evidente e afirmativo. Assim, a recepção pela imprensa, embora novamente controversa, desta vez se inclinou mais favoravelmente ao filme. O primeiro a ver e reconhecer sua surpresa foi Jairo Ferreira, que mantivera a desconfiança já manifestada sobre o universo das pornochanchadas ao tratar de *A ilha dos prazeres proibidos*, mas percebeu o retorno à ética de invenção em *O império do desejo*. Alguns meses depois, na Filme Cultura, observando que “O império do desejo foi realizado no mesmo esquema de A Ilha dos prazeres proibidos, mas é infinitamente superior”, Jairo Ferreira registrou com seu estilo único o espanto diante do filme:

O que é isso? A depuração dos borrões que o experimentalismo biscoito fino está levando para a sepultura? A caveria sobre a cabeça dos nossos mais brilhantes cineastas só conhecidos por eles mesmos? Ou será o *Limite* e a (i)limitação dos anos 80, súpula, divisão, inauguração-superação de fases como Cinema Novo, Experimental, Pornochanchada?⁸³

No Rio de Janeiro, numa coincidência que dava margem a interpretações bairristas, os dois principais jornais deram cotação mínima para o filme. Em O Globo, abaixo da imagem do “bonequinho saindo”, a crítica de Valério Andrade se indignava com a possibilidade de espectadores desavisados serem atraídos enganosamente:

Nem ao menos se trata de pastiche pornográfico do filme japonês. Tudo não passa de um artifício publicitário, feito às custas do sucesso alheio para levar gente ao cinema – a semelhança entre as duas começa começa e termina no título. Embora rotulado de pornográfico, *O império do desejo* tenta, de maneira desastrada, mascarar as verdadeiras intenções do projeto. Carlos Oscar Reichenbach Filho, roteirista-diretor, lança mão de toda sorte de clichês auditivos e visuais na tentativa, inútil, frustrada, monótona, de intelectualizar as cenas de sexo.⁸⁴

Estranhamente, dois dias antes o mesmo jornal, ao informar as estreias da semana, havia classificado *O império do desejo* como um “*pornodramalhão*”.⁸⁵

⁸³ “O cinema e seu desejo”, texto de Jairo Ferreira publicado na revista Filme Cultura nº 38/39, edição de agosto-novembro de 1981. (posteriormente republicado em *Cinema de Invenção*).

⁸⁴ Crítica de Valério de Andrade, publicada em O Globo no dia 10/03/1981.

⁸⁵ O Globo de 08/08/1981.

No Jornal do Brasil, o infalível Ely Azeredo deu ao seu texto o nome “Província do tédio”, fazendo uma tradução particular do título do filme:

Como se fosse o último homem vivo sobre a Terra, Robinson Crusó do sistema solar, Reichenbach repete o óbvio pseudo-avançado: a crítica da virgindade-investimento (uma anti-feminista que pensa em casar de véu e grinalda); a ridicularização do burguês hipócrita que se dá ao trabalho de ir ao litoral paulista para bacanais pagas; o questionamento da conduta de um *hippie* que, a essa altura dos acontecimentos, preocupa-se em descobrir onde termina a liberdade e começa a promiscuidade.⁸⁶

O filme dirigido pelo “Robinson Crusó do sistema solar” teve recepção mais calorosa em São Paulo, sua terra natal. No Estado de São Paulo, Rubens Ewald Filho alertou que o espectador não deveria confundir o filme com a média das produções da Boca: “Para o espectador comum, tudo aquilo poderá parecer mais um “pornodrama” da Boca do Lixo. Mas o espectador atento verá que o realizador é um apaixonado pelo cinema, com uma mão segura na direção.”⁸⁷ Na Folha de São Paulo, Luciano Ramos apontou a relação do filme com os filmes considerados “underground”:

O império do desejo foi lançado como filme pornô e típica produção da Boca do Lixo paulista, revelando sua proposta comercial logo no título. Trata-se porém de uma obra empenhada do diretor Carlos Reichenbach (...). Ele procura seguir uma tradição aberta por Godard e desenvolvida em São Paulo pelo cinema dito “underground” de Rogério Sganzerla e Julio Bressane.⁸⁸

No Correio Braziliense, a crítica de Sérgio Bazi observou a construção do filme através de uma rede de influências, além de destacar a diferença do modelo reacionário que predominava nas pornochanchadas: “Enquanto nas pornochanchadas e similares o sexo costuma ser alvo de exploração grosseira, francamente desrespeitosa e reacionária, nas fitas de Reichenbach ele é cercado de insinuações libertárias e até políticas”⁸⁹.

Nas revistas semanais, as análises do filme foram francamente favoráveis. A crítica de Sérgio Augusto na revista Istoé reconhecia o espanto já no título - “Acreditem: eis uma bela pornochanchada”:

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 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 caiçaras, se proclame, em alto e bom

⁸⁶ “Província do tédio”, crítica de Ely Azeredo no Jornal do Brasil de 10/3/1981.

⁸⁷ “*O império do desejo*, a comprovação de um talento”, crítica de Rubens Ewald Filho publicada no Estado de São Paulo de 07/02/1981.

⁸⁸ “Um desejo entre o realismo e a alegoria”, crítica de Luciano Ramos publicada na Folha de São Paulo em 10/04/1981.

⁸⁹ “O império das citações”, crítica de Sérgio Bazi publicada no Correio Braziliense de 15/8/1981.

som, que a propriedade é um roubo. (...) A cada cena de sexo corresponde uma de morte. No império do desejo quem não é capaz de amar dança.⁹⁰

Na revista *Visão*, o crítico Bruno de André ressaltou a herança do marginalismo em *O império do desejo* e apontou o gesto sedutor e provocativo do filme:

Será que o substantivo “pornoanchada” exige sempre adjetivos do tipo “mal feito” para baixo? Se uma fita de banguê-banguê pode ser criativa, por que não uma pornoanchada? O Cinema Novo não faria uma, é claro, mas o cinema *underground*, o nosso “udigrudi”, sim.(...) Nos efeitos sonoros, na música, na fotografia, em cada canto há citações e deboches – coisas indissolúveis para Reichenbach. Ele constrói sua narrativa com uma atonalidade premeditada, uma espécie de “dodecafonismo cinematográfico” belo e criativo. Atinge o espectador não para manipulá-lo, mas sim para atirá-lo a participar do que vê na tela, agindo e opinando. Pornoanchada? É claro. E também um filme a serviço do público.⁹¹

No início de 1982, a tradicional pesquisa de melhores filmes do ano anterior feita pelo Cinesesc com diversos críticos (sobretudo de São Paulo) deu um indício claro da boa recepção ao filme: *O império do desejo* foi o oitavo mais bem votado entre os lançamentos brasileiros de 1981.⁹²

4.3 - Erotismo, curtição e tesão

A ilha dos prazeres proibidos e *O império do desejo*, as duas pornoanchadas de Reichenbach, não alteram para um tom positivo apenas a relação com as utopias que herdaram do marginalismo. De forma ainda mais intensa e evidente, o erotismo é um fundamento positivo desses filmes. Décadas mais tarde, Reichenbach falou sobre a relação com o erotismo e a nudez:

É preciso enxergar a sensualidade como sinal de vida. Pode-se mostrar a penetração, os órgãos sexuais, mas se não houver uma fé quase mística no potencial do desejo em quem flagra as cenas, estas imagens estarão mais para uma vitrine de açougue.⁹³

Para além desta profissão de fé nas imagens, há um aspecto subversivo que é fundamental para o erotismo destes filmes. Como já foi observado, o erotismo pode ser um valor em si, desde que não reflita relações em que a hegemonia social ganha

⁹⁰ “Acreditem: eis uma bela pornoanchada”, crítica de Sérgio Augusto, Istoé n° 220, de 11/03/1981.

⁹¹ “Pornoanchada – Rir e Brincar – Com um diretor “udigrudi””, crítica de Bruno de André publicada na revista *Visão* em 23/03/1981.

⁹² Conforme reportagem do Estado de São Paulo de 12/01/1982.

⁹³ “Carlos Reichenbach – o cinema como razão de viver”, já citado

aspectos doentios (preconceito, incitação a determinadas formas de violência etc.). No universo das pornochanchadas, na maior parte das vezes esta relação erótica acontecia meramente no terreno da “conquista”, em que, a sedução muitas vezes era um modo de reafirmar a força dos poderosos. Como observou José Carlos Avellar em 1985:

No mundo das chanchadas pornô só existe lugar para os que sabem se arrumar, para os fortes. E neste mundo o sexo é a linguagem usada para levar à platéia o apelo por uma luta individual, descomprometida com o que quer que seja. Erotismo não existe nesses filmes. Pornografia, a rigor, também não. As histórias (e as imagens usadas para contá-las) são feitas só de grosserias. O ato sexual é uma demonstração de força e implica necessariamente na vitória de um sobre o outro: o experiente conquistador come a virgem, a velha prostituta come o donzelo. Os mais belos, fortes, inteligentes e experientes estão no poder.⁹⁴

No entanto, a característica mais fulgurante das relações eróticas destes filmes de Reichenbach, feitos na virada dos anos 1970 para os 1980, é que elas contestam explicitamente os padrões hegemônicos. E, ao contrário das transgressões marginalistas, a relação com o corpo não se torna histérica e maníaca (como acontecia com as protagonistas de *As Libertinas* e *A mulher de todos*, por exemplo), e sim vital e libertadora - veja-se, por exemplo, a relação a três entre Sandra, Lucinha e Nick em *O império do desejo*. Isto foi observado ainda em 1983 por José Mário Ortiz Ramos:

Os filmes de Reichenbach servem para mostrar a complexidade, as tensões que atravessam o campo cinematográfico, mesmo quando isolamos um setor que faz do sexo a alavanca para conseguir uma boa receptividade do público. A postura não é nova, e no cinema europeu tivemos vários diretores procurando subverter o pornô. É no entanto significativa, pois mostra como através das formas de produção da Boca é possível erigir uma visão de sexualidade que põe no centro da tela subjetividades inteiras.⁹⁵

No capítulo anterior, falei das “duas almas” propostas por Roberto Simanowski para os pólos de interpretação e sensibilidade intelectual, assim como comentei a relação óbvia que têm com os pólos nietzscheanos de Apolo e Dionísio. Simanowski fala em seu texto do aspecto intelectualmente vazio e preguiçoso das obras que se focam tão-somente no aspecto espetacular, performático, abandonando por inteiro o campo interpretativo; Nietzsche também já mencionara no seu livro citado a relação do culto a Dionísio com danças sexualizadas e esteticamente esvaziadas. Pois o que me parece interessante aqui é notar como os filmes

⁹⁴ José Carlos Avellar, *O cinema dilacerado*, já citado.

⁹⁵ “Sexualidades em construção”, ensaio de José Mário Ortiz Ramos publicado no suplemento Folhetim, da Folha de São Paulo de 04/09/1983.

eroticamente provocantes também podem ser eventualmente acusados por seu vazio intelectual e seu conservadorismo. E isto precisa ser destacado nestas *pornochanchadas antropofágicas* de Reichenbach: há um esforço constante nelas em repudiar o conservadorismo – ainda que isso crie o problema da possessividade da relação amorosa, como ocorre nos dois filmes.

Neste sentido, estes filmes feitos em 1979 e 1980 foram a mais forte contestação à crítica severa que José Carlos Avellar fez às pornochanchadas em 1986:

A grosseria, é claro, não terminou, mas mudou de estilo. Perdeu a originalidade, porque em toda aquela mal feita, miserável e suja estupidez existia uma certa originalidade que não conferia nenhuma vantagem à pornochanchada mas fazia dela uma coisa à parte no mundo do cinema, bem nossa, bem daquele momento. Com o sexo explícito a chanchada pornô se tornou igual a qualquer outra chanchada pornô de qualquer outro país, subproduto que ocupa os espaços vagos entre os lançamentos de superproduções estrangeiras em todos os mercados. A chanchada pornô, mesmo, tal como existiu entre 69 e 79 desapareceu. Mas deixou marcas espalhadas por todos os cantos, pois depois dela nem um só filme feito para ser consumido pelo grande público deixou de ter uma cena de sexo - cena onde os personagens se devoram mesmo, agressivos um com o outro, como numa luta marcial, como numa competição de ginástica em que apenas um deles pode sair vencedor. Derrotados saímos todos nós.⁹⁶

Recentemente, quando tive a oportunidade de conversar com o próprio José Carlos Avellar sobre aquele contexto e a sua análise, ele observou que seu interesse era caracterizar o estilo demarcado pela maior parte dos filmes da pornochanchada e apontar o que eles denotavam, mas que dentro do gênero havia exceções esteticamente vigorosas, como os filmes de Reichenbach. Talvez possamos dizer que o esforço destes filmes que o cineasta fez para a empresa de Galante consistiu justamente em tornar vitais os atos sexuais - atos em que, nos seus filmes, só perde quem não abre mão de disputar o poder, tal como a agente secreta Ana em *A ilha dos prazeres proibidos* (não por acaso, uma agente “secreta” que manifesta ter medo da liberdade). Se a crítica de Avellar apontou com razão os aspectos mais mórbidos das relações estabelecidas pela maioria das pornochanchadas com seu público, estes filmes de Reichenbach são exceções (não são as únicas). Ao observar o interesse do público pelas grosserias apresentadas naqueles filmes, Avellar questionou: “*Quando se retira das pessoas a possibilidade de se relacionar afetiva e efetivamente com a sua realidade, que mais pode existir além da emoção embrutecida e de uma meio doida sensação de que a grosseria faz parte inseparável do nosso modo de ser?*”. Talvez possamos dizer que a estratégia destes filmes de Reichenbach seja justamente a de, lidando com o repertório de grosserias,

⁹⁶ José Carlos Avellar, *O cinema dilacerado*, já citado.

aproveitar-se delas para propor uma subversão dos preconceitos morais, permitindo uma nova forma de “*se relacionar afetiva e efetivamente com a realidade*”. É preciso notar, sobretudo, que este aspecto social e intimamente subversivo pode ter tido similares eventuais dentro do universo das pornochanchadas, mas não teve paralelo no cinema “respeitável”, que na época, como se disse, era chamado de “Cinemão”.

Neste sentido, o cinema que Reichenbach fez naqueles anos exerceu um papel próximo ao proposto por Georges Didi-Huberman quando este falou da *Sobrevivência dos vaga-lumes*, ao teorizar a partir de uma idéia de Pasolini. Segundo Didi-Huberman:

A questão dos vaga-lumes seria, então, antes de tudo, política e histórica. Jean-Paul Curnier, que não deixou de evocar a carta de 1941, diz, justamente, num artigo sobre a política pasoliniana, que a beleza inocente dos jovens de Bolonha não denota em nada “*uma simples questão de estética e de forma do discurso, (uma vez que) o que está em jogo ali é capital. Trata-se de extrair o pensamento político de sua ganga discursiva*” e de atingir, dessa maneira, esse lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos, nos gestos e nos desejos de cada um.⁹⁷

A ilha dos prazeres proibidos - que também termina com uma eufórica e conciliadora sugestão de sexo a três, como o filme seguinte - não se distancia do proselitismo em favor do amor livre, tornando a alegre atividade sexual uma característica definidora do ambiente (e de todo o filme). Mas *O império do desejo*, por sua vez, parece se esforçar em fazer um compêndio das diferentes relações de poder que podem ser estabelecidas no ato sexual: a relação viciada (entre Sandra e seu namorado Odilon, logo no início); a transa cotidiana por prazer (no sexo oral entre Nick e Lucinha); a relação de dominação e violência (entre Odilon e Lucinha); o sexo por contrato (com a participação das prostitutas, que não chega a se realizar); o sexo por caridade (entre Lucinha e o dr. Carvalho); a relação eventual dominada pelo homem ou pela mulher (as transas de Nick com as duas campistas), o sexo a três já citado e, finalmente, a transa triunfante e redentora ao final, entre Nick e Lucinha, movida por tesão e contraposta ao afogamento do Dr. Carvalho, tardiamente libertado das suas travas morais. Além de todas elas, há ainda a relação sexual delirante entre poesia e política, entre o estrangeiro e o eremita, representados pelo louco Di Branco e a chinesa que vem procurá-lo.

Mesmo que em algumas ocasiões Reichenbach tenha tratado de uma certa exaustão das exigências de figurino da pornochanchada, é evidente o vigor que este erotismo deu a seus filmes. Se muito se falou sobre a “curtição” nos filmes

⁹⁷ Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

marginalistas, ou seja, o retrato do ambiente de desbunde, com o humor, a vivacidade e o deboche que caracterizaram muitos daqueles filmes, vale notar que nestes filmes de Reichenbach o sentimento mais sensível nas relações não é o da “curtição”, mas também não é o da mera “conquista”, e sim o do tesão. Palavra mais chula, vaga e mundana do que libido, o tesão é uma expressão disseminada para tratar de uma força fundamental em todo tipo de relações – interpessoais, sociais, artísticas e o que for. Não foram poucas as vezes que os teóricos cinematográficos usaram a versão psicanalítica consagrada para afirmar isto – o “investimento libidinal” necessário para o interesse, o envolvimento direto. De certa maneira, as pornochanchadas de Reichenbach encontraram uma linguagem popular (ou seja, amplamente disseminada e compreensível) para, nos estertores de uma ditadura, tratar do amor livre, das questões libertárias – e do tesão que fundamenta as relações amorosas e artísticas.

4.4 – Melodramas na Boca

Em seguida a *O império do desejo*, Reichenbach afastou-se parcialmente do humor anárquico das suas duas pornochanchadas - embora ele voltasse a aparecer em certos momentos dos seus filmes seguintes. Exceto, talvez, justamente no seguinte: *Amor, palavra prostituta*, filme de baixíssimo orçamento que ele mesmo produziu em conjunto com cinco parceiros, inclusive técnicos que trabalharam no filme (Inácio Araújo, Éder Mazzini). Interditado pela Censura e posteriormente liberado com um corte de minutos que revoltou o cineasta (em uma cena em que se via o sangue menstrual de uma personagem), o filme rompia inteiramente com o estilo cômico e delirante que Reichenbach havia posto em prática nos filmes anteriores. *Amor, palavra prostituta* é um drama melancólico e seco, filmado com contenção única na carreira do cineasta. Embora sua circulação no Brasil tenha trazido um certo dissabor no primeiro momento, devido à intervenção da Censura, alguns anos depois ele chamaria a atenção de festivais internacionais.

Após *Amor, palavra prostituta*, Reichenbach teve um novo filme produzido por Galante: *O paraíso proibido*, também um drama, mas novamente com tons eróticos e relação direta com modelos de gênero. Novamente defendido no jornal O Globo por Salvyano Cavalcanti de Paiva (“*Um estilo que prefere a violência interior dos personagens e não*

*apela para a pornografia: faz erotismo com categoria*⁹⁸), este filme foi analisado por José Carlos Avellar no *Jornal do Brasil* com uma inflexão restritiva sobre o desejo do cinema de Reichenbach em se relacionar com os gêneros cinematográficos:

O filme não se refere ao real, não propõe uma reflexão do real, uma vez que só o cinema importa verdadeiramente. Mostra e discute, isto sim, o cinema, como se ele fosse a coisa viva, a emoção realmente sentida. É como se Reichenbach, ao preparar o seu filme, tivesse tomado como tema imagens apanhadas de outros filmes, representações que ficaram em sua memória, e inventado depois uma história e personagens (ligeiramente parecidos com gente viva de verdade) para dar forma ao seu tema.⁹⁹

A boa recepção do filme pela crítica, acompanhada uma performance com números relativamente baixos nas bilheteiras, levou Galante a ironizar: “*A crítica apoiou muito, e quando a crítica apóia, o filme não dá resultado. (...) O paraíso proibido é um filme de classe A e a classe A não foi ver*”¹⁰⁰.

Reichenbach encerrou seu segundo ciclo de produções na Boca do Lixo com um filme feito por uma empresa cooperativa formada por dez técnicos, inclusive ele: a Embrapi, que em dois anos produziu e lançou oito longas metragens nos cinemas (como *Tchau amor*, de Jean Garret, e *Amado Batista em Sol Vermelho*, dirigido por Antonio Meliande). *Extremos do prazer* é um drama que, em conjunto com o apelo erótico (presente no filme e sobretudo nas peças de divulgação, como o belo cartaz), apresentou um enredo complexo e ambicioso, pretendendo revisitar a crise das utopias vivida naqueles meados da década de 1980.

No entanto, naquele momento as circunstâncias de produção estavam entrando numa fase de mudanças imensas. A disseminação do equipamento de vídeo caseiro, o VHS, veio se somar à presença de um número cada vez maior de filmes na programação da televisão, o que roubou grande parte do público das salas de cinema de rua. Por esta razão, o número de salas de cinema, que vinha decaindo em todo o país desde a instituição das redes nacionais de televisão, tornou-se consideravelmente menor, com seu público migrando pouco a pouco para os shopping centers. Desta maneira, o número de ingressos vendidos no país, que na metade da década de 1970 era de 250 milhões em um ano¹⁰¹, caiu até chegar a cerca de 80 milhões de ingressos por ano em meados dos anos 1990 - voltando a se recuperar em seguida (em 2011,

⁹⁸ Crítica de Salvyano Cavalcanti de Paiva para *O paraíso proibido*, publicada no *Globo* em 28/09/1981.

⁹⁹ “Olho de gato”, crítica de José Carlos Avellar publicada no *Jornal do Brasil* em 30/09/1981.

¹⁰⁰ Entrevista concedida à *Filme Cultura*, já citada.

¹⁰¹ Conforme tabela da Embrafilme disponível, entre outras publicações, em *História do cinema brasileiro*, organizado por Fernão Ramos. São Paulo: Art Editora, 1987.

foram cerca de 144 milhões de ingressos vendidos no ano¹⁰²). Além disso, a estratégia de lançamentos gigantescos, no estilo *blockbuster*, que os distribuidores dos EUA vinham implementando no mundo inteiro desde meados da década de 1970, uma década depois já haviam ampliado sua hegemonia de mercado com fenômenos de bilheteria destinados ao público adolescente ou infantil.

Completando as mudanças profundas ocorridas naquele início da década de 1980, desde os escândalos de *Calígula* e *O império dos sentidos* (este sim, o filme de Nagisa Oshima) a Censura brasileira passou a permitir a exibição de filmes ditos pornográficos no país, restritos a maiores de 18 anos. Com isso, o circuito de salas para onde se destinavam as pornochanchadas da Boca passou a ser dominado por filmes pornográficos estrangeiros, numa situação que muitos dos técnicos e produtores daqueles dias atribuíram a uma conspiração das grandes empresas estrangeiras para enfraquecer a produção local. Conforme testemunhou Inácio Araújo na Folha de São Paulo:

Graças à simpática instituição do mandado de segurança, passamos da noite para o dia do pudor à devassidão. As telas severamente vigiadas por dona Solange Hernandez se empanturraram do *sexo explícito* tantas vezes prometido pelos certificados de censura e finalmente cumprido. De *Calígula* a *Garganta profunda*, vivemos uma rápida primavera do pornô.¹⁰³

Assim, a difusão de *Extremos do prazer* foi consideravelmente prejudicada pela nova conjuntura. Conforme informou uma reportagem feita na época de lançamento do filme:

Extremos do prazer está sendo lançado apenas numa sala, embora na próxima semana consiga abrir circuito maior. Segundo seu realizador, isso só foi possível graças à entressafra dos filmes pornográficos que os mandatos judiciais estão liberando à revelia da censura federal.¹⁰⁴

No entanto, a recepção ao filme em festivais de cinema foi melhor do que qualquer outro filme de Reichenbach até então. Exibido no Festival de Gramado, o filme levou o júri a dar um prêmio especial “pela integridade da obra” ao cineasta. Além disso, em 1982, pela primeira vez, um projeto dele havia sido selecionado para obter apoio da Embrafilme para produção – valor que só seria liberado mais de dois

¹⁰² Conforme dados disponíveis no site da Ancine, em <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2101.pdf>

¹⁰³ “Pornô, beco sem saída para o cinema nacional”, publicado na Folha de São Paulo em 25/09/1983. Posteriormente republicado no livro *Cinema de boca em boca*, já citado.

¹⁰⁴ “Filmar o corpo para falar do espírito”, texto de Heitor Capuzzo publicado no Diário do Grande ABC em 04/02/1984.

anos após a aprovação. Daí em diante, sua carreira novamente foi levada a tomar novos rumos.

5 – Autoria na crise

Em meados da década de 1980, a produção de cinema no Brasil entrou num processo de crise que chegou a seu ponto mais grave no início da década seguinte, provocando a organização da estrutura de produção que, pouco a pouco, chegou ao estágio dos dias de hoje. Todos os filmes seguintes de Reichenbach, de certa maneira, respondem a este processo histórico, em que o seu estatuto social como cineasta mudou (o que lhe permitiu manter sua produtividade nas duas décadas seguintes).

Num diálogo que tivemos há alguns anos, questionei Reichenbach se, na visão dele, a divisão entre o cinema industrial e o dito autoral não levaria este a se enredar nas armadilhas do individualismo. Ele me respondeu com uma profissão de fé na riqueza desse modelo de produção cinematográfica:

Eu não estou falando que este seja o sistema ideal. Agora, para mim é o cinema que interessa e acabou. Se é para radicalizar, eu vou radicalizar sim, o que me interessa hoje, no cinema, é buscar o autor. E você encontra! É uma coisa incrível que você sentia na crítica das décadas de 60/70, que era o desejo da prospecção. Você ia atrás dos novos autores. Onde ele se manifestava, a personalidade, a assinatura...¹⁰⁵

A partir de meados dos anos 1980, quando sua produção se afastou do erotismo e dos modelos da Boca do Lixo, Reichenbach tornou-se pouco a pouco um “autor de prestígio”. No início de 1985, graças a um contato entre o crítico brasileiro João Carlos Rodrigues e a crítica francesa Catherine Arnaud¹⁰⁶, o Festival de Rotterdam apresentou *Lilian M* e *Amor palavra prostituta* na sua programação. Talvez sejam, como já disse, os dois filmes mais melancólicos da carreira de Reichenbach. De todo modo, se não resumem todas as características dos seus filmes, certamente o representam com vigor.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Originalmente publicado em <http://www.contracampo.com.br/53/carlaoinacio.htm>, também disponível em <http://daniel-caetano.blogspot.com.br/2012/05/conversa-com-carlos-reichenbach-e.html>.

¹⁰⁶ Segundo a reportagem “Reichenbach foi, viu e venceu”, da Folha de São Paulo de 20/02/1985

¹⁰⁷ Segundo Reichenbach, *O império do desejo* não foi incluído na programação, apesar dos pedidos do festival, porque a empresa de Galante informou à Embrafilme (que fez cópias novas e cuidou da legendagem) que ainda estava tentando negociar a distribuição do filme na Europa

A recepção a eles foi bastante positiva, o que fez com que os filmes do diretor se tornassem assíduos em Rotterdam nos anos seguintes (*Filme demência* e *Anjos do arrabalde* foram exibidos lá, além do filme em episódios *City Life*). Um artigo no jornal francês *Libération* foi escrito pelo crítico Louis Skorecki, sob o título “Reichenbach Filho ou O pornô tropical”, apontando os filmes de Reichenbach como o principal destaque do festival. Skorecki, ex-membro da *Cahiers du Cinéma*, observou:

Sarcástico, violento, colorido, *hard*, o cinema de Reichenbach parece com o Fassbinder experimental, numa versão trópico-vulgar. A isso se junta um gosto pela música brega e um modo irônico de sugerir confissões autobiográficas que faz lembrar o melhor de Luc Moullet.¹⁰⁸

Com o prestígio crescente, Reichenbach conseguiu enfim obter apoio financeiro da Embrafilme para seu filme seguinte. O roteiro que foi aprovado anos antes havia sido escrito a seis mãos, em parceria com Inácio Araújo com J. C. Ismael, e se chamava *Propriedade privada*. Tratava-se, novamente, de juntar personagens diversos numa casa por um determinado período: um contador obeso acompanha o patrão à sua casa de campo num feriado para terminar um serviço urgente, e assim passa a conviver por alguns dias com a jovem filha dele, que passa a seduzi-lo e torturá-lo com provocações.

No entanto, como se disse, mais de dois anos se passaram entre a aprovação do projeto e a liberação das verbas. Neste período, a inflação da época aumentou os custos consideravelmente e o valor cedido deixou de cobrir o orçamento do filme – a ponto de obrigar o cineasta a repensar inteiramente o projeto. Ao rever o roteiro escrito anos antes, Reichenbach resolveu abandoná-lo e filmar um novo, mais ambicioso artisticamente, mas com menos custos de locações e atores. Agora, iria fazer uma adaptação do mito de Fausto, aquele que vendeu a alma ao diabo. Intitulou o filme com um anagrama de “filme de cinema”: *Filme demência*. Curiosamente, o primeiro trabalho do cineasta com financiamento estatal foi o que passou por maiores problemas orçamentários durante a produção das filmagens, a ponto de Reichenbach precisar assumir novamente a função de fotógrafo nas últimas semanas de filmagem, uma vez que não havia mais recursos para pagar o salário da maior parte dos profissionais.

¹⁰⁸ “Reichenbach Fils ou le porno tropical”, texto de Louis Skorecki publicado no jornal *Libération* em 11/02/1985. Vale registrar que Skorecki não tinha como saber que Reichenbach deu a um dos personagens de *A ilha dos prazeres proibidos* o nome de Luc Moullet, em homenagem explícita ao crítico e cineasta francês.

Embora tenha se tornado o trabalho favorito de Reichenbach, conforme afirmou inúmeras vezes desde então, *Filme demência* sofre com o peso da ambição artística mais do que qualquer outro filme seu. Tão melancólico quanto *Lilian M e Amor palavra prostituta*, o filme não trazia este sentimento num enredo com muitas atmosferas e surpresas, como o primeiro, nem numa trama em que os personagens se envolvem com delicadeza, como no segundo: trata-se sobretudo de uma longa viagem de busca por si. Num certo aspecto, é possivelmente o filme mais autobiográfico de Reichenbach, embora de forma nada explícita. Como o cineasta, o personagem principal abandona os negócios do pai; além disso, ele demonstra certa saturação das ofertas eróticas de belas mulheres (algumas se oferecem a ele, que não demonstra interesse); tem a sensação de que o dinheiro não tem mais nenhum valor; e pouco a pouco se dá conta de que vai ao encontro de um demônio. A saturação do erotismo pode ser relacionada ao recente término dos anos de produção na Boca, enquanto o dinheiro que vai embora é uma evidente analogia com o que acontecia com o próprio filme e com todo o país. E o demônio? Há pelo menos três analogias possíveis para ele: poderia ser a relação que o cineasta teve que estabelecer anteriormente com produtores mercantilistas para fazer seus filmes; poderia ser a nova relação com a Embrafilme, órgão de financiamento tantas vezes amaldiçoado (frequentemente com razão) pelos produtores marginalizados, e com todo o modelo de cinema que ela representava; e poderia ser uma espécie de demônio interno, próprio da consciência. Talvez sejam todas essas possibilidades e algumas mais, uma vez que certos movimentos artísticos obrigam a se relacionar com demônios de todo tipo. Seja como for, o filme termina com uma chave de esperança: numa imagem poética, o personagem consegue chegar ao fim da estrada, atravessa o espelho e sobrevive íntegro. Na versão de Reichenbach, Fausto acaba sobrevivendo ao demônio por não ter medo de se aproximar dele ou de perder a alma.

Bem-recebido de forma praticamente unânime pela crítica, o filme ganhou diversos prêmios em festivais (como o de melhor diretor em Gramado e o de “*filme inovador do ano*” em Rotterdam). Ironicamente, dez anos depois de afirmar que não pretendia “*conquistar o público que vai ao Belas Artes*”, Reichenbach viu seu filme estreiar somente numa das salas do cinema da Rua da Consolação. *Filme demência* permaneceu três semanas em cartaz naquela sala em São Paulo e obteve a menor bilheteria entre os filmes do diretor até então.

Em seguida, o cineasta procurou produzir um filme mais palatável e atraente num ambiente que, naquele momento, era caracterizado por um bombardeio de opiniões negativas sobre a produção de filmes brasileira. Retratando com tons melodramáticos o cotidiano de professoras de uma escola do subúrbio de São Paulo, Reichenbach rodou *Anjos do arrabalde*, protagonizado por atores célebres (como Betty Faria e José de Abreu), com produção de Galante (que naquele momento via seu mercado de pornochanchadas ruir). Vencedor do prêmio de melhor filme em Gramado, exibido em dezenas de festivais brasileiros e internacionais, também com boa recepção entre os críticos, o filme teve um resultado de bilheteria abaixo do esperado – ou, ao menos, abaixo do que se poderia esperar alguns anos antes. Naquele momento, o mercado de salas de cinema já entrara na rota da sua maior crise, já comentada.

Cabe notar que a relação estabelecida entre a sociedade brasileira, os meios de comunicação e a produção de cinema no Brasil do final dos anos 1980 merece um longo estudo sociológico. Mesmo que se observe a dimensão que a indústria cultural e a chamada “cultura pop” tomaram naquele momento, assim como a presença maciça dos blockbusters dos EUA para adolescentes e até mesmo que se comprove como a máquina de propaganda se instalou mesmo nos espaços “jornalísticos” ou “de opinião” - ainda assim, a negatividade da imagem que se fazia dos filmes brasileiros naquele período é um indício bastante evidente de uma crise mais ampla. Certa vez, ainda nos anos 1970, Gustavo Dahl (talvez o mais fiel *pauloemiliano* entre os discípulos do crítico, pesquisador e teórico paulista), com alguma ironia, afirmou o seguinte: “*Levei muito tempo para descobrir que o cinema brasileiro e o Brasil são a mesma coisa*”. A imagem que a sociedade brasileira nutriu de si própria nos anos 1980 não poderá ser estudada sem passar pela relação com a produção de cinema de então. E isso precisa ser apontado aqui porque esse desprestígio não é necessário apenas para que se possa compreender um pouco mais a sociedade daqueles dias e a atual – naturalmente, ele é fundamental para que se compreenda o cinema que se fez desde então. Muito já se falou sobre a “dívida impagável” que os filmes brasileiros passaram a demonstrar com determinados modelos de cinema. Aspectos desta dívida estão nos filmes, já estavam presentes desde o início dos projetos. Alguns dos filmes de Reichenbach estão entre os que melhor respondem a esta tensão. Que talvez

pudesse ficar mais evidente não nos filmes, mas no estudo dos projetos não realizados.¹⁰⁹

Como, por exemplo, o projeto dos filmes da produtora Casa de Imagens, de que Reichenbach participou. A Casa de Imagens reuniu seis cineastas com projetos de filmes: André Luiz de Oliveira (diretor de *Meteorango Kid*), Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, Guilherme de Almeida Prado (de *A dama do cine Shanghai*), Inácio Araújo e Júlio Calasso (diretor de *O longo caminho da morte*). Gestada ao longo de dois anos para poder produzir filmes em série dos sócios, ela foi criada com a ambição de se tornar uma grande empresa do mercado de produção de filmes. Fundada em 1988, a empresa estava dando início às suas atividades, já buscando patrocínio para seus filmes, no momento em que o presidente eleito Fernando Collor decidiu fechar as instituições que organizavam a estrutura de produção e distribuição de filmes no Brasil. Isso, somado a um conflito entre dois sócios, levou ao encerramento da empresa antes mesmo de fazer um primeiro filme (de todos os projetos, apenas *Perfume de gardênia*, de Guilherme de Almeida Prado, chegou a ser produzido; após o lançamento no Festival de Gramado de 1992, a trajetória do filme sofreu com as dificuldades de distribuição e renda que se tornaram regra naquele período). Para Reichenbach, a lembrança de todo o esforço dedicado à empresa não foi boa. Nas palavras dele: “Foi uma das experiências mais amargas da minha vida. Foram três anos trabalhando num projeto excelente, mas as regras do jogo mudaram do dia para a noite.”¹¹⁰

Com o fim da Casa de Imagens, Reichenbach passou a dar aulas no curso de cinema da USP e dedicou-se a um projeto pessoal, um filme com tons autobiográficos, produzido com baixo custo, cujos custos em grande parte ele mesmo arcou. *Alma corsária* foi produzido entre 1992 e 1993 e lançado nos cinemas em 1994, num momento em que a produção de filmes voltava a se reativar, dando início a uma mudança considerável tanto nos formatos de produção como na imagem social deste conjunto disforme que se costuma chamar de “cinema brasileiro”.

¹⁰⁹ Sobre o assunto da “dívida impagável” dos filmes brasileiros com a sociedade, veja-se, por exemplo, o comentário de Cássio Starling numa análise de *Alma Corsária* publicada na Folha de São Paulo em 15/04/1994: “Afastando-se da suposta necessidade que os cineastas brasileiros vêm enfrentando, de terem de realizar um filme “salvador da pátria”, Reichenbach recupera a natureza mais concreta, mais realista do cinema nacional. Faz, assim, em seu estilo, um filme político”. Ainda sobre este assunto: escrevi com Eduardo Valente, Luís Alberto Rocha Melo e Luiz Carlos Oliveira Jr. o texto coletivo “Histórico de uma década”, primeiro capítulo de *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*, que eu organizei, já citado

¹¹⁰ Estudos de Cinema, v.1, já citado. Uma versão do projeto da Casa de Imagens, com apresentação de todos os cineastas e filmes que seriam feitos, pode ser conferida no Anexo deste estudo.

Alma corsária é um filme jovial, caracterizado pelo humor e pela liberdade narrativa, algo bastante raro na produção da época. Ao longo do filme, algumas cenas e imagens insólitas se misturam ao enredo sobre dois amigos que lançam, juntos, um livro de poesia e rememoram os anos de parceria. O tom debochado para apresentar seus intercessores fica explícito, por exemplo, quando a narrativa faz uma pausa para que seja entregue um Oscar a um ator representando o cineasta Samuel Fuller. Outros trechos do filme também podem ser mencionados, como quando o personagem de Bertrand Duarte tem pesadelos com imagens de grandes pensadores. Em décadas passadas se costumava apontar nas chanchadas brasileiras as constantes interrupções chamadas de “para-para-cantar”, ou seja, momentos em que a trama de humor era interrompida para que canções fossem apresentadas. De certo modo, as cenas de entreato constantes em certos filmes de Reichenbach, como *Alma corsária*, servem como tributo ao “para-para-cantar”. Com sua encenação expressiva e não realista, a seu modo Reichenbach é um cineasta de filmes musicais - e em *Alma Corsária*, como em alguns outros, isso se encaminha para uma relação bastante forte com a atitude recreativa das chanchadas. Isso permite ao filme que apresente uma diversidade de relações afetivas entre seus personagens, em função de dois sentimentos fundamentais: a amizade e o deslocamento no mundo.

Alma corsária representou uma linha divisória na obra de Reichenbach, novamente devido às circunstâncias históricas. Foi o primeiro filme produzido pela empresa que o cineasta criou com a produtora Sara Silveira, a Dezenove Produções. Desde então, ele é produtor de todos os seus filmes e não trabalhou mais em condições tecnicamente precárias. A partir do filme seguinte, *Dois Córregos*, suas longas metragens foram todos produzidos com leis de incentivo e orçamentos médios dentro dos padrões brasileiros do período, o que significou produções com atores renomados no elenco e equipes numerosas no set de filmagem. Pouco a pouco, seus filmes ganharam contornos melodramáticos cada vez mais fortes, enquanto o humor anárquico, quando surgia, é visto apenas em determinadas cenas. *Dois Córregos* apresentou um “romance de transição” da adolescência à fase adulta de duas jovens, levadas a conviver com o tio guerrilheiro e perseguido de uma delas, em plena ditadura - novamente, um filme em que os personagens se relacionam por um período numa casa.

Dois córregos também marcou uma fase da carreira de Reichenbach em que, embora ele tenha usufruído de boas condições de produção e tenha sido tratado com

o respeito destinado aos autores de cinema, seus filmes obtiveram números baixos na bilheteria. A partir da virada dos anos 2000, o cenário da chamada *retomada* passou por diversas alterações, como por exemplo: o fim da “febre” de patrocínios de empresas privadas através de leis de incentivo¹¹¹; o surgimento da Globofilmes, o braço cinematográfico das Organizações Globo; a instituição da Ancine, criada para organizar a produção e difusão de filmes; o estabelecimento de editais públicos anuais, permitindo a produção de filmes de (relativamente) baixo orçamento; a disseminação do uso das tecnologias digitais; o início do compartilhamento de filmes pela internet. De todas estas mudanças, aquela que teve maior capacidade de mobilizar uma grande quantidade de pessoas para ver novos filmes foi a consolidação da Globofilmes – que, com a capacidade de divulgação garantida através de programas de televisão e jornais, logo se estabeleceu como o principal fator de sucesso de praticamente todos os filmes brasileiros recentes que obtiveram bons resultados nas bilheterias.

Não foi o caso de nenhum dos filmes seguintes de Reichenbach: *Garotas do ABC*, *Bens confiscados* e *Falsa Loura*. O primeiro pretendia ser o primeiro de uma série de seis produções sobre o cotidiano de operárias do ABC paulista, fruto de um prêmio para desenvolvimento de roteiros que Reichenbach recebeu em 1995 da Bolsa Vitae de Artes.¹¹² Diante da dificuldade em obter financiamento para todos os filmes de uma só vez, o cineasta e sua produtora decidiram filmar o primeiro roteiro, somado a partes dos outros. Filme que retrata um ABC paulista posterior às conquistas sociais do operariado local, apresentando personagens com aspectos mundanos que (novamente) subvertem clichês e parecem desconcertantes – como um sindicalista cafajeste, um filho de operários que se orgulha de participar do desfile de Sete de Setembro e um racista que é namorado de uma operária negra – *Garotas do ABC* dividiu a crítica. Embora tenha sido exibido em diversos festivais, ao ser lançado em 2003, como já disse, saiu-se mal nas bilheterias. O mesmo aconteceu com *Bens confiscados*, lançado em 2004 – um melodrama produzido e protagonizado por Betty Faria, centrado no relacionamento da amante de um político corrupto com o filho dele.

¹¹¹ Constante na segunda parte dos anos 1990, esse modelo se esgotou a partir de uma série de regulamentações, consolidando um sistema em que apenas grandes empresas (sobretudo estatais ou diretamente relacionadas) investem em patrocínio cultural. Uma análise mais detida sobre a mudança deste contexto pode ser lida em “Histórico de uma década”, texto já citado.

¹¹² Os roteiros produzidos foram publicados no volume *ABC Clube Democrático: 4 roteiros de Carlos Reichenbach*. São Bernardo do Campo: MP Editora, 2008.

Como já afirmei antes, raramente há razões simples para explicar por que alguns filmes despertam a curiosidade de muitas pessoas e de outras não. Entre as razões que podemos imaginar para este distanciamento, uma é certamente a falta de apoio à divulgação dos filmes, elemento crucial nos últimos anos (sobretudo através da ação da Globofilmes, como já dito). Outro elemento que não pode ser desconsiderado é a própria natureza dos filmes: embora pouco valorizada por críticos e historiadores, a tradição das comédias sempre teve grande popularidade, o que sempre pode oscilar no caso de narrativas dramáticas. Mas, finalmente, é preciso considerar também a mudança do perfil dos espectadores de salas de cinema: com a instituição dos aparelhos de vídeo, das TVs a cabo e do compartilhamento pela web, frequentar salas de cinema se tornou um hábito restrito a uma classe social mais alta e, além disso, em determinado tipo de circunstância (a ida a um shopping center no fim de semana). Em meados da década de 1970, quando o país tinha cerca de 90 milhões de habitantes, vendiam-se mais de 250 milhões de ingressos por ano; ao longo da primeira década dos anos 2000, com praticamente o dobro de habitantes, venderam-se no país cerca de 100 milhões de ingressos por ano. Como já foi apontado pelo próprio cineasta (e por muitas outras pessoas) diversas vezes, o público majoritário de boa parte dos filmes brasileiros da década de 1970, inclusive os seus, era composto por pessoas mais pobres do que aquelas que vão hoje ao cinema.

Seja como for, é interessante notar como estes filmes estabelecem diálogos tantos com tradições cinematográficas (sobretudo pelo gênero do melodrama) quanto com expectativas do público atual (como no evidente apuro técnico da parte de luzes, movimentação de câmera e construção de ambientes). Ao mesmo tempo, parecem não estar inteiramente adequados aos modelos estabelecidos – seja pelos personagens distantes de estereótipos em *Garotas do ABC*, seja pela melancolia que resulta de *Bens confiscados*.

Essa mesma melancolia pautou o filme mais recente de Reichenbach, *Falsa Loura*, que voltou ao cenário do ABC paulista, tal como propunha o projeto *ABC Clube Democrático*, mas dessa vez numa chave mais fabulesca. *Falsa Loura* desde o princípio trata da construção de imagem, com a trama em torno do embelezamento da personagem Briducha. Ao contrário do que acontecia com a Maria de *Lilian M* - que se via perdida no mundo, encarava a prostituição como uma parte do seu percurso e assumia o papel sem pudor – Silmara, a protagonista de *Falsa Loura*, tem

seu lugar social consolidado, graças ao trabalho na fábrica, e a prostituição é um fantasma sombrio que ela repele. Um fantasma que, no entanto, vai se realizar justamente por ela acreditar num mundo de sonho e se entregar a ele: Silmara se relaciona com um ídolo seu, abandonando momentaneamente a consciência de seu lugar social, e ao final percebe que havia sido contratada para prestar seus favores sexuais. Nesse sentido, *Falsa Loura* se assume como a versão anti-romântica da *Gata borralheira* e de todas as suas versões em forma de divertimento feitas pelo cinema. A construção de um mundo artificial e encantado, que o filme apresenta a partir de certo ponto, termina por desmoronar e revelar à Cinderela decepcionada a que classe e a que lugar ela seguiu pertencendo.

Neste filme se torna claro que a atmosfera elaborada, explicitamente construída, é uma forma ao mesmo tempo anti-romântica e anti-naturalista: para retratar certos sentimentos e desfazer ilusões idealistas, românticas, *Falsa Loura* se assume irrealista, cinematográfica.

5.1 – Formação (de tradição)

Nos últimos anos, Carlão Reichenbach se tornou uma figura central na cultura cinematográfica brasileira - não apenas pelos filmes que fez, mas pela influência exercida sobre as gerações mais jovens; sobretudo em São Paulo, mas não apenas na grande metrópole. Além de ter sido professor na USP por alguns anos, durante a década de 1990, Carlão continua sendo um cinéfilo em atividade social constante. Por exemplo, programa sessões de cineclube – a sala de cinema CineSesc, em São Paulo, realiza ocasionalmente (já foi mensal) a sua “Sessão do Comodoro”, composta por filmes pouco conhecidos que se caracterizam por uma certa inquietação, alguma radicalidade. Além disso, participa de fóruns de discussão e escreve no seu blog (em atividade há quase uma década)¹¹³, onde costuma dar sua opinião sobre filmes e músicas e compartilha obras raras. Ali, também se manifesta frequentemente sobre as relações entre erotismo e moralismo, e não é por acaso: os efeitos desestabilizadores do tesão ainda provocam reações diversas e eventuais atitudes de censura, mesmo para o que já se tornou historicamente distante, “cultural”.

¹¹³ A versão atual do blog se chama Olhos Livres e pode ser lida em <http://olhoslivres2.zip.net/>

Observe-se por exemplo dois eventos relacionados que ocorreram no final de janeiro de 2012. Naqueles dias, realizou-se no Festival de Rotterdam (novamente lá) a mostra *The Mouth of Garbage*¹¹⁴ (literalmente, “A Boca do Lixo”), em que foram apresentados diversos filmes produzidos na Boca durante os anos 1960, 1970 e 1980 – entre eles, *O império do desejo*. Nos mesmos dias em que estes filmes recebiam uma recepção interessada na Holanda, o cartaz do mesmo *O império do desejo* passava por um novo episódio de censura – agora numa rede social, o facebook, cujos administradores removeram a imagem do cartaz dos perfis de diversas pessoas que o haviam compartilhado. Mesmo passados todos estes anos, a relação social com imagens deste tipo ainda é instável, sujeita a chuvas e trovoadas da censura em prol dos bons costumes. O que não impede que os melhores daqueles “malditos” filmes consigam despertar curiosidade e, em muitos casos, até entusiasmo das platéias de cinéfilos mais jovens dos dias de hoje. Conforme previra Jairo Ferreira naquele artigo severamente crítico às pornochanchadas, escrito em 1978 (antes, portanto, dos filmes de Reichenbach o levarem a ter que rever seus pontos de vista):

Sem querer dar uma de complacente, arrisco afirmar que, embora esses filmes não tenham merecido destaque nas colunas de crítica, a sua importância histórica está assegurada. Hoje eles são desprezados. Amanhã serão “descobertos” pelos elitistas que agora lhes torcem o nariz. Isso me parece fora de dúvida.¹¹⁵

Portanto, não percamos mais tempo em fazer isso.

¹¹⁴ A programação ainda pode ser conferida no site do festival, em <http://www.filmfestivalrotterdam.com/en/iff-2012/programme/signals/signals-the-mouth-of-garbage/>

¹¹⁵ “Dez anos de pornochanchada”, artigo de Jairo Ferreira já citado.