



**Beatriz Pôssa de Carvalho**

**Carlos Reichenbach, leitor corsário e autor do impossível**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras e Artes da Cena da PUC-Rio.

Orientador: Frederico Oliveira Coelho

Rio de Janeiro,  
abril de 2025



## **BEATRIZ PÔSSA DE CARVALHO**

### **Carlos Reichenbach, leitor corsário e autor do impossível**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**

Presidente

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Daniel Pecego Vieira Caetano**

UFF

**Profa. Ana Gabriela Dickstein Roiffe**

UFRJ

Rio de Janeiro, 14 de abril de 2025.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Beatriz Pôssa de Carvalho**

Graduou-se em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em 2022. Em 2025, obteve o título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde buscou investigar o cinema e os escritos de Carlos Reichenbach. Atualmente, desenvolve pesquisa de Doutorado no mesmo programa. Desde o fim de 2022, atua como catalogadora no Acervo do Circo Voador.

#### Ficha Catalográfica

Carvalho, Beatriz Pôssa de

Carlos Reichenbach, leitor corsário e autor do impossível / Beatriz Pôssa de Carvalho ; orientador: Frederico Oliveira Coelho. – 2025.

105 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2025.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Carlos Reichenbach. 3. Cinema Marginal. 4. Boca do Lixo. 5. Orlando Parolini. 6. ABC Clube Democrático. I. Coelho, Frederico Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

para minha mãe, Lucy,  
que até hoje gosta de contar histórias.

## **Agradecimentos**

À minha mãe, Lucy, que com sua força mística aquariana me ensinou a sonhar de olhos abertos. Este trabalho seria impossível sem seu apoio, sua confiança e seu colo.

Ao meu pai, Roberto, cuja presença ainda sinto em mim, reconheço no meu rosto e na minha voz.

À minha família, sempre presente e carinhosa. A Felipe, Tio Gum, Tia Zaninha e Tia Neidinha, minha rede de amor e proteção.

A Maria Julia Almeida, Sofia Carneiro, Pedro Henrique Guedes, Philippe Baldissara, Anita Gonçalves, Giulio Bruno, Rafael França e João Lucas Pedrosa, por todas as alegrias compartilhadas ao longo dos anos.

À Mariana Perelló, pela amizade, pelas escritas conjuntas e por todos os livros emprestados.

A Igor Nolasco e Gabriel Martins, pelas leituras generosas.

A Duda Ceppas, Carina Thomaz e Ruy Gardnier, meus colegas do Acervo do Circo Voador, pelo trabalho em grupo e pela companhia no almoço.

Às equipes do Letras Expandidas e da Revista Escrita, por terem me recebido tão bem na PUC-Rio.

À minha turma de Mestrado, por toda cerveja que se tornou dez, pelas noites que entraram na madrugada.

A Rodrigo e Di, da secretaria do PPGLCC, por toda ajuda e disponibilidade.

A Manoel Ricardo de Lima, pela arguição enriquecedora no meu exame de qualificação e por todos os aprendizados desde os tempos de graduação.

A Daniel Caetano, Ana Gabriela Dickstein, Alexandre Montauray e Simplício Neto, pelos aceses em participar de uma forma ou de outra da defesa desta dissertação.

A Frederico Coelho, pelas trocas e coincidências de capricórnio, e por ter orientado esta pesquisa com entusiasmo e olhos livres.

À Capes, pelos auxílios concedidos que possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa e a escrita desta dissertação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## Resumo

Pôssa de Carvalho, Beatriz; Coelho, Frederico Oliveira. **Carlos Reichenbach, leitor corsário e autor do impossível**. Rio de Janeiro, 2025. 105p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras e Artes da Cena, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação se debruça sobre os filmes, os textos e o pensamento do cineasta Carlos Reichenbach na perspectiva de uma dimensão corsária. Isto é, por ser um leitor-autor combativo e transgressor, que se coloca sempre em movimento, quero destacar esses aspectos, representativos tanto da sua postura quanto dos personagens que nos apresenta. Este estudo nasce dos vestígios de leitura de Reichenbach e do seu texto *Porque fiz este filme*, uma espécie de tratado ontológico ou programa estético e político das suas razões para se fazer cinema, em que lança algumas proposições do impossível – “a construção de uma geografia própria, imaginária”, “a política entrando pela porta dos fundos”, “levar a sério, desacreditando”. Essas proposições de Reichenbach, que imagina seu cinema como uma relação conflituosa entre a busca pelo prazer e a certeza da violência que está sempre à espreita, são os fundamentos desta pesquisa, com o objetivo de inscrever seus filmes, personagens e escritos nos diferentes cenários políticos e culturais brasileiros encapsulados entre o fim da década de 1960 até meados dos anos 2000. O recorte temporal desta investigação é o período que se estende do curta-metragem *Sangue corsário*, de 1979, até seu último longa, *Falsa loura*, lançado em 2007. A escolha pelo apanhado de filmes produzidos neste intervalo responde ao desejo de analisar o cinema de Reichenbach através de certos tipos que passeiam por muitas de suas fitas e dos universos que circundam personagens como o poeta maldito Orlando Parolini e as mulheres operárias da região do ABC paulista.

## Palavras-chave

Carlos Reichenbach; Cinema Marginal; Boca do Lixo; Orlando Parolini; ABC Clube Democrático; Contracultura.

## Abstract

Pôssa de Carvalho, Beatriz; Coelho, Frederico Oliveira. **Carlos Reichenbach, corsair reader and author of the impossible**. Rio de Janeiro, 2025. 105p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras e Artes da Cena, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation focuses on the films, texts and ideas of filmmaker Carlos Reichenbach from the perspective of a corsair dimension. That is, as he is a combative and transgressive reader-author, who is always on the move, I want to highlight these aspects, representative of both his stance and of the characters he presents to us. This study arises from Reichenbach's traces of reading and his text "Why I Made This Film", a kind of ontological treatise or aesthetic and political program of his reasons for making films, in which he writes some propositions of the impossible – "the construction of one's own imaginary geography", "politics entering through the back door", "taking it seriously, discrediting it". These propositions by Reichenbach, who envisions his cinema as a conflicting bond between the search for pleasure and the certainty of violence that is always lurking, are the foundations of this research, which aims to inscribe his films, characters and writings in the different Brazilian political and cultural scenarios encapsulated between the end of the 1960s and the mid-2000s. The time frame of this investigation extends from the short film *Sangue corsário*, from 1979, to his last feature film, *Falsa loura*, released in 2007. The choice of this collection of films produced in this period answers the desire to analyze Reichenbach's cinema through certain types that wander through many of his movies and the universes that surround characters such as the damned poet Orlando Parolini and the working-class women of the ABC region of São Paulo.

## Keywords

Carlos Reichenbach; Marginal Cinema; Boca do Lixo; Orlando Parolini; ABC Democratic Club; Counterculture.

## Sumário

1. Lição das coisas	11
Uma aprendizagem ou a introdução	11
2. Carlos Reichenbach em quatro cenas de leitura	17
Cena I — Uma fita de terror de 1964	17
Cena II — Doze proposições do impossível	24
Cena III — Ninguém pensou que livro e labirinto eram um único objeto ou A certeza de que tudo está escrito nos anula ou faz de nós fantasmas	28
Cena IV — Você deflagrou a minha loucura quando meu sangue ainda era corsário	34
3. Venho e irei como uma profecia	42
O mistério tornado carne	42
E que valem os pombos para a fome de uma geração inteira?	44
E tendo a luz eterna nos olhos, sou o maior mágico	48
É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos	53
A sombra é mais real do que os passos, todo rastro é uma sedução definitiva	58
Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes/ E os ângulos agudos	63
4. A noite das proletárias	68
Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo	68
De qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo	73
Era uma dança/ quase uma miragem	79
De qualquer modo a dança é imaginar música Produzida pelo corpo a ser entendida de maneira calma pelos Mortos e pelo céu	85
5. Porque fiz esta dissertação	91
Uma profecia ou a conclusão	91
Ou	94
6. Filmografia comentada	97
7. Referências bibliográficas	101

*Nos bairros e periferias corroídos por um vento permanente de miséria, onde a pequena imundície do egoísmo é veementemente raspada a cada dia, vive o povo das fábricas e dos canteiros de obras. [...] Lá vivem meninos trabalhadores braçais, metalúrgicos, pedreiros que não querem que a pesada mandíbula do trabalho na fábrica ou da construção se feche sobre eles, que mantêm, à força, a mandíbula entreaberta e querem saber aonde estão indo e o que são. Eles sabem, nos sábados à noite, ganhar o magnífico aspecto do vagabundo e cantam e dançam e fazem mímicas e desenham e sabem se entregar à música como ao sol, ao teatro como à montanha.*

“Os vagabundos eficazes”, Fernand Deligny

*Odeio  
a morte e seu mortício  
Adoro  
aquilo que é vida*

“Jubileu”, Vladímir Maiakóvski

*Ao contrário, cada vez mais lúcido, reconheço a imunda fraternidade dos crocodilos sorridentes.*

“Diário de um ladrão”, Jean Genet

## 1

**Lição das coisas**

*Foi, antes, simples estudo. Eu escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível.  
Fixava vertigens.*

“Uma temporada no inferno”, Arthur Rimbaud

**Uma aprendizagem ou a introdução**

A primeira versão do projeto de pesquisa que originou esta dissertação nasce em junho de 2022, quando entro em contato com o texto *Porque fiz este filme*, escrito pelo cineasta Carlos Oscar Reichenbach Filho (1945-2012). O documento foi disponibilizado no *site* da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na ocasião da mostra *Uma década sem Carlão*, organizada por Ruy Gardner. À época, já era familiarizada com muitos de seus filmes, mas a experiência de assisti-los com diversos amigos num dos primeiros momentos de retomada após o período pandêmico foi absolutamente arrebatadora.

Quase toda sua obra foi exibida, até aqueles que assinou o roteiro ou a direção de fotografia, como *Orgia ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970), *Snuff, vítimas do prazer* (Cláudio Cunha, 1977) e *A mulher que inventou o amor* (Jean Garrett, 1980). Além dos mais raros de se encontrar: o curta institucional *Sonhos de vida* (1979); os episódios dos filmes que dirigiu em companhia de Antonio Lima e João Callegaro, de sua fase definida como cafajuste – *Alice*, de *As libertinas* (1967) e *A badaladíssima dos trópicos x Os picaretas do sexo*, de *Audácia! – A fúria dos desejos* (1969); e o fantástico *A rainha do fliperama*, do longa episódico *As safadas* (1982). *O paraíso proibido* (1981), tematicamente próximo de produções mais bem sucedidas de Carlão, como *A ilha dos prazeres proibidos* (1979) e *O império do desejo* (1980), não pôde ser exibido na mostra, mas uma sessão foi realizada em janeiro de 2023 para preencher esta lacuna. Impossível não mencionar a sessão do divertido *Corrida em busca do amor* (1971), o primeiro longa-metragem inteiramente dirigido por Reichenbach, inspirado pelo diretor e produtor americano Roger Corman, em que Carlão interpreta um professor maluco, nos remetendo às fitas de Roberto Farias com

Roberto Carlos pilotando carros e helicópteros em alta velocidade. Mais inesquecíveis ainda foram as exhibições – algumas em 35mm – de seus belos melodramas em torno da condição feminina, *Amor, palavra prostituta* (1982), *Anjos do arrabalde* (1987), *Garotas do ABC* (2003) e *Falsa loura* (2007).

Meu encontro com *Porque fiz este filme* durante as semanas da mostra, enquanto revia alguns dos meus filmes favoritos, especialmente *O império do desejo* e *Anjos do arrabalde*, e assistia pela primeira vez suas produções mais raras (até nos universos da pirataria), como o sensível *Extremos do prazer* (1984), ocorreu no mesmo período de abertura dos editais dos programas de pós-graduação e inspirou a escrita do meu pré-projeto. Em sua primeira versão, o desejo era colocar os personagens trabalhados por Reichenbach em diálogo com os textos do autor e jornalista paulista João Antônio e do escritor piauiense Assis Brasil. Durante o primeiro semestre do Mestrado, depois da leitura do romance *Quarup* (1967), de Antônio Callado, decidi inseri-lo também nesta exagerada equação.

A quantidade de objetos provou-se excessiva, e, ao longo da pesquisa, entendi que meu interesse nascia mesmo do pensamento de Reichenbach, em especial do procedimento de escrita de *Porque fiz este filme*, uma enorme lista que nomeia diversos motivos para ter realizado *O império do desejo*, uma de suas fitas de maior importância. Ao fim dessa longa enumeração de nomes, coisas e sensações que o inspiram a fazer cinema, Carlão<sup>1</sup> chega a uma outra lista, desta vez separada em itens, da letra A à letra M, como um manifesto que articula sua produção fílmica a suas ideias acerca da cultura e da política. De primeira, o que me chamou a atenção nesse texto foi a importância que dá à formação literária da sua infância e adolescência para sua prática cinematográfica. No texto, são recorrentes as menções aos seus autores e filósofos favoritos, o que se refletiria nos filmes que realizou, se levarmos em conta seu método de citação.

Já conhecia um pouco dos filmes de Carlão, mas o que mais me impressionou foi observar, no andamento da mostra, a sua evolução como autor e pensador do próprio cinema. Como exposto por Marcelo Lyra, no seu texto para o catálogo *Carlos Reichenbach: O cinema como razão de viver* (2007), diferentemente dos companheiros marginais Ozualdo Candeias e Rogério

---

<sup>1</sup> Apelido de Reichenbach, utilizado por seus colegas e admiradores. No decorrer deste texto, irei chamá-lo assim para forçar nossa intimidade unilateral.

Sganzerla, Carlão não se lança, de cara, de forma exatamente brilhante. Seus primeiros filmes, especialmente os episódicos com Callegaro e Lima, tiveram um bom desempenho nas bilheterias, mas Reichenbach só encontraria de fato sua assinatura como autor alguns anos mais tarde.

É interessante observar nesse percurso as suas inquietações, os tipos de personagens que o atraem, a literatura que o move, a música que invade todos seus filmes. De modo geral, é possível dizer que o pensamento do Carlão se constitui principalmente de sua proximidade com autores malditos, filmes B e textos anarquistas. Durante a escrita desta dissertação, houve um esforço em mapear alguns desses componentes de sua obra. Tentei mergulhar em suas leituras a partir de algumas ideias e alguns autores que se repetem, suas obsessões literárias e cinéfilas, num movimento próximo ao de encontrar um livro no sebo, há muito tempo procurado, repleto de anotações e rasuras de seu antigo dono. Neste texto, em algumas dessas leituras, o mergulho é profundo, já em outras penso que só molhei os pés.

Em 2024, tive que amadurecer o projeto ao me preparar para o exame de qualificação do Mestrado, e, na tentativa de produzir uma sintaxe particular para elaborar os conceitos que iriam guiar meus estudos, cheguei a algumas imagens essenciais. Entendi que a matéria literária incerta presente em *Porque fiz este filme*, que chamei inicialmente de tratado ou manifesto, poderia ser definida simplesmente como suas “proposições do impossível”. Essas proposições respondem ao impulso utopista do cinema de Reichenbach, tema muito caro ao diretor. Também entendi que nesse escrito Carlão organizava alguns de seus “vestígios de leitura”, ou seja, pistas, anotações no canto da página, falas em entrevistas, citações inseridas em seus filmes – todos os elementos que, para mim, eram como uma janela, uma chance de bisbilhotar sua biblioteca. Foi nessa ocasião que pude desenvolver melhor o conceito de *corsário* para nortear o campo teórico da minha pesquisa.

A diversidade de leituras de Reichenbach é, ao mesmo tempo, uma rica fonte para a pesquisadora curiosa e um excesso que desespera. Isso, de início, me levou a pensar que havia algo faltando, algo que não conseguia ver, algo que vi, mas não apreendi seu sentido inteiramente. Foi necessário, então, realizar um corte em sua filmografia para a escrita deste trabalho se tornar mais razoável. Optei por tratar de dois fortes aspectos da sua obra, que podem ser facilmente

resumidos pelas imagens do poeta e da proletária. No primeiro caso, a figura de Orlando Parolini se revela como um dos principais elementos a serem analisados, devido à presença recorrente nos filmes de Carlão, mas também pela relevância de sua obra poética para a formação do pensamento anarco-libertário do cineasta. A segunda imagem é representada pelo interesse que nutria pelo universo operário, especialmente pelas mulheres que se dividem entre o trabalho e o tempo livre.

A dissertação está dividida em três capítulos, que por sua vez são separados por seções menores. Grande parte dos títulos das seções são citações, porém optei por não identificá-las como uma forma de emular um dos procedimentos de Carlão e preservar o anonimato e estranhamento nas vizinhanças propostas neste estudo. O primeiro capítulo, intitulado “Carlos Reichenbach em quatro cenas de leitura”, tem como objetivo apresentar alguns dados biográficos de Carlão, explicar a importância do texto *Porque fiz este filme* para a gênese deste trabalho, e, por fim, introduzir duas figuras que funcionam como eixos conceituais basilares da pesquisa: o leitor e o corsário. Na primeira seção do capítulo, houve uma preocupação em fazer uma breve contextualização histórica para alinhar Reichenbach à certa tradição do cinema brasileiro. Já na última, foi necessário recorrer aos escritos de Pier Paolo Pasolini e sua fortuna crítica para entendermos melhor as múltiplas aparições do verbete *corsário* na obra de Carlão. Aliado à figura do corsário, examinei um texto de Ricardo Piglia que reflete sobre a leitura e o leitor para explicar a concepção do título deste trabalho.

O segundo capítulo “Venho e irei como uma profecia” se ocupa por analisar os personagens interpretados pelo poeta Orlando Parolini nas fitas de Carlão. Parolini atuou em diversos dos seus filmes, sendo eles *Sangue corsário* (1979), *O império do desejo*, *Amor, palavra prostituta* e *Filme demência* (1986). Todos esses filmes são analisados durante o capítulo, além de também fazerem parte do meu escopo as fitas *Extremos do prazer* e *Alma corsária* (1994), em que o espírito e *ethos* do poeta parecem transparecer, mesmo que ele não esteja presente fisicamente. Com este capítulo, tentei aproximar esse tipo de personagem aos temas abordados por Parolini em sua poesia, esta obra discreta e grandiosa, pouco lida e não suficientemente comentada. A aparição recorrente dos versos de Jorge de Lima nas fitas trabalhadas neste capítulo mostrou-se um ponto de inflexão fundamental no andamento da escrita, obrigando-me a recorrer a alguma

fortuna crítica do poeta alagoano para melhor compreender as citações utilizadas por Carlão.

O terceiro e último capítulo, chamado “A noite das proletárias”, se debruça sobre a presença das personagens operárias numa parte da obra fílmica de Carlão. Foram escolhidos para fins de análise o curta *Sonhos de vida*, e os longas *Anjos do arrabalde*, *Garotas do ABC* e *Falsa loura*. Com esse arranjo, minha intenção foi criar semelhanças entre o olhar que Carlão dedica ao poeta maldito Parolini e aquele lançado sobre as trabalhadoras do ABC a partir da máxima contida na oposição trabalho x tempo livre que frequentemente aparece em sua obra. Na primeira seção do capítulo, me preocupei em pincelar o processo de produção do projeto *ABC Clube Democrático* em diálogo com a fotonovela *Indústria dos sonhos*, encontrada no jornal *Ex-*, veiculado em meados da década de 1970. No decorrer da escrita desta parte do trabalho, também fez-se necessária a descrição da conjuntura política do ABC paulista na transição da década de 1990 para os anos 2000 com a ascensão de um líder popular, ex-metalúrgico e ex-sindicalista, ao poder.

Além dos já citados Pasolini, Piglia e Jorge de Lima, outros autores foram aparecendo primeiro como pontos de fuga no meu processo de leitura, e, depois, como guias do meu processo de escrita. Como exemplo, vale citar Charles Baudelaire, Claudio Willer, Roberto Piva, e, claro, toda a obra poética de Orlando Parolini, que pude ter maior contato após a leitura da tese de Doutorado do pesquisador Fabiano Antonio Calixto, texto indispensável para esta pesquisa. As temáticas trabalhadas por Parolini em seus poemas pairam sobre todo o corpo deste texto, que, ao final, percebi que dedicou-se a uma leitura sobre as contradições que tanto chamam a atenção de Carlão: vida, morte, violência, trabalho, prazer e utopia. O cineasta era um devoto desse tipo de matéria, integrando-a aos corpos de seus personagens, às falas repletas de citações filosóficas e literárias, aos cenários transitórios que buscou retratar por todo seu cinema, à danação completa que percebia no mundo ao mesmo tempo que prezava por alguns vislumbres de felicidade. Para ilustrar esses sentidos de vida, escrita e leitura, e abrir os caminhos desta dissertação, torno ao poema “Apocalipse”, de Parolini, de 1957:

não sei se era anjo  
ou cataclisma

se demônio  
ou fresca brisa

se era peixe  
ou serpente

será pedra  
será pão?

unicamente sei  
que olhando  
fiquei  
a grande flor  
se naufragando (Parolini *apud* Calixto, 2019, p. 189).

## 2

**Carlos Reichenbach em quatro cenas de leitura**

*Matar-se, disse, nessa conjuntura sociopolítica, é absurdo e redundante. Melhor se tornar um poeta secreto.*

“Estrela distante”, Roberto Bolaño

*Torno a São Paulo, disposto e ansioso. Afiado. Cobiço toda a Boca do Lixo, já me entendo como futuro dono único. Monto nova curriola, estabeleço terror e tomo as melhores casas para mim. Como.*

“Paulinho Perna Torta”, João Antônio

*Baby, não se assuste  
Hoje o tempo é de terror  
Nosso céu ainda chora  
Nos telhados da cidade  
E nossa amizade a tudo resiste*

“Baby”, Itamar Assumpção

**Cena I — Uma fita de terror de 1964**

Gaúcho metamorfoseado em paulista, Carlos Reichenbach relata como ponto fundamental para sua trajetória cinematográfica um evento curioso. Em 1964, Reichenbach, então com 21 anos e militante do movimento estudantil, está numa manifestação no centro de São Paulo quando é surpreendido por policiais que atiram bombas de gás lacrimogêneo por toda a parte. Atônito, corre até um cinema, compra um ingresso ao acaso e entra na sessão para se esconder do tumulto. O filme que acaba assistindo enquanto se refugia da violência do aparato estatal, e que foi lançado no mesmo ano do golpe militar, é *À meia-noite levarei sua alma*<sup>2</sup>, de José Mojica Marins.

No filme, Mojica interpreta Zé do Caixão, um agente funerário que usa trajes negros, incluindo capa e cartola, dotado de unhas longas e um grande desejo de consumir carne humana. Logo na primeira cena, Zé do Caixão encara a câmera

<sup>2</sup> Terceira fita do cineasta, realizada com pouquíssimos recursos, mas responsável por lançar ao mundo o personagem de Zé do Caixão.

e nos lança: “o que é a vida? É o princípio da morte. O que é a morte? É o fim da vida. O que é a existência? É a continuidade do sangue. O que é o sangue? É a razão da existência”. Uma cigana então aparece, com um crânio em mãos, e prevê uma péssima noite aos “amiguinhos” espectadores, recomendando que não assistissem ao filme, pois ao saírem do cinema ouviriam as vozes de almas penadas no vento. O aviso da cigana antecipa um tipo de reação que Carlão passaria a perseguir. Não sabia que o cinema poderia ser isso: ritualístico, assombroso, radical em sua falta de recursos – e, acima de tudo, absolutamente mau, horrível. Saiu daquela sessão transformado. Após lançado, *À meia-noite levarei sua alma* seria um corte definitivo na filmografia brasileira, inspirando os trabalhos de cineastas como Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, e, claro, Carlos Reichenbach, que sairia daquela sessão extasiado com a genialidade artesanal e radical de Mojica.

É isso que narra a Marcelo Lyra, organizador do catálogo *Carlos Reichenbach: O cinema como razão de viver* (2007), uma publicação que é parte da Coleção Aplauso. Se o que conta for real, a cena não deixa de ser anedótica, e, a bem da verdade, Reichenbach já era bastante iniciado na cinefilia. Em meados dos anos 1960, interessado pelo zen<sup>3</sup> – que “brotou de um silêncio de Buda”, nos ensina Paulo Leminski (2013, p. 128) – Reichenbach estudava o idioma japonês e frequentava os cinemas do bairro da Liberdade, como o Cine Joia, em busca de filmes de Yasujiro Ozu, Shohei Imamura, Akira Kurosawa e Nobuhiko Obayashi. Naquela época, se aproximava também do que chamava de “literatura de transgressão”: William Blake, Lautréamont, Cesário Verde, Jorge de Lima, Rimbaud, Verlaine; além dos escritos anarquistas de Kropotkin, Proudhon e Bakunin. Diz, em uma entrevista ao *Jornal da UBE*: “lembro que aos nove anos de idade, enquanto meu colegas de escola liam *A ilha do tesouro* e *Robinson Crusóé*, eu me mergulhava no universo adulto de Somerset Maugham e John Steinbeck” (Reichenbach, [s.d.]a<sup>4</sup>). Ainda menino, já se contagiava por um espírito anarco-libertário que passaria a perseguir em muitos dos seus filmes,

---

<sup>3</sup> Os anos de estudo sobre o tema o levaram à produção do curta-metragem *Equilíbrio e graça* (2002). O filme propõe um encontro fictício entre Thomas Merton, monge da ordem trapista, e D.T. Suzuki, autor japonês que apresentou a filosofia do zen-budismo ao Ocidente.

<sup>4</sup> Diversos textos citados na presente dissertação não possuem ano de publicação porque foram retirados dos *blogs* de Carlão que não estão mais no ar. Para facilitar a busca pelas referências, os textos citados serão seguidos da sinalização com o sistema alfabético, desta forma: [s.d.]a; [s.d.]b; [s.d.]c; e assim por diante.

através de suas temáticas, seus cenários e seus personagens. O interesse pela leitura surgiu na infância, devido à influência de sua família formada por editores – seu avô, Gustav Reichenbach, veio da Alemanha no início do século XX para montar a primeira litografia do país, a Companhia Litográfica Ipiranga. O destino de Carlão era seguir os passos de seu avô e de seu pai, que assumiu a presidência da empresa em 1941, mas “o cinema foi um desvio de rota” (2007, p. 65).

No período em que frequentava os cinemas da Liberdade, também conheceu o poeta e crítico Orlando Parolini, “o profeta da Galeria Metrôpole”, que declamava seus poemas apocalípticos e distribuía panfletos com textos blasfemos no Viaduto do Chá. Em muitas entrevistas, Reichenbach relembra essas influências, todas em ebulição entre uma e outra sala de cinema no bairro nipo-brasileiro, como pontos-chave de sua formação. Isso se deu, em parte, pelo contato com o *São Paulo Shimbun*, importante periódico da colônia japonesa na capital paulista, no qual Parolini, este poeta maldito que se tornaria amigo e personagem de alguns filmes de Carlão, mantinha, na primeira página, uma coluna dedicada à crítica de cinema<sup>5</sup>. É a partir desse universo, entre a descoberta do zen-budismo, do anarquismo e do cinema japonês, e o contato com Parolini, seu “alter-ego subversor” (p. 159), que Carlão começa a aperfeiçoar seu olhar para a literatura e o cinema. Apesar disso, quando enfim ingressa na Escola Superior de Cinema São Luiz<sup>6</sup>, imagina tornar-se roteirista, sem intenções de dirigir filme algum – como reflexo do leitor obsessivo que era, amparado por todos seus intercessores<sup>7</sup>, fossem eles autores ou cineastas. Apenas o contato com o professor e cineasta Luiz Sérgio Person o empurra de vez para a vida gregária dos *sets* de filmagens. É ele que, ao observar os hábitos de leitura de seu aluno, afirma que Carlão “de tanto ler esqueceu a vida” (Reichenbach, [s.d.]a), sendo o responsável

---

<sup>5</sup> Carlão conta que, durante a produção de seu primeiro longa-metragem solo, *Corrida em busca do amor* (1971), ao conversar com Ronnie Von, que seria protagonista da fita, mostrou a ele um texto que escreveu para o *Shimbun* (convidado por Jairo Ferreira, que assinava as críticas junto a Parolini). O cantor teria ficado impressionado com o fato de um texto com referências tão eruditas estar estampado na primeira página do jornal, mas “o que ele não sabia é que em jornal japonês, a primeira página é a última, pois eles lêem de trás para diante” (Reichenbach, 2007, p. 129).

<sup>6</sup> Primeiro curso de cinema a nível universitário no Brasil. Reichenbach teve professores como Luiz Sérgio Person, Décio Pignatari, Mário Chamie, Paulo Emílio Sales Gomes, Roberto Santos e Anatol Rosenfeld.

<sup>7</sup> No texto “Os intercessores”, do livro *Conversações* (1990), de Gilles Deleuze, lemos que “o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis” (Deleuze, 2013, p. 158). Nesse sentido, o movimento de Reichenbach segue via semelhante ao recorrer a intercessores em entrevistas e ao inseri-los em seus filmes, como personagens ou no formato de citações, num procedimento semelhante àquele realizado por Jean-Luc Godard. Aqui, vale lembrar que Carlão costumava ser chamado de “Godard da Boca do Lixo”, mesmo a contragosto.

por dissuadi-lo da ideia de ser roteirista e por empurrá-lo para a Rua do Triunfo, com o intuito de fazê-lo lidar com as pessoas “na marra”. Na mesma entrevista concedida ao *Jornal da UBE*, Carlão nos conta:

Person jogou pesado mas a verdade é que conhecer as delícias da vida cigana, nômade e/ou gregária de uma equipe de filmagem (normalmente um grupo de mais de quinze pessoas) "salvou" a minha vida. Aí, em 67 eu fui descobrir os escritores malditos, os grandes poetas e toda a literatura de transgressão (Reichenbach, [s.d.]).

Com o “empurrãozinho” de Person, Reichenbach atira-se à vida cigana ligada às experiências de criação coletiva da Boca do Lixo – entre a Rua do Triunfo e a Rua Vitória, localizada na região central de São Paulo, berço do cinema marginal e da pornochanchada. O ciclo da Boca do Lixo caracterizou-se pelo aspecto plural dos que circulavam por aquela parte da cidade, em que “coexistiam os fazedores de cinema, boêmios, marginais e prostitutas” (Pôssa de Carvalho; Lima Neto, 2024, p. 4). Durante os anos 1920, a região abrigou distribuidoras como a *Paramount* e a *Vera Cruz*, atraindo trabalhadores do cinema de toda ordem. Ao longo dos anos, o convívio entre a marginalidade e os “fazedores” de cinema deu luz a certa matéria maldita, gestada pelo universo da criminalidade e de tudo aquilo que se pretendia varrer para baixo dos tapetes. Esse amálgama da Boca do Lixo abraçava igualmente tipos marginalizados pela sociedade paulista, além de jovens cineastas, atores e atrizes sem dinheiro, técnicos de som e operadores de câmera procurando um trabalho, e despontava como um cenário propício para o surgimento de um cinema subversivo, em que o lixo se tornaria elemento de criação. A Boca atraiu a atenção de cineastas como Ozualdo Candeias e Rogério Sganzerla, formalizando ao fim da década de 1960 o que convencionou-se chamar de cinema “marginal” ou “udigrudi”. No livro *Alegorias do subdesenvolvimento* (1993), Ismail Xavier escreve sobre *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e nos oferece a seguinte reflexão sobre o filme, e, ao mesmo tempo, sobre o ambiente da Boca do Lixo:

Enquanto “sobrevive”, a periferia se constitui como um mundo de resíduos, onde atuam os cacões de um universo mais consistente, porém fora do alcance. Separado do centro – a bomba, a fome – seu paradigma da urbanidade é a Boca do Lixo cuja engrenagem globaliza a experiência nacional em termos de boçalidade. Desse modo, chega-se ao desenho alegórico do Brasil como uma cômica província às margens do mundo civilizado (Xavier, 2012, p. 184).

Após a popularização do neorealismo italiano, surgido ao fim da Segunda Guerra Mundial, o estilo realista no retrato das periferias das grandes cidades teve bastante aderência no cinema brasileiro. O Cinema Novo, que despontou no Brasil durante a década de 1950, se alinhou ao tipo de estética característico desse movimento. Apesar de algumas semelhanças, principalmente devido ao interesse comum em tratar de personagens marginalizados, o cinema udigrudi buscou fugir do olhar documental e paternalista sobre as camadas populares. Os protagonistas das fitas marginais não eram heróis redentores como nos famosos “filmes de protesto”; pelo contrário, esses cineastas queriam mesmo exibir a pecha, e, por isso, procuraram filmar ladrões, mendigos e prostitutas como personagens insubmissos, amorais, que carregavam consigo “a sobrevivência, insistência, ostentação de vida que não reivindica gestos corretos” (Xavier, 2012, p. 169). Esses filmes eram produzidos a muitas mãos, uma vez que as equipes e os elencos eram escolhidos no boca a boca entre os muitos bares da região<sup>8</sup>, e tinham como maior característica a substituição do discurso das guerrilhas urbanas cinemanovistas por uma postura mais pessimista em relação ao cenário político de então, apostando numa linguagem anárquica através das experiências da criminalidade, da violência e do fracasso.

Paulo Emílio Sales Gomes definiria a Boca do Lixo, em seu emblemático ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (1973), como uma “maior ou menor área de clandestinidade decorrente de uma opção fortalecida pelos obstáculos habituais do comércio e da censura”, habitado por um “conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio” (Sales Gomes, 2016, p. 200). No campo das letras, esses “artistas nervosos” inspiraram os textos de diversos autores (também nervosos) que viveram na região e se dedicaram a escrever sobre a Boca do Lixo e a condição de marginalidade, como o paulista João Antônio. Em sua tese de Doutorado *Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman*, defendida na PUC-Rio em 2012, o pesquisador Daniel

---

<sup>8</sup> Em particular, as paredes do Bar Soberano, no número 155 da Rua do Triunfo, ouviram grande parte dos planejamentos de filmes e dos acordos fechados entre os profissionais de cinema da região. O bar é reverenciado em diversas fitas do cinema marginal, como os curtas documentais *Uma rua chamada Triumpho 1969/70* (1971) e *Uma rua chamada Triumpho 1970/71* (1971), e o longa *As bellas da Billings* (1987), todos com direção de Ozualdo Candéias. No momento de escrita desta dissertação, o Soberano foi reaberto na Rua do Triunfo como um museu para celebrar a história da Boca do Lixo.

Caetano propõe um diagnóstico sobre a transformação do cinema brasileiro na transição da década de 1960 para os anos 1970 com o surgimento do cinema marginal:

Ao contrário de modernismos, bossas novas, concretismos, tropicalismos, cinemanovismos e outros movimentos de invenção, o marginalismo não pronunciou tornar melhor o mundo das pessoas, e sim torná-las conscientes da sua precariedade (Caetano, 2012, p. 30).

É exatamente nesse momento, durante os últimos anos da década de 1960, que Reichenbach inicia sua empreitada cinematográfica, se inspirando no *ethos* da Boca do Lixo e nos personagens que por lá circulavam. Seus primeiros filmes foram curtas feitos para as aulas na ESC/São Luiz e longas episódicos ao lado dos cineastas Antônio Lima e João Callegaro, em que procuraram explorar, com poucos recursos e um grande desejo de fazer filmes, o que chamaram de “cinema cafajeste”, uma corrente alternativa mas em diálogo com o cinema marginal. No material de imprensa de *As libertinas* (1968), o primeiro longa-metragem que Reichenbach assina a direção junto aos colegas, Callegaro escreve um manifesto intitulado *Nasce o cinema cafajeste*, em que reivindica o direito de fazer um cinema de “comunicação direta”, inspirado pelos “maus” filmes americanos (Callegaro, 1968). Nas palavras de Carlão, ao rememorar suas produções daquela época: “se não dá para fazer cinema político, vamos fazer cinema *cochon*”<sup>9</sup> (Reichenbach, 2007, p. 71). No ano seguinte, ainda lançaria junto a Antônio Lima mais um filme episódico chamado *Audácia! – A fúria dos desejos* (1969). Em entrevistas concedidas ao longo dos anos, Carlão repetiu diversas vezes que não achava seus primeiros filmes bons, como na conversa para a *Revista Cinemais*, em que afirma que “gostava dos filmes que os meus amigos faziam e detestava os filmes que fazia” (Reichenbach, 1999a, p. 18).

Na esteira desses acontecimentos, a lógica de produção da Boca, principalmente durante as décadas de 1970 e 1980, firmou-se no investimento massivo em filmes de baixo orçamento, realizados em poucos dias e com grande apelo de público – em especial devido ao teor erótico presente em muitas das fitas lançadas comercialmente naquele período, principalmente após o *boom* das pornochanchadas. É importante mencionar a fundação da produtora estatal

---

<sup>9</sup> Literalmente “cinema porco”, expressão que faz referência ao cinema erótico francês.

Embrafilme<sup>10</sup>, em 1969, que reforçou as mudanças de paradigmas no cinema brasileiro durante o processo de abertura política na ditadura militar, a partir de 1974. A criação da Embrafilme foi responsável por catapultar a bilheteria do cinema brasileiro, produzindo fitas que atraíam os setores populares, com um estilo de linguagem chamado pejorativamente de *cinemão*. Concomitantemente, a pornochanchada conquistava cada vez mais espaço em São Paulo e no Rio de Janeiro, aderindo a uma forma que, apesar das críticas que Reichenbach faria aos próprios filmes inaugurais, já podia ser percebida em seu cinema cafajeste. É justamente a partir de seus longas episódicos que começa a se delinear a pornochanchada, “um dos raros momentos em que o cinema brasileiro conseguiu firmar-se como indústria” (Lyra, 2007, p. 46). Como escreve o pesquisador Simplício Neto Ramos de Sousa,

[...] é em São Paulo que o grupo marginal-cafajeste afirma deliberadamente o apelo erótico, mas numa chave underground – chamando pela primeira vez a atenção para a produção da Boca do Lixo paulistana, que em seguida se tornará o principal eixo de produção das pornochanchadas paulistas [...] (Sousa, 2014, p. 169).

Da sessão que entrou por acaso ao fugir da polícia num dia do militarizado ano de 1964 até a primeira fase de sua produção chamada *cafajeste*, Carlão já esboçava o que posteriormente seria a marca de suas fitas: uma grande preocupação em fazer filmes populares, sem perder de vista suas referências artísticas e filosóficas, seu espírito anarco-libertário. Nos anos seguintes, inseriu-se na lógica da Boca do Lixo como um cineasta fora da curva, pois mesmo sob o véu de uma linguagem popular e acessível conseguia realizar filmes tematicamente sofisticados e políticos. O pesquisador Bruno Vieira Lottelli menciona uma entrevista de Reichenbach concedida ao *Diário do Grande ABC*, de 1989, em que o cineasta revela que, durante o período da Boca, “pensava em retrabalhar o repertório do filme comercial, do filme popular, e subverter esse mesmo repertório, fazendo filmes anárquicos, pessoais”. Completa: “sugestivo é fazer um filme de cinema (entendido como política) sem falar em política (entendida como cinema) ou vice-versa” (Reichenbach *apud* Lottelli, 2018, p. 38).

---

<sup>10</sup> A Embrafilme foi uma empresa pensada para ser um braço do Instituto Nacional de Cinema (INC). O INC, existente desde 1966 e fundado pelos militares, por sua vez, foi um órgão contrário às reivindicações cinemanovistas. Após ser muito criticado por esses cineastas, acabou perdendo suas funções com a criação da Embrafilme, até ser extinto no início da década seguinte. Em meados dos anos 1970, a Embrafilme começou a absorver muitos dos cineastas então críticos do INC, o que era visto com maus olhos pelos representantes do cinema marginal.

As reflexões de Carlão sobre sua própria obra apontam para um horizonte comum na maior parte de seus filmes: a distinção do seu cinema como esse duplo, entre o popular e o erudito, intencionando que, ao mesmo passo, essas classificações fossem anuladas e acentuadas.

## **Cena II — Doze proposições do impossível**

Iguape, litoral paulista, 1980. Para acompanhar o lançamento do filme *O império do desejo*, Carlão escreve o texto *Porque fiz este filme*, objeto central desta dissertação. Na fita, Nick (Roberto Miranda) e Lucinha (Márcia Fraga), um jovem casal *hippie*, estereotipicamente retratado dentro do espírito brasileiro do desbunde, chega a um balneário e recebe a oferta de cuidar da casa de uma viúva, nas imediações de uma das praias da região. Ali, não demoram muito para construir uma espécie de república juvenil em que viajantes entram e saem, sempre partilhando entre si experiências sexuais de forma casual e libertária. O local atrai as atenções, por exemplo, de Dr. Carvalho (Benjamin Cattán), um pai de família de meia-idade que publicamente se faz porta-estandarte de valores tradicionais, mas nesse ambiente acaba se descobrindo bissexual. Além disso, enquanto vivem seu paraíso particular, um profeta canibal – “anjo vingador”<sup>11</sup> – chamado Di Branco, interpretado pelo poeta Orlando Parolini, anda a esmo pelas redondezas, gritando palavras de ordem enquanto mata a porretadas casais de turistas. Há uma relação conflituosa entre a busca pelo prazer e a certeza da violência que está sempre à espreita, reconhecida e ilustrada por esse cineasta de uma geração que viveu de perto os horrores fascistas da ditadura civil-militar. O documento reúne uma série de referências, nomeando autores, cineastas, e,

<sup>11</sup> A definição do personagem Di Branco como um “anjo vingador” é utilizada algumas vezes no material de divulgação da fita e pode indicar uma alusão ao “Poema das sete horas da manhã”, que abre o primeiro livro de Parolini intitulado *O pântano*, escrito entre 1964 e 1968. Em versos datados de 1965, podemos ler: “de nós agora o despojar-se/ se anuncia/ anjo de escárnio vestido em brasa/ atroando estes tambores/ enciclopédicas guerras/ batalhas nestas estradas de ir e vir” (Parolini *apud* Calixto, 2019, p. 266). As imagens de anjos não são poucas na obra poética não publicada de Parolini, e sobre ela é impossível falar sem o auxílio de *Na poça d’água uma estrela apodrece: a poesia de Orlando Parolini*, tese de Fabiano Antonio Calixto, defendida em 2019 na Universidade de São Paulo. Calixto reúne a obra de Parolini, até então inédita, na íntegra, dissecando sua relação com os caminhos da contracultura no Brasil. Sua pesquisa é fundamental para entendermos melhor a relevância de Parolini e de seus poemas para Reichenbach e seu cinema. Sobre *O pântano*, o pesquisador registra que Parolini reúne “a voz violenta da cidade, o misticismo-libertino-libertário e a melancolia geracional”, pois o poema citado “antevê o fracasso dessa utopia” (Calixto, 2019, p. 126), em referência ao movimento *hippie*. Não me parece muito difícil avizinhar o “anjo vingador” de Carlão ao “anjo de escárnio vestido em brasa” que nasce nos versos de Parolini, visto que Di Branco serve para nos lembrar de que devemos ficar sempre atentos, pois é possível que o império do desejo assuma as vestes de um império da violência.

simplesmente, coisas que interessam a Carlão – suas razões para se fazer cinema. Como exemplo, na lista constam, lado a lado, Kierkegaard, Roberto Carlos, o Pica-Pau e o mate com leite. Após a longa listagem, nos apresenta um tratado sintético de seu fazer cinematográfico em doze proposições do impossível:

- a) A construção de uma geografia própria, imaginária.
- b) A realidade através da minha dioptria.
- c) Personagens que estão sempre de passagem e/ou permanência provisória.
- d) Filmes de/sobre cinema, sem falar de/sobre cinema.
- e) A política entrando pela porta dos fundos.
- f) Plagiotropia, internacionalismo, carnavalização e inconformismo.
- g) Toques libertários ao som de play-backs musicais.
- h) Levar a sério, desacreditando.
- i) Universos e/ou cenários construídos pelo essencial.
- j) A impossibilidade do isolamento completo. A solidão que enlouquece.
- l) As relações afetivas a partir do improvável.
- m) A fé na utopia. Alguém já disse: “Sem utopia, não há vanguarda” (Reichenbach, [1980]).

Esses elementos são fundamentos de quase todos os seus filmes – que são sempre desajustados, críticos da moralidade pequeno-burguesa, e que retratam personagens às vezes ridículos, às vezes ternos, mas com paixões inflamadas, em busca de algo que remeta, ao menos um pouco, à liberdade. Por se considerar um utopista até o fim da sua vida, pretendia que seu cinema fosse algo de impossível, e, por isso, escolho essas proposições como motivadoras deste estudo. *Porque fiz este filme* se inicia de maneira direta: “porque me interessa...”. A partir daí, somos atirados para uma enxurrada de imagens, que, na primeira parte, constituem-se inteiramente de nomes de autores, cineastas, artistas de toda ordem, mas também coisas, cheiros, sensações, objetos, comidas, imagens surrealistas. A cada leitura, é possível se demorar um pouco em cada um dos itens, mas, de modo geral, se destacam para mim as formulações mais estranhas, como “os labirintos da mente”, “as minorias eróticas”, “a penúltima página do Estadão de domingo” ou “os tubarões voadores”. Essa seção do texto, que antecede suas proposições do impossível, é encerrada com a sequência “e sobretudo os discos que herdei do meu pai, os poetas de cabeceira, os amigos cinéfilos, os velhos cinemas do interior, São Paulo e o Atlântico” (Reichenbach, [1980]).

É comovente na medida que é sintético – não poderia encontrar forma melhor de definir o seu cinema do que através das menções aos discos herdados do pai (isso se reflete na própria paixão de Carlão pela música, que fez a trilha sonora para alguns de seus filmes), da sua formação literária e da camaradagem

encontrada nos cineclubes. Também é tocante a opção por elencar os motivos para ter feito *O império do desejo* a partir do simples interesse pelas coisas, pela paixão e pelo fanatismo. No início dos anos 2000, Reichenbach passaria a organizar a *Sessão do Comodoro*, no CineSESC, em São Paulo, onde exibiu filmes de cineastas como Lucio Fulci, Dario Argento, Kaneto Shindō, David Cronenberg, Jesus Franco... As sessões eram lotadas por cinéfilos e amigos de Carlão, com longas discussões sobre as fitas que se estendiam até o bar ou o Habib's mais próximo. Sua inclinação para discutir sobre suas paixões se faz presente tanto no texto que motivou esta dissertação quanto no espírito cineclubista que permaneceu vivo ao longo de toda sua vida.

Em *Porque fiz este filme*, me chama muito a atenção nessa espécie de tratado estético e ontológico de Carlão a menção à política que entra pela porta dos fundos, à afetividade que surge do improvável. Em uma entrevista dada à *Revista Contracampo*, datada de 2004, mas transcrita para uma edição da *Revista Multiplot!*, em 2021, Reichenbach fala de sua relação com os filmes do italiano Valerio Zurlini, em particular de *Verão violento* (1959). Reichenbach aproxima Zurlini do autor russo Liev Tolstói devido à máxima que enxerga em suas narrativas, visto que “por trás de toda grande história, todo grande drama íntimo, tem um momento histórico traumático acontecendo” (Reichenbach, 2021). Para exemplificar, Carlão cita a cena dos protagonistas dançando juntos ao som de uma música americana romântica – *Temptation*, de Bing Crosby, e não *Tender Moon*, como diz na entrevista – enquanto pode-se pressentir “o fascismo estourando lá dentro”. O fascismo, à espreita, se anuncia, e, ao fim do filme, o casal principal é separado por um bombardeio num trem e precisa se reencontrar entre os destroços e cadáveres deixados na terra. Ainda sobre *Verão violento*, diz: “você nunca aceita uma realidade histórica tão latente, ela invade a vida das pessoas pela porta dos fundos”.

Reichenbach incorpora esse movimento aos seus próprios filmes: há uma preocupação com alguns lampejos de ternura, esses momentos de dança entre os mortos. *O império do desejo* representa isso muito bem – a casa de praia que abriga jovens que experimentam suas vidas sexuais e afetivas em completa liberdade é espionada de perto por Di Branco, profeta vingador, que opta pela violência como via resolutiva. Numa crítica a respeito do filme, o jornalista Sérgio Augusto diria que “a cada cena de sexo corresponde uma de morte. No império do

desejo quem não é capaz de amar dança” (Augusto *apud* Caetano, 2012, p. 108). Em um texto sobre a fita para a *Contracampo*, Daniel Caetano sublinha a importância do personagem interpretado por Parolini, pois “ele empresta uma fúria à narrativa que traz um tremendo estranhamento a uma comédia erótica que versa sobre liberdade e amor” (Caetano, 2001). É a fúria de Di Branco, “ex-tudo”, o contraponto central, aquilo que faz com que a fita se destaque entre os diversos títulos da filmografia de Reichenbach – um lembrete da violência que caracteriza a atopia<sup>12</sup> do seu pensamento e do seu cinema. *O império do desejo*, considerado pelo cineasta um filme *kropotkiano*<sup>13</sup> e por muitos críticos o seu melhor longa-metragem, é bom mencionar, foi o primeiro filme nacional a ser liberado na íntegra pelo Conselho Superior de Censura sob o rótulo de “espetáculo pornográfico” após ser inicialmente interdito<sup>14</sup>.

Considerando o pessimismo do cinema marginal e a vulgaridade das pornochancadas, Carlão desenvolve sua assinatura como autor habitando nesse entre-lugar, inscrevendo sua obra a ambos os espectros ao mesmo tempo que rejeitava seus excessos. Mais importante que isso, toda sua filmografia, em maior ou menor grau, traz como fundamento a mesma “fé na utopia”, como escreve em *Porque fiz este filme*. Como um aprendizado de Zurlini, o cinema de Reichenbach é marcado por essas dicotomias – um movimento mesmo de humanizar seus personagens sem dar espaço à idealização, de reconhecer a falência sem perder essa dimensão utópica.

---

<sup>12</sup> Jairo Ferreira se ocupa dessa questão no capítulo “Carlão Reichenbach & utopia na Boca do Lixo”, de seu livro *Cinema de invenção* (1986). O crítico e cineasta propõe que um filme como *O império do desejo* não é cinema utópico, mas sim atópico. Cito: “a utopia, seja ela o que tantos viram ou não no experimental brasileiro, simplesmente transfigurada em atopia, deslocamento da retina, de uma ótica cultural que imperou até antes dele” (Ferreira, 2016, p. 73). Nesse sentido, o espírito utopista de Carlão não se corporifica nos clichês do gênero, mas sim na subversão da própria concepção de uma geografia ou comunidade utópica. Não propõe o oposto completo da utopia (distopia), mas sim sua deformação, como se algo estivesse fora do lugar. Vale lembrar que “atopia” também é um termo médico utilizado para descrever uma predisposição a doenças alérgicas.

<sup>13</sup> Referência a Piotr Kropotkin (1842-1921), teórico anarquista russo.

<sup>14</sup> Apesar de ter recebido essa designação pelos censores, *O império do desejo* não é um filme de sexo explícito. O longa de Carlão inicialmente se chamaria “Anarquia sensual”, e foi produzido na esteira do burburinho causado por *O império dos sentidos* (1976), de Nagisa Ōshima, então recém liberado pela censura para exibição em território brasileiro. A pornografia no cinema brasileiro, a rigor, passaria a se desenvolver a partir do lançamento do longa *Coisas eróticas* (1981), dirigido por Laente Calicchio e Raffaele Rossi. O tremendo êxito comercial do qual o filme de Rossi desfrutou geraria uma demanda cada vez maior pela produção de fitas de sexo explícito na Boca do Lixo. A partir do momento em que os filmes pornográficos estrangeiros passam a dominar esse circuito de mercado, a Boca entra numa irrefreável decadência que eventualmente marca o fim de sua história enquanto pólo de produção cinematográfica.

Além disso, é possível traçar neste e em outros de seus filmes a construção de sua “geografia imaginária” como essa possibilidade de habitar o impossível. Numa reportagem de 1981, recuperada por Daniel Caetano, Carlão explica que “a maior parte do udigrudi foi feita para demonstrar insatisfação diante dum fato histórico: a falência da esquerda e a ditadura militar”, e, apesar disso, era uma produção otimista, pois “acreditava no dado revolucionário de se criar um conflito extremo nas pessoas” (Reichenbach *apud* Caetano, 2012, p. 30). Era assim que postulava seu cinema: insatisfeito, provocador, em pleno movimento de revolta; desde a fase cafajeste, passando pelas pornochanchadas anarco-libertárias, até chegar aos seus melodramas tropicais. A listagem de *Porque fiz este filme* parece obedecer a fé na utopia de Carlão, mas também a sua pulsão em projetar outros tipos de geografias, aquelas que poderiam abrigar seu pensamento político desviante e seus personagens-poetas-amigos do peito.

### **Cena III — Ninguém pensou que livro e labirinto eram um único objeto ou A certeza de que tudo está escrito nos anula ou faz de nós fantasmas**

Sua predisposição para a leitura aparece como motor para grande parte da produção cinematográfica e crítica de Reichenbach, o que acabou se tornando um dos principais aspectos metodológicos desta dissertação. No desenvolvimento da pesquisa, mesmo com as várias transformações do projeto, não quis perder de vista essa reflexão sobre a figura do leitor, que hoje penso ser uma das bases mais importantes deste estudo. Para além de sua inserção entre o popular e o erudito, me fascina ainda mais em seu cinema a recorrência do personagem-poeta que atira-se à rua, corporificado na figura de Parolini. Essa imagem do autor que se divide entre a tarefa de escrever e as experiências viscerais de um corpo que vive entre as ruelas mais escuras de uma grande cidade se repete em diversos casos na literatura, e muitos dos que trouxeram à luz essa categoria de autor são os favoritos de Parolini e Carlão – vale lembrar das menções recorrentes a Rimbaud e Verlaine em *Sangue corsário* (1979). Para evocar a força desse tipo de figura que tanto interessa aos dois, recupero o francês Jean Genet, que, em *Diário de um ladrão* (1949), escreve sobre a juventude de mendicância:

Naquela idade eu não conhecia o cansaço. Carregava comigo um fardo de angústia tamanho que toda a minha vida, eu tinha certeza, se passaria a

perambular. Não mais detalhe que enfeitara a vida a vagabundagem se tornou para mim uma realidade. Não sei mais o que pensava mas lembro que a Deus ofereci todas as minhas misérias. Em minha solidão, longe dos homens, estava eu bem perto de ser todo amor, toda devoção (Genet, 1968, p. 85).

Esse aspecto da vagabundagem como um estado de solidão e amor, que não vai em busca de nenhum tipo de redenção, aparece nos filmes de Reichenbach, assim como nos escritos de Parolini e de outros poetas paulistas de sua geração, como Roberto Piva e Claudio Willer. Durante o desenrolar desta pesquisa, me interessou recorrer a alguns desses fantasmas e especular possíveis conversas, o que chamei de “cenas de leitura”. Nessa perspectiva, tanto a figura do autor quanto do leitor trazem consigo um movimento e uma pausa: a perambulação pelas ruas e a contemplação sedentária exigida pela criação. Essas reflexões me levaram ao que o argentino Ricardo Piglia desenvolve em seu ensaio “Ernesto Guevara, rastros de leitura”, retirado do livro *O último leitor* (2005). No texto, Piglia desenha algumas imagens do hábito de leitura do revolucionário Che Guevara a partir da tensão entre o ato de ler e a ação política; nesse caso, da experiência da guerrilha de um “homem de ação”. Cito o autor:

Há uma tensão entre o ato de ler e a ação política. Certa oposição implícita entre leitura e decisão, entre leitura e vida prática. Essa tensão entre a leitura e a experiência, entre a leitura e a vida, está muito presente na história que estamos tentando construir. Muitas vezes o que se leu é o filtro que permite dar sentimento à experiência; a leitura é um espelho da experiência, define-a, dá-lhe forma (Piglia, 2006, p. 73).

Num primeiro momento, a partir das declarações em entrevistas que recuperei neste capítulo, me interessou mergulhar no *corpus* de Carlão guiada por esse aparente conflito que Piglia nos apresenta: a leitura e a política, o atirar-se às ruas para farejar elementos de criação e o esmiuçar das letras numa página. O argentino também define a leitura como a arte da distância e da escala, e entende que a figura de Guevara consiste na contradição entre o corpo asmático e a imagem do guerrilheiro revolucionário (Piglia, 2006). Essas tensões impulsionaram esta dissertação a tomar a forma atual – uma investigação de como conviver entre aspectos à primeira vista antagônicos da figura do leitor. Na introdução de seu livro sobre Pier Paolo Pasolini, a pesquisadora Maria Betânia Amoroso escreve que o cineasta e poeta italiano defendia que “o mundo está constituído de forças contrastantes, sem que, todavia, isso signifique o conformismo estéril” (Amoroso, 2002, p. 13). O cinema de Carlão incorpora essas

forças contrastantes: estão presentes em suas fitas leitura e política, utopia e atopia, violência e erotismo. Não era de seu interesse cair no “conformismo estéril” das dicotomias, mas colocá-las em tensão até virá-las de ponta-cabeça.

Em seu ensaio, Piglia também comenta acerca da disposição de Guevara a viver de modo nômade, entre os vagabundos, como o marginalizado excluído da organização social. O vagabundo é “aquele que divaga, aquele cuja única propriedade é o uso livre da linguagem”, e, nessa escolha radical de vida, “a marginalidade é uma condição da linguagem, de um uso específico da linguagem” (Piglia, 2006, p. 84). Certa condição marginal de criação e de linguagem pode ser encontrada nos procedimentos de Carlão – com poucos recursos, no retrato de personagens subversivos e incendiários, ele se interessa ao que escapa aos estatutos normativos do Estado, do militarismo, da Igreja, da moral e dos bons costumes do pequeno-burguês. Há uma ironia que permeia todos seus filmes sem que se abandone a generosidade e confiança nos próprios personagens e cenários. Numa entrevista que dá a Carlos Adriano, provavelmente no fim de 2002, Reichenbach “brinca de radicalizar” ao listar os tipos de criadores que lhe interessam:

[...] daqui para frente só irei respeitar e admirar os criadores que tenham tido enfarte ou alguma doença séria, que tenham penhorado um dia a própria casa, que tenham colecionado títulos protestados, que tenham sido sustentados pela mulher em alguma ocasião da vida conjugal, que tenham sido abandonados pelas amantes e/ou tenham amado duas mulheres ou mais mulheres ao mesmo tempo, que tenham alçado o topo da montanha e descido ao fundo do poço e, sobretudo, que tenham conhecido de perto e na própria pele: a fome, a gula, a sede, o porre, a miséria, o desterro, a glória, a falência, a fartura, o desprezo, a paixão, o sucesso, o fracasso, a intolerância, o ciúme etc. etc. etc. (Reichenbach, [2002]).

Essa resposta que dá a Carlos Adriano elenca justamente aqueles personagens que circulam por suas fitas, refletindo o interesse de Carlão por esse tipo de criador e os universos e as sintaxes que o cercam, que se personifica na figura do vagabundo – “aquele que divaga”, para usar os termos de Piglia. Nas suas proposições do impossível, a divagação é realçada pelos itens C (“personagens que estão sempre de passagem e/ou permanência provisória”) e J (“a impossibilidade do isolamento completo”). Esse movimento de constante perambulação pode ser observado no entra e sai dos personagens em *O império do desejo*; no deslocamento febril de Parolini pela capital paulista em *Sangue corsário* – sobre o qual me demorarei no próximo capítulo; e até mesmo podemos

resumi-lo pela busca incessante de Fausto, protagonista de *Filme demência* (1986)<sup>15</sup>, só para exemplificar alguns casos. Também não passa despercebida a semelhança entre essa fala e os textos de Friedrich Nietzsche, que em *Ecce homo: como alguém se torna aquilo que é* (1908) pondera:

No fundo, são duas as negações que minha palavra *imoralista* encerra em si. Eu nego, primeiro, o tipo de ser humano que até agora vigorou como o supremo, os *bons*, os *benevolentes*, *beneficentes*; eu nego, por outro lado, uma espécie de moral que se tornou a vigente e a dominante como moral em si, – a moral de *décadence*, dito em termos mais palpáveis, a moral *cristã*. Seria permitido considerar a segunda contradição como a mais decisiva, uma vez que tomo a superestimação da bondade e da benevolência, em linhas gerais, já como consequência da *décadence*, como sintoma de fraqueza, como incompatível com uma vida que ascende e diz-Sim: no dizer-Sim, a negação e a *aniquilação* são condições (Nietzsche, 2022, p. 100).

O uso do termo *imoralista* parece se alinhar à fala de Reichenbach na entrevista concedida a Carlos Adriano, uma vez que em seus filmes busca explorar as contradições entre a bondade e a imoralidade, mesmo que de forma irônica, como trabalhado em *Extremos do prazer* (1984)<sup>16</sup> ou *Garotas do ABC* (2003). No primeiro, filme com transcrições diretas de textos filosóficos, em que “repete a ideia de misturar citações eruditas e filosóficas com diálogo coloquial, por vezes grosseiro” (Reichenbach, 2007, p. 176-177), são vários os diálogos que colocam em conflito personagens burgueses progressistas e um tecnocrata fascista – este interpretado por Roberto Miranda. Já na fita mais recente, Carlão explora o relacionamento entre uma operária negra chamada Aurélia e seu namorado Fábio, um “musculoso neonazista”, como descrito na sinopse oficial do filme. A valorização da imoralidade e os conflitos éticos são marcas do cinema marginal; basta lembrar do manifesto que assina junto a Antônio Lima e João Callegaro na defesa de um cinema cafajeste.

---

<sup>15</sup> Como mencionei mais cedo o poeta Claudio Willer, vale comentar que ele faz uma breve participação na primeira metade de *Filme demência*. Enquanto Fausto toma um chope, na mesa ao lado Willer fala sobre sua relação com os poetas da geração *beat* e o surrealismo. A sequência termina com a leitura do seu poema “Visitantes 4”, presente no livro *Jardins da provocação* (1981), sobre os anos de chumbo da ditadura militar. Encerra sua participação com os versos proféticos: “não há mais muita vida/ sobre a face deste planeta/ talvez em algum lugar/ ainda se ouça o vento soprar entre as árvores/ vozes ao longe preenchendo o vale/ latidos de cachorros na distante encosta da montanha/ transformemo-nos em planta/ em raiz/ ou minério bruto/ para que seja possível conversar/ SOBREVIVEREMOS”.

<sup>16</sup> Em *Extremos do prazer*, Carlão aparece numa cena interpretando um personagem chamado Carlos Willer, em homenagem ao amigo poeta, apenas para vomitar sobre as páginas de um livro. O filme ainda cita textualmente *O desespero humano* (1849), de Søren Kierkegaard.

Faz sentido pensar aqui essa projeção do impossível como a organização de uma comunidade de leitores, esta “que sempre parece a ponto de entrar em extinção ou, em todo caso, cuja extinção está anunciada desde sempre” (Piglia, 2006, p. 15). Em *Porque fiz esse texto*, as proposições de Reichenbach tateiam um comum que se fundamenta na sua trajetória como leitor ao levarmos em conta a grande lista de referências que nos oferece ao início do texto, mas que também se apoia na política, no inconformismo, na transitoriedade, no improvável – nos apropriando aqui de seus termos. Não só nesse texto, mas por toda sua obra fílmica, os acenos a outros cineastas e a autores da literatura e da filosofia aparecem com muita constância, como uma maneira de homenageá-los (ou devorá-los?). Como exemplo, é num mesmo sopro que cita “a montanha russa, o zen, Aquarela do Brasil, Dave Brubeck, os surrealistas” ou “Henry Miller, Caetano Veloso, Lamartine Babo” (Reichenbach, [1980]). Podemos identificar nesse procedimento uma disposição ensaística, sobre a qual Theodor W. Adorno se debruçou, no texto “O ensaio como forma”, presente no livro *Notas de literatura I* (1962), ao escrever que “seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (Adorno, 2003, p. 16). Para ilustrar seu método, retomo uma fala de Carlão acerca da produção de seu Fausto, *Filme demência*:

De certa forma, fazer esse filme foi uma maneira de exorcizar essas influências, de trabalhar antropofagicamente minha gulodice literária. Não estou querendo intelectualizar o filme, muito ao contrário; ele trafega conscientemente entre a erudição e a Boca-do-Lixo, a inteligência e a malandragem, a inocência e o cinismo, a transformação e a decadência. Se você for conferir, isso está presente em toda a minha obra, desde *Corrida em busca do amor*. O crítico Jairo Ferreira definiu o estilo de *O império do desejo* da seguinte maneira: Vocês acabaram de ver uma mulher nua deliciosa, ouviram o melhor da música universal; agora tomem uma lição de Proudhon: a propriedade é um roubo! (Reichenbach, 2007, p. 193-194).

Para o autor alemão, a forma do ensaio busca “eternizar o transitório” (Adorno, 2003, p. 27), movimento semelhante ao realizado por Carlão no ato de aparentar esses vizinhos estranhos, de puxar para uma dança as figuras que habitam sua biblioteca particular. Sua comunidade de leitores, essa geografia imaginária, parece partir dessa pulsão de colocar seus intercessores para conversar em diferentes línguas, citando-os indiscriminadamente. No livro *Literatura, defesa do atrito* (2003), a crítica portuguesa Silvina Rodrigues Lopes escreve que “citar é sempre assinalar uma perda de contexto, uma ausência do passado como

um todo disponível, e interromper aquilo que seria o contexto actual” (Lopes, 2022, p. 146). A autora ainda elabora, no ensaio “Marcas do desespero”, de 1999:

O desespero com que percorro a linguagem é a esperança de construir um idioma. Sem desespero não haverá provavelmente decisão. “Marcas do desespero” é uma expressão que li, não me lembro onde, para designar as aspas que rodeiam as palavras ou expressões citadas e através desse uso chamar a atenção para a impropriedade de tal palavra ou expressão. Porque muitas vezes as palavras não se ajustam, tornam-se obstáculos e ao mesmo tempo imprescindíveis. E então aqueles sinais que indicam que se está a citar e que ao mesmo tempo se pretende deslocar o sentido do que se cita são com certeza os sinais visíveis da fragmentação, da gaguez – que o discurso normal oculta (quando falamos no quotidiano nunca usamos aspas), que o filosófico exhibe por vezes com extrema agudeza e que o literário exhibe sem precisar de sinais exteriores (Lopes, 2022, p. 72-73).

Imagino ser possível aproximar o método de Carlão dessas postulações sobre o ensaio e o gesto da citação. Em seu cinema, empenhou-se em abolir as aspas, essas “marcas do desespero”, com o intuito de incorporar vozes distintas a sua, revestindo sua obra de versos e textos filosóficos canônicos. A fé na utopia, materializada na geografia imaginária de Carlão, necessariamente parte da sua postura como leitor, pois “o próprio método do ensaio expressa sua intenção utópica” (Adorno, 2003, p. 31). Seguindo na mesma direção de Silvina Rodrigues Lopes, o filósofo italiano Giorgio Agamben também dirá, no trecho “Ideia do pensamento”, retirado do livro *Ideia da prosa* (1985), que “uma humanidade que só soubesse exprimir-se entre aspas seria uma humanidade infeliz que, à força de pensar, teria perdido a capacidade de levar um pensamento até o fim” (Agamben, 1999, p. 102).

As marcas do desespero no cinema de Reichenbach são diversas, mas para mencionar apenas algumas, vale lembrar da cartela que abre *Falsa loura* (2007) com uma citação atribuída a Sócrates<sup>17</sup>; da simulação de entrega da estatueta do Oscar a um sócio de Samuel Fuller em *Alma corsária* (1994); da leitura de Willer em *Filme demência* aos poemas declamados em alta velocidade por Parolini em *Sangue corsário*; das menções a Kierkegaard em *Extremos do prazer...* Há nesse procedimento uma tentativa de avizinhar seus personagens à literatura e à filosofia que lhe interessam, e esta dissertação também pretende experimentar esse avizinhamiento, na tentativa de bisbilhotar sua biblioteca e habitar sua comunidade

---

<sup>17</sup> A citação da cartela, retirada de *Fédon*, diálogo de Platão, é a seguinte: “Como é aparentemente desconcertante isso que o homem chama de prazer! Que maravilhosa relação existe entre a sua natureza e o que se julga ser o seu contrário, a dor (...) procuraremos um deles e estaremos sujeitos a encontrar também o outro...”.

de leitores – seja ela materializada por uma casa de praia numa ilha de prazeres ou uma boate frequentada por mulheres proletárias.

Partindo do que Jacques Rancière anota em *A partilha do sensível: estética e política* (2000), podemos entender que o comum projetado por Carlão é “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière, 2005, p. 16). Logo no início do prefácio para *Políticas da escrita* (1995), o francês também irá propor que “o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação”, sendo “uma coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade” (2021, p. 7). No caso de Carlão, é possível estender esse gesto da leitura e da escrita ao gesto de filmar, pois por toda sua obra é latente o interesse em inventar uma comunidade a partir do olhar generoso que dedica aos seus personagens, do empenho em mapear atopias e listar essas proposições do impossível. Este estudo parte dessas relações estranhas propostas por Carlão como um procedimento de criação, valorizando o aspecto ensaístico de seus curtas e longas-metragens.

#### **Cena IV — Você deflagrou a minha loucura quando meu sangue ainda era corsário**

Da juventude nas salas de cinema da Liberdade até a velhice na organização do cineclube *Sessão do Comodoro*, o que permanece constante em Carlão é a paixão pelo cinema, o desejo de assistir e fazer filmes. Do período entre 1966 e 2007, Carlos Reichenbach lança ao todo, entre curtas, longas-metragens e filmes episódicos, 25 fitas. Em quarenta anos fazendo filmes, acompanhou de perto as mudanças na política, na cultura e no cinema brasileiro. Trazia nas suas narrativas a marginalização de personagens subversivos na ditadura – *Extremos do prazer* (1984), *Alma corsária* (1994), *Dois córregos* (1999); a celebração de uma postura anarco-libertária durante a reabertura política – *A ilha dos prazeres proibidos* (1979), *O império do desejo* (1980), *O paraíso proibido* (1981); o retrato sensível de mulheres operárias como reflexo da escalada do movimento sindicalista setentista – *Amor, palavra prostituta* (1982), *Garotas do ABC* (2003), *Falsa loura* (2007); e as críticas ao caráter conciliador do período que sucedeu a redemocratização, apenas para citar alguns títulos. São 25 obras que acompanham as transformações no horizonte cultural brasileiro e que trazem em seus títulos

alguns termos importantes para compreendermos o campo de sentido da sua produção.

Particularmente me chama a atenção o seu grande interesse por uma matéria que não se pode tocar, algo divina, que não se explica ou se vê – *alma, sede, anjos, amor, sonhos, graça, extremos, vida, palavra, demência*. Num contraponto, se fazem presentes os termos que mencionam a sexualidade e a materialidade do corpo – *prazer, desejo, sexo, sensação, olhar, prostituta, sangue*. Carlão também propõe sua própria geografia imaginária ao escolher palavras que nos situam num mapa, inventando comunidades – *rua, trópicos, império, paraíso, arrabalde, ABC, córregos, ilha*. Por fim, acho inquietante a opção pelo verbete *corsário* em dois dos seus filmes mais melancólicos, que, de algum modo, são feitos sob o signo da morte – *Sangue corsário* e *Alma corsária*. Ambos tratam de relações de amizade num contexto de contracultura do final dos anos 1960 e retratam personagens que se atiram à vida como poetas marginais.

A escolha por esse termo nos faz lembrar de Pier Paolo Pasolini<sup>18</sup>, que publicou em 1975 os seus *Escritos corsários*. A pesquisadora Cláudia Tavares Alves, sob orientação de Maria Betânia Amoroso, desenvolve de modo detalhado o aspecto do corsarismo de Pasolini, em sua dissertação intitulada *O ensaísmo corsário de Pier Paolo Pasolini*, defendida na Universidade Estadual de Campinas, em 2015. Em seu texto, Alves identifica que a solidificação do caráter corsário da escrita de Pasolini se deu durante os anos 1970, período em que escreveu proficuamente para o jornal conservador *Corriere della Sera*. Suas colunas eram extremamente combativas, críticas até mesmo de seus

---

<sup>18</sup> É curiosa a troca de uma única letra que separa Pasolini e Parolini. Esse ponto chamou a atenção nas primeiras conversas sobre esta pesquisa: os nomes eram ouvidos errado, confundidos, geravam perguntas curiosas. Os nomes-irmãos fizeram com que essas figuras se aproximassem ainda mais nas minhas leituras, não só por tratarem de temas tão próximos em seus poemas, mas pelo modo de se colocarem no mundo. A corruptela foi notada por Mariana Perelló Lopes Azevedo, minha colega de turma cuja pesquisa se dedica aos ensaios da canadense Anne Carson, que me recomendou a leitura de um artigo de nossa professora e sua orientadora, Helena Martins. Ao falar sobre a estranha proximidade entre Paul Valéry e Carson, apresenta esta análise: “Em suas reflexões sobre a natureza erótica de toda criação, ela [Anne Carson] dá ênfase ao artil (ruse) das aproximações estranhas, incongruentes. Percebe-as como uma espécie de tática imaginativa mobilizada para dar lugar à falta, algo que para ela define a experiência erótica como um todo – a dos amantes, como a dos escritores e a dos leitores. Sob seu ponto de vista, o gesto de aproximar estranhos implica uma condição limiar na qual se exerce uma espécie de lógica erótica, tipicamente encarnada em paradoxos, trocadilhos, metáforas, erros deliberados, traduções escandalosas e outros expedientes que a autora não apenas tematiza como também exerce em sua própria escrita” (Martins, 2023, p. 222). A troca de letras entre esses dois poetas tão fundamentais para a obra filmica de Carlão se revela como um artil, uma prática ensaística que nos leva a erros importantes (Azevedo, 2025), estruturantes desta dissertação.

empregadores, e utilizava o espaço para debater com outros intelectuais. Na época, foi bastante criticado por seus pares por escrever para um jornal tradicional e de grande circulação, mas isso não se tornou algo impeditivo para Pasolini. Então, em 1975, organiza em livro alguns dos artigos veiculados no jornal, e o intitula *Scritti corsari*. Sobre o verbete “corsário”, Alves traz algumas considerações fundamentais:

Sua origem está no verbo latino “currere” e no substantivo “cursus-us”, que por extensão significa viagem pelo mar. Por conseguinte, o primeiro significado moderno do termo, e também o mais recorrente, faz referência aos navios corsários, os quais ficaram conhecidos por ser um tipo de pirataria oficial, isto é, as embarcações corsárias eram autorizadas pelo governo de sua nação a atacar e assaltar navios inimigos, praticando dessa forma a guerra de corsa. Diferencia-se de um pirata justamente por ser autorizado pelo Estado, ou seja, é um tipo de crime legalizado. [...] Com o passar dos anos, outros significados são acrescentados ao termo, que passa a significar também aventureiro, saqueador, predador, ou ainda bucaneiro e flibusteiro, ou seja, outras categorias de piratas (Alves, 2015, p. 60).

Partindo do sentido original do termo, Alves encontra em dicionários da língua italiana mais recentes o verbete corsário fazendo referência ao livro de Pasolini, aproximando o termo dos sinônimos “anticonformista” e “sem escrúpulos”. Para a pesquisadora, “o livro de Pasolini foi utilizado como justificativa para a inserção de novas concepções ao termo *corsaro* na língua italiana” (Alves, 2015, p. 62). Ou seja, anos após *Escritos corsários*, o verbete passa a ser associado à própria figura de Pasolini e a diversos outros adjetivos – anticonformista, transgressor, fora da lei. Alves conclui:

Unindo as duas esferas de significação, podemos pensar então que, ainda que sejam textos que desafiem as leis convencionais, assim como os navios corsários, ou seja, ainda que sejam textos que fujam das regras temáticas e argumentativas convencionais, foram autorizados por alguma espécie de autoridade – foram vinculados a grandes jornais, depois publicados em livro, constantemente gerando grandes polêmicas e permanecendo no ideário da sociedade italiana. Por outro lado, notamos que Pasolini, diferentemente dos corsários dos séculos passados, não age em nome do Estado. O escritor parece antes escrever sob a proteção de seu compromisso com a realidade e com o esclarecimento político, ou seja, motivado por sua postura crítica em relação aos fatos que vinha observando na Itália (Alves, 2015, p. 64).

A dupla aparição do termo na obra fílmica de Carlão motivou grande parte da segunda versão do meu projeto de pesquisa. A partir do corsarismo de Pasolini, pude desenvolver melhor a leitura sobre *Sangue corsário* e *Alma corsária*, em que o aspecto parece estar contido na imagem de um poeta maldito – o que será

desenvolvido no próximo capítulo. É dessa associação de verbetes que surge o título da presente dissertação, como um complemento para adjetivar a figura do leitor. O pesquisador Bruno Vieira Lottelli, em sua dissertação de Mestrado intitulada *Por um cinema corsário: rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach*, defendida na Universidade de São Paulo em 2018, optou justamente pelo termo para classificar o cinema de Carlão. Sobre essa escolha de vocabulário, explica:

Passei a acreditar que sobre essa forma de pilhagem assenta-se a maior parte da responsabilidade pela longevidade e o valor criativo do cineasta, pois a sobrevivência aos maremotos do mercado depende das capacidades de discrição e dissimulação, como, por exemplo, contrabandear soluções formais advindas do cinema moderno japonês para filmes supostamente de ampla circulação e com elas agradar públicos acostumados a filmes “enlatados”, ou então, de maneira ainda mais perigosa, carregar conteúdos altamente polêmicos sem despertar a atenção da censura – como discussões a respeito dos direitos de expressão ou que problematizavam a propriedade privada – sutilmente dispostos em um filme rotulado como apenas mais uma pornochanchada. Por conta dos riscos e habilidades envolvidas pareceu-me mais adequado aproveitar outra imagem encontrada ao longo da trajetória do mestre Reichenbach para apelidar sua práxis de Cinema Corsário (Lottelli, 2018, p. 29).

A tentativa de fazer um glossário a partir das fitas de Carlão busca situar sua filmografia nesse terreno lodoso pelo qual passeia – entre fé e matéria, corpo e alma, violência e utopia. Nesse momento, vale avizinhar um pouco mais Pasolini e Reichenbach. Na entrevista concedida a Carlos Adriano, Carlão brinca a respeito de sua tendência em amar seus personagens acima de tudo, o que seus amigos nomearam de “neohumanismo”. Essa paixão pelos personagens e por suas histórias está presente por toda sua obra. Na entrevista, Reichenbach e Adriano refletem sobre as possibilidades de um “cinema popular” a partir de um “cinema dos arrabaldes” (Reichenbach, [2002]), em que a violência deve estar presente como um elemento estruturante, mas não um fim por si mesmo. Pasolini também iria incorporar essa violência e se filiar a certo cinema popular nos seus primeiros filmes, como em *Accattone – Desajuste social* (1961), sobre o qual Maria Betânia Amoroso escreve que é um contraponto ao neorrealismo italiano, como podemos observar na seguinte citação:

Quando Pasolini lança *Accattone*, críticos de todas as tendências e gostos estranham, de diversos pontos de vista, a representação do subproletariado na tela. Em primeiro lugar, porque a crítica dos anos 60 considerava que o homem que vivia nas fábricas ou sindicatos, o *proletário*, era o herói esperado num filme de protesto social. O subproletário, que perambulava pelas ruas, roubando aqui e

ali, numa existência de marginalidade, só seria aceito desde que houvesse uma redenção, isto é, desde que ele ganhasse consciência crítica no final do filme. Para muitos, Pasolini, com sua visão poética e fatalista, fora “amoral”, “depravado”, “instintivo” e “sensual” ao descrever a injustiça social (Amoroso, 2002, p. 30-32).

O que Carlos Adriano chama de um possível “cinema dos arrabaldes” está nos olhos livres<sup>19</sup> que Reichenbach dedica aos personagens, no mesmo sentido do olhar de Pasolini sobre seus personagens subproletários. No texto “O artigo dos vaga-lumes”, publicado originalmente em fevereiro de 1975 no *Corriere della Sera*<sup>20</sup> e, depois, nos seus *Escritos corsários*, Pasolini propõe que no início da década de 1960, devido ao avanço da industrialização no campo e à consequente poluição do ar e da água, os vaga-lumes começaram a desaparecer; e “um homem de idade que tenha essa lembrança [dos vaga-lumes] não pode reconhecer nos novos jovens sua própria juventude e, por isso, não pode mais ter belas saudades de antigamente” (Pasolini, 2020, p. 163). Segundo Pasolini, antes do desaparecimento dos vaga-lumes, existe uma continuidade visível entre o que chama de “fascismo fascista” e o “fascismo democrata-cristão”. Contudo, após o desaparecimento, essa continuidade dilui-se, uma vez que o que passa a imperar na Itália da passagem dos anos 1960 para os 1970 é a lógica do consumo, esvaziando o poder do Estado e da Igreja. Neste processo, o escritor e cineasta nota que o povo italiano degenerou-se, tornou-se monstruoso. Diz, ainda: “Basta sair à rua para perceber isso. Mas, naturalmente, para perceber as mudanças nas pessoas é preciso amá-las. Eu, infelizmente, amava esse povo italiano” (p. 165).

Pasolini posiciona-se de maneira veemente como uma testemunha do colapso da sociedade italiana; viu isso tudo ocorrer, segundo ele próprio, “com seus sentidos”. Em seu tratado pedagógico incompleto, “Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas”, publicado no jornal *Il Mondo* entre março e junho de 1975 – e, postumamente, no livro *Cartas luteranas* (1976) – Pasolini lança

---

<sup>19</sup> O termo faz referência às expressões “ouça com olhos livres/ veja com ouvidos livres” apresentadas no texto “A estética da luz”, de Jairo Ferreira, e presentes em todo o livro *Cinema de invenção*. Por sua vez, Ferreira recupera o termo de Oswald de Andrade, que escreve, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924): “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres” (Andrade, 2017, p. 26). *Olhos livres* é o nome de um dos vários *blogs* que Carlos Reichenbach manteve em vida para compartilhar pensamentos, exercitar a escrita e disponibilizar seus filmes de maneira *on-line*. Muitas das entrevistas e alguns comentários sobre seus filmes indicados sem paginação e sem data que cito no presente trabalho foram retirados desse *blog*. Infelizmente, *Olhos livres* foi retirado do ar, mas diversos *posts* conseguiram ser salvos por uma ferramenta de preservação da memória digital chamada *Wayback Machine*. Alguns desses *links* serão disponibilizados na bibliografia da dissertação.

<sup>20</sup> À época, o texto foi publicado com o título “Il vuoto del potere in Italia” [O vazio de poder na Itália].

algumas ideias que podem nos ajudar a pensar também o cinema de Reichenbach. Após enfatizar a educação recebida dos objetos da infância como signos linguísticos que fazem a criança tornar-se corporalmente aquilo que conhece de sua realidade material, registra:

Nada como fazer um filme obriga a olhar as coisas. O olhar de um literato sobre uma paisagem, campestre ou urbana, pode excluir uma infinidade de coisas, recortando do conjunto só as que o emocionam ou lhe servem. O olhar de um cineasta – sobre a mesma paisagem – não pode deixar, pelo contrário, de tomar consciência de todas as coisas que ali se encontram, quase enumerando-as. De fato, enquanto para o literato as coisas estão destinadas a se tornar palavras, isto é, símbolos, na expressão de um cineasta as coisas continuam sendo coisas: os “signos” do sistema verbal são portanto simbólicos e convencionais, ao passo que os “signos” do sistema cinematográfico são efetivamente as próprias coisas, na sua materialidade e na sua realidade (Pasolini, 1990, p. 128).

Em outras palavras, *ouvir com os olhos livres*. Reichenbach parece incorporar esse ensinamento de Pasolini através do seu *metacinema*: apaixonado pela matéria humana e pelo próprio fazer cinematográfico, dispõe-se a olhar e escutar de tudo. Incansável, possuía também um outro grande projeto cinematográfico, do qual falou a respeito em diversas entrevistas durante os anos 2000. Em certo momento, Carlão tem a ideia de fazer um filme sobre censura e o que chama de “imagem interdita” – o projeto se chamaria *Cinema interdito*. Para isso, buscou “descansar” a visão assistindo filmes escatológicos, proibidos em vários países, afirmando que *sujou os olhos*: “eu tive que sujar, como se estivesse realmente quase ferindo o olho mesmo. Como se estivesse passando uma lixa na visão pra poder aperfeiçoar ela” (Reichenbach, 2021). Os olhos livres e lixados de Carlão o fazem um autor ímpar, preocupado com a materialidade das coisas, como na citação de Pasolini ao descrever as diferenças entre um literato e um cineasta.

O poeta piauiense Torquato Neto, em 1971, escreve para sua coluna *Geleia geral* que um poeta não se faz com versos, mas sim o risco – ser poeta é, segundo ele, “estar sempre em perigo” (Neto, 1982, p. 63). Em 1994, numa matéria para a *Revista da Folha*, Carlão faz um apontamento semelhante ao anotar que o melhor do cinema brasileiro é justamente esse, o risco absoluto<sup>21</sup> (Reichenbach, 1994). Por toda sua trajetória, se debruçou sobre um tipo de personagem que é visto por

---

<sup>21</sup> Carlão ignora as opções dadas pelo jornal – “o beijo no escuro”, “os anúncios”, “o pipoqueiro”, “as coxas da vizinha” – e, além de “risco absoluto”, escreve que o melhor do cinema brasileiro é “a sua diferença”, “o desejo de raiz” e “a sensualidade quase mística” (Reichenbach, 1994).

ele com *olhos livres* e nos presenteou com um cinema sobre a radicalidade do pensamento, a fé nas anarquias sensuais, o reconhecimento da violência do fascismo que nunca desaparece. Na última entrevista concedida por Pasolini, em 1975, o italiano é profético: “Todos sabem que eu pago as minhas experiências em carne e osso. Mas estão aí também os meus livros e os meus filmes. Talvez seja eu que erro. Mas continuo a dizer que estamos todos em perigo” (Pasolini, 2019, p. 8). No mesmo dia, poucas horas depois da entrevista, Pasolini seria assassinado. Em diálogo, ao fim de *O império do desejo*, quando impera a matança do profeta canibal Di Branco, é escrito numa parede: “a destruição será terrível”. Num breve artigo do autor italiano Augusto Moravia, do livro *Últimos escritos* (1977), lemos que “Pier Paolo Pasolini não tinha previsto a própria morte, mas o modo desapiadado e atroz sim” (Moravia, 1977, p. 57). Na mesma obra, encontramos uma ficha autobiográfica de 1960, assinada por Pasolini, que se encerra deste modo:

Amo a vida ferozmente, tão desesperadamente que não me pode advir daí algum bem: refiro-me aos dados físicos da vida, ao sol, à erva, à juventude: é um vício mais tremendo que o da cocaína, pois não me custa nada e existe com uma abundância desmedida, sem limites: e eu devoro, devoro... Como irá acabar, não faço ideia... (Pasolini, 1977, p. 13).

Esse amor à vida representa bem o aspecto do corsarismo presente na figura e no pensamento de Pasolini, que imagino interpor-se na obra filmica de Carlão. Mesmo completamente consciente da violência e das impossibilidades de suas utopias, carregava consigo a necessidade de pensar e filmar *sonhos de vida e vidas de sonhos*. No texto que acompanha o kit de imprensa francês de *Alma corsária*<sup>22</sup>, escreve que “quanto mais simples, mais é profundo. O cinema é a poesia, e isso é tudo” (Reichenbach, 1995). Essa máxima conversa com a generosidade que teve com os companheiros cinéfilos e realizadores até o fim de sua vida, buscando sempre valorizar a comunidade de sua formação. Nos próximos capítulos, iremos fazer uma leitura do verbete *corsário* em dois eixos: o primeiro, a partir da sua presença nos filme *Sangue corsário* e *Alma corsária* e sua relação com a figura de Parolini, cuja participação em *O império do desejo*,

<sup>22</sup> O kit de imprensa está disponível no MAM Rio. O texto foi traduzido pelo coordenador de programação Ruy Gardnier e divulgado num dossiê em ocasião da mostra *Uma década sem Carlão*. Muitos dos textos citados na presente dissertação foram retirados deste dossiê, que foi dividido em duas partes que podem ser consultadas nos seguintes links: <<https://mam.rio/cinemateca/dossie-carlos-reichenbach-parte-1-os-filmes/>> e <<https://mam.rio/cinemateca/dossie-carlos-reichenbach/>>. Último acesso em 1 abr 2025.

*Amor, palavra prostituta* e *Filme demência* também será analisada; e o segundo, no retrato das mulheres subproletárias do ABC paulista em *Sonhos de vida, Anjos do arrabalde, Garotas do ABC* e *Falsa loura*. No já citado *Políticas da escrita*, Rancière fala sobre “escritores operários”, aqueles que “dividem seu tempo em duas partes, uma do trabalho diurno da ferramenta com que ganham o pão e outra do labor noturno da caneta que dá a verdadeira vida” e “causam um transtorno à divisão do sensível em que também se apoiava o estatuto do poeta” (Rancière, 2021, p. 18-19). Nessa perspectiva, é por esses motivos que o corsário é um dos personagens fundamentais deste estudo, caracterizado de diferentes formas na filmografia de Carlão: ora um poeta que canibaliza, ora uma operária que dança. Entre a violência e o sonho, atravessaremos seus filmes e suas leituras num movimento semelhante aos versos de Parolini – “e vamos/ de um lado ao outro/ do céu ao inferno/ até o esgotamento/ e semprecomeçar” (Parolini *apud* Calixto, 2019, p. 264)<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Os versos citados são do “Poema das sete horas da manhã” (1965).

## 3

**Venho e irei como uma profecia**

*mas estamos nus – cabelos em desalinho  
viajar nos é proibido  
nos transatlânticos de primeira*

Poema sem título, Orlando Parolini

*Veja  
Jatos de sangue  
Espetáculos de beleza  
Ah, vale a pena ser poeta*

“Rua Real Grandeza”, Jards Macalé e Waly Salomão

*Monstruoso é quem nasceu  
das vísceras de uma mulher morta  
E eu, feto adulto, vagueio  
mais moderno que todo moderno  
procurando irmãos que não existem mais*

“Eu sou uma força do Passado”, Pier Paolo Pasolini

**O mistério tornado carne**

Boca do Lixo, 1965. Pelo fato de ter uma câmera de 16mm e saber manuseá-la, Carlão fotografa o que seria o primeiro filme *underground* do Brasil, *Via Sacra*. O único curta-metragem dirigido por Orlando Parolini, em companhia de Jairo Ferreira, se passava inteiramente no centro de São Paulo e retratava o poeta de forma semelhante à realidade: declamando seus poemas apocalípticos na Galeria Metrópole. Na fita, Parolini atravessa São Paulo com cabelos compridos e uma barba longa, como um “Cristo marginal”, trajando capa e coroa feitos de recortes de jornais com os dizeres “vão me matar, eu sei demais”. Segundo Carlão, era um filme audacioso, repleto de cenas de canibalismo, homossexualidade, nudez frontal masculina e feminina, heresia explícita (Reichenbach, 2004a). As filmagens tiveram de ser interrompidas em 1968 devido à falta de dinheiro para

finalizá-lo, momento em que Parolini decide cortar os cabelos para “ganhar o dobro de seu salário” (Ferreira, 2006, p. 270)<sup>24</sup>. Em 1969, após a instauração do AI-5 em 1968, momento em que se endureceu a perseguição política na ditadura, Parolini, num surto de paranóia, picota fotograma por fotograma os 40 minutos do copião do filme. Sobre o curta, Carlão afirma, em depoimento de 1995 publicado pela *Azougue*, que “Parolini antecedeu Pasolini em sua ascese feita de excessos” (2004b, p. 232), e relembra:

Mesmo depois de ter terminado o movimento underground, não lembro de ter visto imagens tão ousadas, impactantes, violentas e uma forma de filmar São Paulo tão particular. Embora não tivesse o desejo de imitar o cinema americano, ele indiscutivelmente remete aos filmes feitos em Nova York daquela época, o cinema feito na rua mesmo, com personagens da rua, e no meio disso tudo um Cristo sendo crucificado por uma horda de burgueses, caretas e pessoas que de uma certa forma representavam o poder. Havia cenas de canibalismo explícito... (Reichenbach, [s.d.]b).

A admiração de Reichenbach por Parolini surge naquele primeiro contato nos cineclubes da Liberdade<sup>25</sup> e avança os anos seguintes, levando o cineasta a convidá-lo para estrelar alguns de seus filmes. Sobre a obra poética de Parolini, Carlão diria que ela toda é “um evangelho do inconformismo e do desespero” (2004b, p. 231); e *Via Sacra*, através do uso de imagens ousadas e blasfemas, seria uma extensão desse projeto literário. A opção por destruir os vestígios das filmagens desse curta não só responde a um delírio paranóico, mas dialoga com seu olhar sobre a veiculação dos próprios escritos – Jairo Ferreira o descreveria como um “extraordinário poeta que tem recusado sistematicamente publicar as suas obras” (Ferreira, 2016, p. 69). Toda sua obra poética traz consigo uma recusa: não ser publicado, não ser lido, não ser facilmente compreendido, pois curvar-se aos modelos de circulação literária e formalizar-se significava ser cooptado pelo poder militarizado e pelo capital. Por isso, Parolini preocupou-se em escrever sobre o fim do mundo, sobre a bomba atômica, construindo uma

<sup>24</sup> A citação foi retirada do texto “Parolini eminência parda”, escrito para o *São Paulo Shimbun* em março de 1972 e presente no livro *Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun* (2006), parte da Coleção Aplauso. Jairo Ferreira assina o texto sob seu pseudônimo “Marshall Mac Gang”, em referência ao teórico da comunicação Marshall McLuhan.

<sup>25</sup> Parolini atuou no Grupo de Estudos Filmicos (GEF), um braço do Cineclubes Dom Vital, este coordenado por Jairo Ferreira a partir de 1960, e frequentado também por Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl. O GEF, assim como o periódico *São Paulo Shimbun*, “se beneficiou do fato de ser São Paulo a cidade com mais filmes japoneses exibidos em todo o mundo (fora do Japão, claro), de no bairro da Liberdade funcionarem em dado momento nada menos do que quatro cinemas dedicados exclusivamente à exibição desses filmes” (Araújo, 1996). Em 1963, o grupo edita um importante livro chamado *O filme japonês*, com textos de diversos críticos especialistas em produções nipônicas, incluindo Parolini.

poesia que “insiste na tópica da inconsciência das pessoas diante dos fatos da realidade, na paralisia geral, e contra isso insere em sua retórica o desejo desenfreado por movimentações e ações pragmáticas” (Calixto, 2019, p. 142).

### **E que valem os pombos para a fome de uma geração inteira?**

A descrição do que se tem registrado de *Via Sacra* contém elementos fundamentais para conseguirmos compreender a figura de Parolini na chave do corsário; e, agora, faz sentido que voltemos à presença do verbete nos filmes de Carlão. *Sangue corsário* (1979), curta-metragem do fim da década de 1970, reflete sobre o cenário da contracultura no Brasil ao retratar o reencontro de dois velhos amigos que tornaram-se praticamente estranhos: o Poeta e o Bancário, interpretados, respectivamente, por Orlando Parolini e Roberto Miranda. O curta é também uma homenagem e um breve arquivo de poemas de Parolini, que não chegou a publicar seus livros em vida. O Bancário parece grato ao Poeta por ter aprendido com ele, na juventude, sobre os prazeres da leitura, através de autores como Fernando Pessoa, William Blake e os *poètes maudits* franceses. Apesar disso, é agora um burocrata, enquanto o Poeta (“Rimbaud da Galeria Metrôpole”, “o primeiro *hippie* do Brasil”) anda pela cidade de São Paulo declamando seus poemas sobre a destruição, desencantado com os destinos de sua própria geração, atormentado pela violência, pela burocratização da sociedade. Como uma maneira de reproduzir os movimentos erráticos da linguagem de Parolini, Carlão parte com sua câmera para registrar diversos cantos de São Paulo. Além de passar pela Galeria Metrôpole, o Poeta atravessa a cidade, e podemos ver no filme o Viaduto do Chá, o Minhocão e a Avenida São Luiz.

O Bancário, excitado com o encontro no viaduto, lista com empolgação tudo o que aprendeu com o amigo (“a estética do vômito”, “a iconoclastia dos fanáticos”, “o lirismo dos incendiários”, “os marginais entre os marginais”) e, sorridente, declara: “você deflagrou a minha loucura quando meu sangue ainda era corsário”. A certa altura, o Bancário/Roberto Miranda ainda diz:

O Bancário – Porra! Tá lembrado de quando você tinha o cabelo por aqui? Você era o Rimbaud da Galeria Metrôpole. Você lia Lautréamont no original. Você vomitava em cima dos paranasianos quando eles pensavam que estavam com tudo e não estavam com nada! Você foi o primeiro *hippie* do Brasil! Depois, quando o movimento *hippie* começou, você já estava em outra. Deixou todo mundo sem entender nada! Ah, cara, com você eu fiz a minha temporada no inferno, conheci os visionários, os poetas malditos. Nerval, Blake, Henri

Michaux, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire!

É como se o Bancário aparecesse no filme de modo a prestar contas com a poesia de Parolini porque ela não havia sido entendida, estava anos-luz à frente de seu tempo, e seu pensamento era considerado talvez herético e hermético demais. O Poeta sente no corpo as dores por ter nascido “sob o signo da bomba”, pela falência de sua geração por não responder à altura do golpe militar de 1964, por proferir palavras para ninguém – o ápice emocional do curta é quando declama, aos gritos e de dentro de um carro em movimento, seu poema “A perdição”, do livro *Poemas do pequeno assassino* (1963-1964), em que o verso “porque estou arrependido” é repetido algumas vezes. O Poeta/Parolini toma a forma do marginal dos marginais, do corsário dos corsários. Apesar de ser elogiado à exaustão pelo Bancário, eles se separam ao fim de maneira cortante, e, para o Poeta, “o importante não é o que eu fiz. É aquilo que eu deixei de fazer. E aquilo que ainda está para ser feito”. Os dois ex-amigos andam para lados opostos e a canção *Let It Bleed*, dos *Rolling Stones*, começa a tocar.

É curiosa a insistência na ideia do Bancário de que o Poeta estaria sempre um passo à frente do restante da contracultura: teria deixado o cabelo crescer antes de todo mundo, e cortado as madeixas assim que elas passaram a ser um símbolo da revolta e do desbunde, ao fim da década de 1960. Do mesmo modo que o não-finalizado *Via Sacra*, com seu Cristo marginal, apresentou-se como o primeiro filme *underground* do país, a leitura que Reichenbach faz de Parolini em *Sangue corsário* é de elevá-lo ao *status* de vanguarda, como um verdadeiro homem de seu tempo, aquele que, como postulado por Giorgio Agamben no ensaio “O que é o contemporâneo?” (2009),

não coincide perfeitamente com este [seu tempo], nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (Agamben, 2009, p. 58-59).

O desajuste entre o homem e seu tempo, este deslocamento e anacronismo, pode ser percebido na fala final do Poeta. Tudo aquilo que já fez é matéria do passado, o que interessa mesmo é a falta, o que foi relegado à obscuridade, a incerteza do que ainda pode ser realizado no curto tempo que resta, na carência de recursos. Calixto também irá notar uma proximidade entre Parolini e este homem contemporâneo, que “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele

perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009, p. 62). Para o pesquisador, toda a poesia de Parolini,

apesar de todo o tom apocalíptico que a reveste, parece pensar, paradoxalmente, utopias, as mais amplas, através de uma escritura que em muitos momentos trabalha dentro de uma atmosfera de pesadelo (boschiana), destilando uma leitura violenta de um mundo também violento – os poemas propõem reflexão intensa através dessa retórica de destruição. Não é a destruição das coisas em nome sabe-se lá de que: é a destruição dos pilares que sustentam uma civilização secular monstruosa, bárbara, vil. E a reconstrução de outra coisa. A poesia de Parolini é um libelo contra esse sistema de opressão e violência, e dele trata, muitas vezes, com a mesma violência (Calixto, 2019, p. 13).

O pesquisador também propõe que Parolini, “como um autêntico contemporâneo, olhos bem abertos à brisa do tempo, o poeta visionário-erótico-arruaceiro, lê no escuro” (Calixto, 2019, p. 166), tal como imagina Agamben. O comportamento errático, a poesia profética e visionária, os olhos que enxergam aquilo que não está lá, ou está, mas permanece encoberto pelo véu da escuridão e da ignorância – são esses os aspectos que caracterizam os poemas de Parolini e o modo como se inseriu nos meios literário e cinematográfico de então. A intenção de Carlão em filmar o Poeta na caçamba de um carro em movimento, guiando seu corpo pelo centro da grande metrópole da América Latina, amplifica a vibração de sua voz, o seu desejo de estar nas ruas em grande velocidade. Novamente, é preciso falar de um “acerto de contas” pretendido com esse filme, sendo esse o primeiro trabalho de Reichenbach e Parolini após *Via Sacra* – entre as filmagens dos dois curtas, mais de uma década se passou. Nessa homenagem, há a consciência de que Reichenbach e seus contemporâneos devem algo à postura precursora da poesia e do pensamento de Parolini, como um gesto de agradecimento e uma amarga aceitação a que fim este poeta maldito foi atirado. Excetuando alguns poemas soltos que podemos encontrar em coletâneas, muitos dos textos de Parolini seguem não publicados, presentes apenas nos anexos da tese de Calixto<sup>26</sup>.

Em *Sangue corsário*, é possível traçarmos paralelos com as intenções da poesia de Parolini e do gesto criativo de Reichenbach, especialmente nesse

---

<sup>26</sup> Conforme o pesquisador explica na apresentação de sua tese, Parolini escreveu quatro livros de poesia que nunca foram publicados em vida, mas ele “os manteve datilografados e organizados” (Calixto, 2019, p. 11-12). Quando o poeta morreu, em 1991, seus originais passaram a ficar sob a guarda de Carlos Reichenbach. Após a morte de Carlão, em 2012, os livros foram para as mãos do editor Sérgio Cohn. Alguns dos poemas de Parolini foram publicados na edição comemorativa da revista *Azougue*, em 2004, intitulada “Azougue 10 anos”, presente nas referências bibliográficas desta dissertação.

interesse comum pelas utopias deformadas em que não é abandonada a violência como resposta à violência, em que é impossível esquecer do medo, do desamparo. A “melancolia geracional” (p. 17), presentificada no signo do abandono, é o mote do filme, e está presente no esbarrão entre os ex-amigos no meio da rua, nesse desajuste entre os dois: enquanto um optou por deixar a poesia e a contracultura de lado ao inserir-se na sociedade como um bancário exemplar, o outro é incapaz de transformar-se nesse homem-máquina – nos versos do Poeta, “apenas serei, sou agora/ o gesto perdido/ anterior à máquina/ gesto antes gesto/ vibração na memória” (Parolini *apud* Calixto, 2019, p. 205)<sup>27</sup>. Esse sentimento é recorrente na poética de Parolini, especialmente ao tratar de sua geração como aquela que falhou, abandonada à fome e à guerra. Durante o filme, o Poeta vocaliza seu poema chamado “A perdição”, de 1964, mesmo ano do golpe, aquele com a repetição “porque estou arrependido”. Os últimos versos evocam exatamente esse corpo a corpo com a solidão e o abandono: “ah, perdida geração/ o último avião passou e nos esqueceram/ na plataforma nos deitamos/ esperando/ esperando/ esperando”. À geração da contracultura, especialmente àqueles que ainda recusam serem devorados pelo monstro do capital, resta deitar na plataforma, sobre os trilhos do trem, aguardando a salvação que não virá. É por isso que *Sangue corsário* constitui-se como um filme feito sob o signo da morte, concretizada nas diversas alusões à bomba e à repressão. Sobre o tema, Parolini discorre:

Viver hoje significa usufruir todos os prazeres do corpo e do espírito, mesmo que para isso tenhamos que mandar a moral e as convenções às urtigas. Se não temos coragem, daí nossa tragédia, a culpa será nossa, pois, de ambos os lados, milhares de bombas aguardam um momento oportuno (Parolini *apud* Calixto, 2019, p. 170).

Novamente, é necessário sublinhar a atenção que Parolini dedica à violência e à tragédia em sua obra, consciente da responsabilidade que carrega como poeta, mesmo que a única resposta possível aos horrores fascistas seja exatamente o modo como opta por reger sua vida, como caminha com seu corpo no bojo da sociedade, com seu comportamento rebelde para permanecer-se vivo e são. Nesse momento, precisamos voltar ao ensaio de Ricardo Piglia, do livro *O último leitor* (2005), que, ao analisar a função da leitura para Che Guevara, escreve:

---

<sup>27</sup> Os versos foram retirados do “Poemas herméticos” (1958), encontrado no primeiro livro de Parolini, intitulado simplesmente *Poemas* (1957-1961).

Poderíamos falar de uma leitura em situação de perigo. São sempre situações de leitura extrema, fora de lugar, em circunstâncias de desorientação, de morte, ou sob o assédio da ameaça de uma destruição. A leitura se opõe a um mundo hostil, como os restos ou lembranças de outra vida (Piglia, 2006, p. 75).

Nas suas devidas proporções, sem a grandiosidade do movimento guerrilheiro de Guevara, as circunstâncias de leitura e escrita de Parolini inserem-se também nessa “situação de perigo” da qual fala Piglia. Dotado de uma certeza quase alienante da ameaça da destruição, Parolini circunscreve essa sensação e essas experiências de vida à sua poesia. Em “Poema para Sumiê” (1964), também declamado em *Sangue corsário*, nos alerta mais uma vez para o maior signo de destruição da sua geração, a bomba atômica (“era uma bomba e outra bomba/ e outra bomba/ outra bomba/ bombardeando/ de cobalto megatons/ sobre o asfalto”). Neste reconhecimento, temos em *Sangue corsário* uma prévia do que no ano seguinte seria definido no texto *Porque fiz este filme* por uma das proposições do impossível de Carlão como “a política entrando pela porta dos fundos” – ou, a violência que invade a utopia, a destruição apenas à espera de um lapso de atenção, a morte como um destino do qual é impossível fugir.

### **E tendo a luz eterna nos olhos, sou o maior mágico**

Em *O império do desejo* (1980), Parolini/Di Branco aparece como uma figura desviante e invasora. A utopia sexual dos personagens é de nenhuma outra forma colocada em conflito, mesmo com a insistência de Dr. Carvalho ou da presença do namorado boçal da viúva Sandra, Odilon. Aqueles que escolhem viver suas vidas de modo livre não são interrompidos pelas porretadas do profeta canibal. Os vitimados de Di Branco são os cheios de boçalidade e conservadorismo, e não os jovens *hippies* extemporâneos. Como disse sobre alguns de seus outros filmes, Carlão declarou algumas vezes que *O império do desejo* é sua fita favorita. O filme é feito a partir do sucesso comercial de *A ilha dos prazeres proibidos* (1979) – este, por outro lado, é uma espécie de paródica continuação espiritual de *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969). No filme que o precede, assim como no restante da sua filmografia, estão presentes “diálogos extraídos da sublitteratura, envoltos num despojamento intelectual aparente [que] transformam-se num bombardeio subliminar de erudição, catarse e revolta” (Reichenbach, 2007, p. 149).

Se Parolini-poeta está presentificado em *Sangue corsário*, em *O império do desejo* travamos contato com sua faceta canibal. O aspecto da profecia aparece em ambos os filmes, como um anjo que carrega maus agouros através de declarações sobre a morte, citações literárias e filosóficas. A profecia de Di Branco se dá nesse terreno de ruptura da utopia, atopizando-a ao surgir por entre as folhagens e o terreno arenoso para matar com porretes e cozinhar turistas num grande barril, como nos desenhos animados antigos que retratavam povos indígenas como loucos e canibais. No catálogo dedicado a Reichenbach, Marcelo Lyra condensa *O império do desejo* da seguinte forma:

manipulação de clichês narrativos, subversão do repertório do filme erótico comercial, mistura de gêneros, criação de atmosferas distintas a cada gênero, busca de uma geografia própria, música como elemento narrativo, humor na linha da chanchada e elementos do ideário anarco-libertário (Lyra, 2007, p. 159).

Jairo Ferreira sumariza o filme de maneira semelhante ao descrevê-lo como “subversão da sintaxe, *swing* em lugar de samba, transfiguração dos clichês, anti-roteiro, não-*mise-en-scène*, infra-cinema-de-autor, dardos à subcrítica” (Ferreira, 2016, p. 71). Em diversas críticas sobre *O império do desejo*, o que podemos observar é a identificação do momento em que a subversão de linguagem a partir dos clichês do gênero passa a ser uma das principais marcas de autoria de Carlão enquanto cineasta. Mesmo que este procedimento já houvesse sido incorporado à produção de *A ilha dos prazeres proibidos*, a sintaxe de *O império do desejo* se mostra mais madura e autoconsciente. O pesquisador Fernando Oriente também comenta sobre essa *mise-en-scène* metalinguística em seu texto para o catálogo da mostra *Carlos Reichenbach: cinema de autor brasileiro* (2015), organizado por Mário Abbade:

O filme pode ser lido como a possibilidade do escape por meio da utopia, da fuga física e emocional do mundo que aprisiona os personagens. Não existe ingenuidade nesse mundo idílico que Carlão constrói no filme, o que temos é a presença das liberdades de *mise-en-scène* como probabilidade de reinvenção e negação do mundo. São as possibilidades infinitas do cinema, que, nas mãos de um cineasta com o talento de Carlão, são capazes de reinventar a realidade e ao mesmo tempo criticar de forma assertiva tudo aquilo que o diretor despreza na vida real (Oriente, 2015, p. 47).

A liberdade almejada pelos personagens de *O império do desejo* se dá no terreno das imagens e das palavras, não se apresenta como uma armadilha discursiva em vão. Isso já havia sido esboçado no filme anterior, em que buscou

alcançar “a liberdade pela pornografia” (Caetano, 2015, p. 37), mas toma nova dimensão ao passo que Carlão abraça de vez a citação na construção de sua linguagem cinematográfica. Nos termos de Reichenbach, é possível pensar essa prática sob o nome de “plagiotropia”, como descrito no item F de *Porque fiz este filme*. Sobre esse processo, Jairo Ferreira, que o entendia como uma qualidade única de seu cinema, reflete que

os grandes poetas à cabeceira do Carlão caíram no domínio público via *écran*: não é mais necessário colocar nos créditos as referências a Fernando Pessoa, Padre Vieira, William Blake, Jorge de Lima, mas se os espectadores ou críticos não reconhecem o texto... picharam Carlão sem saber que estão pichando os poetas em questão! (Ferreira, 2016, p. 71).

Nessa circunstância, precisamos pormenorizar algumas dessas citações. A mais óbvia e comentada pela fortuna crítica está na casa onde mora Di Branco, em que podemos ler nas paredes “vim e irei como uma profecia”. A frase é a corruptela de um verso de Jorge de Lima, poeta alagoano por quem Carlão nutria grande paixão, que escreve, no “Poema do cristão”, do livro *A túnica inconsútil* (1938): “[e], tendo a vida eterna, posso transgredir leis naturais:/ a minha passagem é esperada nas estradas;/ **venho** e irei como uma profecia,/ sou espontâneo como a intuição e a Fé” (Lima, 1958, p. 425-426, grifo nosso). É curiosa a troca na conjugação do verbo “vir”: no original, lemos no presente (“venho”), e na corruptela de Reichenbach, temos o pretérito perfeito (“vim”). As imagens conjuradas pelo verso escrito nas paredes da casa de Di Branco aludem a esse movimento que já se encerrou e dá lugar para outra ação que se ocorrerá no futuro (“irei como uma profecia”)<sup>28</sup>. De qualquer modo, a menção aos versos religiosos de Jorge de Lima<sup>29</sup> vai de encontro do que Reichenbach disse sobre a

<sup>28</sup> Entre maio e junho de 2024, foi realizada uma mostra no CINUSP Paulo Emilio intitulada justamente *Vim e virei como uma profecia*. O intuito das sessões foi exibir as obras finais de grandes cineastas. Entre alguns dos filmes exibidos, constavam *A idade da terra* (Glauber Rocha, 1980), *Querelle* (Rainer Werner Fassbinder, 1982), *Amantes* (John Cassavetes, 1984), e, claro, *Falsa loura* (2007). Sobre o último, esse se alinharia ao eixo de fitas da mostra em que “o cineasta se mantém fiel a seus princípios e entrega uma obra que parece iluminar, em retrospecto, tudo o que constituiu a essência de seu estilo e de seu universo temático” (Oliveira Júnior, 2024).

<sup>29</sup> Ao lado do verso de Jorge de Lima, lemos na parede do casebre do profeta, enquanto ele transa com a jornalista maoísta, a frase “erra o homem enquanto o algo aspira”. Aqui, há uma referência à passagem da primeira parte de *Fausto* (1808), de Johann Wolfgang von Goethe, retirada da seção “Prólogo no céu”, no início do poema, em que Deus conversa com Mefistófeles. Diz “o altíssimo”: “[e]nquanto embaixo ele respira,/ Nada te vedó nesse assunto;/ Erra o homem enquanto a algo aspira” (Goethe, 2020, p. 55). No original, “a algo” é objeto indireto do verbo “aspirar”, indicando nessa transitividade o sentido de almejar alguma coisa, tornar-se outra pessoa. Nesse caso, a corruptela parece intencional, como uma anedota, já que “o algo”, na versão de Carlão, se torna um objeto direto do verbo “aspirar”, como se o erro do homem fosse fruto do uso de entorpecentes aspirados ou cheirados.

obra de Parolini: na figura de Di Branco, há uma “ascese feita de excessos” que integra a mística divina – “uma espiritualidade preponderantemente anárquica” (Calixto, 2019, p. 37) – à linguagem poética. Em nota preliminar de 1939 sobre *A túnica inconsútil*, o autor Mário de Andrade decretou que sobre Jorge de Lima deveriam existir muitas discussões porque “não haverá talvez na poesia brasileira ninguém que mais tenha sabido converter defeitos gerais em qualidade particulares ou descoberto o aspecto favorável e útil dos perigos” (Andrade, 1958, p. 418). Carlão coloca as poéticas perigosas de Jorge de Lima e Orlando Parolini lado a lado no jogo de citações de *O império do desejo*, como se o anjo vingador Di Branco, vestido em brasa, nos conduzisse “através de toda a escuridão do mundo” por possuir “a luz eterna nos olhos” (Lima, 1958, p. 426).

Os delírios de Di Branco se aproximam dos versos de “Poema do cristão”: “e sou louco, louco, inteiramente louco, para sempre, para todos os séculos, louco de Deus, amém!”. Roberto Piva, no livro *Paranóia* (1963), encapsula bem o poeta na adjetivação do título de um de seus poemas – “Jorge de Lima, panfletário do Caos”. Neste, lemos: “é neste momento de fermento e agonia que te invoco grande alucinado/ querido e estranho professor do Caos sabendo que teu nome deve/ estar como um talismã nos lábios de todos os meninos” (Piva, 2000, p. 85). Não seria um salto muito grande chamar o profeta canibal de “professor do Caos”, até porque o personagem, a certa altura, assume uma postura semelhante a do Poeta de *Sangue corsário*. Numa cena do filme, Nick, o personagem interpretado por Roberto Miranda, que está junto de Dr. Carvalho e Lucinha, olha encantado para Di Branco e o seguinte diálogo se dá:

Nick – Eu conheço ele.

Dr. Carvalho – Claro que conhece. Ele ficou famoso antes de ir preso e ficar louco.

Nick – Enrico Di Branco. Enrico Di Branco. Ser tu, sendo eu, ser tu, sendo eu.

Ao ouvir isso, Di Branco olha para Nick com um sorriso. Depois desse diálogo, Dr. Carvalho oferece um dinheiro a Di Branco, pedindo que ele mostre sua poesia a Nick e Lucinha. O profeta aceita o trocado e abaixa as calças, exibindo o pênis amolecido para os três, enquanto o advogado boçal ri da nudez do louco. Nick fica revoltado com a cena e dá um soco no estômago de Dr. Carvalho, resultando que um filete de sangue vermelho escorra pelos seus lábios. Vendo isso, Di Branco grita e foge, enquanto Nick berra seu nome. A citação de

Nick – “ser tu, sendo eu” – faz referência aos versos do poema “A ceifeira”, de Fernando Pessoa, publicado originalmente no terceiro volume da revista portuguesa *Terra nossa*, de 1916. A estrofe na íntegra é “[a]h, poder ser tu, sendo eu!/ Ter a tua alegre inconsciência/ E a consciência disso! Ó céu,/ Ó campo, ó canção, a sciencia” (Pessoa, 1916, p. 46). Presenciamos, nesse momento, o reencontro entre o Bancário e o Poeta, mas o Bancário ainda persegue as memórias de sua juventude maldita, e o Poeta está longe dos homens, mais perto de uma matéria infernal e divina. “Ser tu, sendo eu”: uma frase que poderíamos ter escutado em *Sangue corsário*, no chacoalhar dos ombros de um poeta maldito, louco, que anda sem destino pelas ruas da grande cidade. “Ser tu, sendo eu”: novamente, uma declaração de Carlão para Parolini, na voz de Roberto Miranda, uma pequena homenagem num filme grandioso. Numa outra cena de *O império do desejo*, o seguinte é explicado sobre Di Branco:

Dr. Carvalho – Vocês acreditam? Esse louco já foi cheio da nota, alto executivo. De um momento para outro começou a usar o dinheiro para ficar pobre. Tem cabimento? Tudo por causa das malditas leituras. Cultura, isso é coisa para veado. Virou poeta, perdeu tudo. Já foi suicida, ladrão, padre, pederasta, porra-louca, cigano, falsário, ventríloquo, negro, e até operário.

Dr. Carvalho é o boçal por excelência, aquele que deve ser combatido e exterminado da anarquia sensual proposta por Reichenbach. Di Branco, talvez o mais próximo do “corsário” idealizado no primeiro capítulo desta dissertação, corporifica a experiência poética, assumindo as faces de toda personagem marginalizado na sociedade, até mesmo um operário. No fim do filme, Dr. Carvalho faz uma proposição ousada para Nick e Lucinha. Após abandonar a mulher e os filhos, admite que está apaixonado pelo casal, e, então, leva os dois ao seu “retiro espiritual”, um pequeno rancho nas proximidades da praia. Em suas palavras: “eu agora sou de vocês, eu me descobri em vocês, eu sou tudo num só momento, eu sou macho, sou macho e sou a bicha, a grande bicha, eu sou tudo e nada, porra!”. Enquanto Nick e Lucinha transam na grama, Dr. Carvalho mergulha sozinho e comemora alegre sua nova vida antes de se lembrar que não sabe nadar e morrer afogado.

**É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos**

O filme que realizou em seguida, *Amor, palavra prostituta* (1982), provou-se desde o princípio um desafio, pois Reichenbach havia ganhado negativos de 35mm vencidos para filmá-lo. A fita acompanha a vida de quatro personagens – Fernando (Orlando Parolini), Luís Carlos (Roberto Miranda), Rita (Patrícia Scalvi) e Lilita (Alvamar Taddei) – a partir de um momento traumático: logo no início, quando o grupo está passando o feriado na represa Billings, encontram um homem enforcado. O evento parece modificar todos os personagens em diferentes graus. Fernando, professor desempregado sustentado pela esposa Rita, reage com certa passividade à cena terrível, enquanto o casal formado por Luís Carlos (seu ex-aluno) e Lilita assiste a tudo com horror. Rita, operária têxtil frustrada com seu casamento com Fernando, sequer fica sabendo do que o restante do grupo presenciou, sendo excluída pelo restante da viagem, o que a leva a se afastar do marido e a desenvolver um caso romântico com o diretor da fábrica em que trabalha. Com essa situação-limite, a relação de Luís Carlos e Lilita também é colocada à prova – a jovem se desencanta com o burocrata machão após ser incentivada por ele a fazer um aborto. Ao se encontrar enferma e sozinha depois do procedimento ser mal sucedido, Lilita é amparada por Fernando, que encontra nessa relação um novo gás para sua vida. Em texto que analisa a obra de Carlão durante a década de 1980, o crítico Fernando Oriente oferece este panorama sobre os personagens e a narrativa da fita:

[*Amor, palavra prostituta*] aborda temas caros ao diretor como as complexas e paradoxais relações entre homem e mulher, o desejo reprimido, o sexo como autoafirmação identitária, a carência emocional, a frustração existencial provocada pelas derrotas ideológicas que tanto motivaram um grande número de brasileiros ao longo dos anos 60 e 70 (na resistência ao regime militar e nos sonhos de um país livre e progressista a ser construído), os efeitos nefastos da ditadura e do capitalismo capenga de uma nação submetida há anos a um regime militar de direita voltado exclusivamente aos interesses das elites e do capital estrangeiro, a questão da anulação e do massacre da mulher – sempre relegada a segundo plano, *objetificada* e explorada dentro de uma misoginia patológica que Carlão via como um dos fundamentos da sociedade brasileira – e na constante incerteza em relação ao futuro que guiava a vida de todos no Brasil (Oriente, 2015, p. 47).

É por essa longa lista de temáticas abordadas por *Amor, palavra prostituta* que Carlão considera este o “mais vigoroso e cerebral” de seus filmes. Um dos

dados mais importantes sobre essa obra é justamente o longo corte sofrido pelo Conselho Superior de Censura, no qual foram excluídas as cenas em que Fernando cuida de Lilita após o aborto, “sob a alegação oficial de que o cinema não podia mostrar sangue menstrual” (Reichenbach, 2007, p. 164). No artigo intitulado *Filmes de Carlos Reichenbach e Ozualdo Candeias no início dos anos 1980: sexualidades tangenciais* (2019), o autor Fábio Raddi Uchôa analisa uma dessas sequências cortadas, em que Fernando troca os curativos de Lilita e depois dá um banho nela:

O movimento gradual, da cabeça aos pés de Lilita, é construído por planos de detalhe, passando por extratos da cabeça, pescoço, seios, ventre, pernas e pés. Em meio a tais fragmentos, a exposição do sangue decorrente do aborto, escorrendo do ventre para a bucha segurada por Fernando. Tais fragmentos [...] remetem-se a uma sexualidade afetiva, construída por personagens condescendentes ao sofrimento alheio. Sua união decorre de uma empatia humana, cotejada pelo remediar do aborto, que é denunciado como problema coletivo, experiência socialmente reprimida (Uchôa, 2019, p. 74).

As cenas de sexo no cinema de Carlão existem a partir do seu desejo em recriar a crueza do ato, numa frontalidade de *mise-èn-scene* surpreendente. Em *Amor, palavra prostituta*, os encontros sexuais dos personagens se dão em quatro principais frentes: temos a traição de Fernando com a ex-namorada de Luís Carlos, Helena; as escapadas de Rita, que procura sentir prazer com diferentes amantes; as relações edipianas de Luís Carlos com Lilita e a filha de seu chefe, Berenice, incentivadas e ouvidas por sua mãe; e os encontros ternos entre Fernando e Lilita. Nessas quatro chaves, somos confrontados com a sexualidade libertária já presente em *O império do desejo*, só que a ela são acrescentadas camadas de desespero e incerteza, como se fosse uma aposta que naquele momento os personagens pudessem esquecer brevemente das próprias misérias. O cartaz do filme já exibia o aviso – “atenção: este filme não é um espetáculo comum. Suas ‘cenas de sexo e nudez’ fogem aos padrões normais do filme erótico, e podem chocar sensivelmente o público menos esclarecido”<sup>30</sup>.

Ao comparar *Amor, palavra prostituta* com a fita que o precedeu, Fernando Oriente diz que não há mais uma possibilidade de se encontrar a utopia “pelas possibilidades ilimitadas do cinema”, pois “os personagens não têm saída, são massacrados pela sociedade que os aprisiona e anula suas individualidades”

<sup>30</sup> O pôster com os dizeres pode ser encontrado na base de dados da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <[https://bases.cinemateca.org.br/local/cartazes/CN\\_0985.jpg](https://bases.cinemateca.org.br/local/cartazes/CN_0985.jpg)>. Último acesso em 20 mar 2025.

(Oriente, 2015, p. 49). A visão do suicida como o acontecimento que desenrola toda a trama aponta para esse lado pessimista do cinema de Carlão, uma vez que todos aqueles personagens são condenados nos primeiros minutos do filme. Mesmo com uma passividade chocante, Fernando tira o corpo da amarração da corda, o deita sobre o chão, e pede para Luís Carlos pegar um jornal no carro para que o cadáver possa ser coberto. Já tendo assumido o papel de poeta e canibal, aqui Parolini é um professor – um “*outsider* (dessa vez um intelectual) como exemplo ético” (Gardnier, [s.d.]) – e se preocupa com a integridade daquele anônimo, cujas circunstâncias da morte não são explicadas. A forte imagem do corpo pendurado em meio à mata é um dos comentários mais diretos de Reichenbach sobre a morte, a violência e a situação política na qual se encontrava o país durante aquele período.

Alguns anos antes, a fotografia do corpo do jornalista Vladimir Herzog em situação similar, assassinado em sua cela pelo regime militar, estampou uma parte dos jornais de esquerda em circulação. A visão do cadáver concomitantemente ao não reconhecimento da culpa por seus algozes era incômoda aos defensores da ditadura. Submerso nessa atmosfera, Parolini, em *Amor, palavra prostituta*, tenta trazer alguma dignidade à morte daquele homem desconhecido, com o mesmo olhar silencioso e respeitoso que dedica aos cuidados do corpo de Lilita após o aborto na sequência final do filme. Nesse contexto, é oportuno lembrar do item L de suas proposições do impossível: “as relações afetivas a partir do improvável”. Na obra de Carlão, essas situações improváveis podem ser tão simples quanto uma troca de casais ou profundas como um encontro com a morte. Mesmo com o gesto em princípio nobre de Fernando, o professor não se esquece de tomar para si um maço de dinheiro encontrado no bolso do cadáver. Num folheto de imprensa do filme, Carlão faz a seguinte leitura:

nenhum elemento dramático foi introduzido aleatoriamente: a balsa que os une por algum tempo e os separa; o filme de mistério e crimes que Fernando assiste pela TV sem nenhuma emoção; o anacrônico broche adquirido com o dinheiro usurpado e com que Fernando presentearia Rita; os vestígios de esperma deixados negligentemente por Fernando no lençol de Rita; a “ambiguidade projetiva” desta ligação marital; a maneira como, à imagem do cadáver descoberto, sua presença apática parece incomodar o espaço que ocupa; a assepsia impessoal da forma como São Paulo é mostrada no episódio da operária (suas construções interrompidas e abandonadas, seus extensos muros de fábricas desativadas, sua solidão em concreto, as pequenas indústrias decadentes, etc.). Enfim, sinais mais que expressivos de vida e morte (Reichenbach, [1982]).

Esse filme talvez seja o maior melodrama de Carlão, ele mesmo tendo comparado sua linguagem e sua encenação às de cineastas como o italiano Valerio Zurlini e o alemão Rainer Werner Fassbinder. Sobre esse aspecto, Carlão dizia que o filme tornou-se um melodrama “por causa dos negativos vencidos, que puxavam a paleta de cores para o verde, elemento que exigia que as imagens seguissem o tom melodramático das tonalidades da película” (Oriente, 2015, p. 48), como se tivesse sido uma circunstância que escapava aos seus desejos e planos para a realização. Segundo Inácio Araújo, co-roteirista do longa, seu título foi retirado de uma “entrefrase” de Jack London (Araújo, 2017) e carrega consigo as justaposições tão caras ao cinema de Carlão; nesse caso, a valoração negativa ao que deveria ser o mais “puro” dos sentimentos. Sobre os movimentos do filme, Marcelo Lyra diria que “[e]sse mergulho no desespero não faz julgamentos. Busca apenas detectar alguma dignidade em existências medíocres” (Lyra, 2007, p. 163).

Essa mediocridade é corporificada principalmente por Luís Carlos, interpretado por Roberto Miranda, cuja parceria com Reichenbach surgiu nas gravações de *A ilha dos prazeres proibidos* e apenas se fortaleceu ao longo dos anos. Através das lentes de Carlão, Miranda foi “ator fetiche, *alter-ego* e depois o anti-herói” (Ferreira, 2016, p. 74) – nas pornochanchadas, o alter-ego, pois, nas palavras do diretor, “assim como eu, era um anarco-existencialista” (Reichenbach, 2007, p. 148). Apesar disso, preferia suas atuações posteriores, quando entendeu que Miranda funcionava melhor com papéis que não tinham nada a ver com ele. Assim, foi interpretando tecnocratas machistas, como em *Amor, palavra prostituta*, que brilhava. Esse tipo de personagem que Miranda passou a representar operou como uma contrapartida interessante ao lado do sempre sisudo Parolini – Reichenbach e Inácio Araújo, ao escreverem o filme, tiveram sua expressão particular como referência, pois achavam “belíssima a sua catadura rasputinesca” (p. 159-160).

A brutalidade dos gestos e da presença de Luís Carlos na narrativa se choca com as temáticas principais do filme, que, aos olhos de Carlão, “no fundo o que choca nele, quase faz realmente uma defesa aberta da legalização do aborto” (1999a, p. 33). Isso dito, quando a fita foi exibida em Roterdã, o cineasta foi até mesmo chamado de “heterossexual de alma feminina” (p. 34). Em diversas entrevistas, Carlão declarou que seu cinema poderia ser separado em “filmes masculinos” e “filmes femininos” – a segunda classificação teve início justamente

ao rodar *Amor, palavra prostituta*. A atmosfera de violência do filme prenunciada desde o encontro com o homem enforcado é renovada nos corpos das mulheres, especialmente nas cenas em que Fernando e Rita se agridem e no adoecimento de Lilita após o aborto.

O retrato frontal do sexo e da violência de gênero pode ser lido junto ao que é realizado em *A mulher que inventou o amor* (1980), dirigido por Jean Garrett e fotografado por Reichenbach. Nessa fita, o drama da protagonista Doralice (Aldine Müller) tem início ao ser estuprada num açougue, em meio às grandes peças de carnes que estão penduradas. Ao longo da narrativa, acompanhamos seu processo de tornar-se prostituta, até o momento em que se casa com um velho rico com meios de lhe dar melhores condições de vida. A partir daí, seus interesses mudam: fica obcecada com a ideia de dormir com César Augusto, um galã da tevê que ilustra um enorme cartaz preso à parede de seu quarto. Apesar do olhar generoso que o filme dá à trajetória da mocinha, seu fim não poderia ser nada além de um banho de sangue: Doralice seduz o ator até sua casa e, depois de se amarem, ela o mata, vestindo um belo vestido de noiva. A violência também está na espinha dorsal de *Amor, palavra prostituta*, mas seu fim não atinge tamanha catarse. Ao contrário, contamina toda a atmosfera do filme e nos abandona com um tom seco, sem soluções a serem encontradas nos gemidos de dor da traumatizada Lilita. A última sequência nos traz este diálogo entre Fernando e Lilita:

Lilita – Eu não tô nem a fim de ir embora, Fernando.

Fernando – Eu não tenho escolha, pra mim acabou.

Lilita – Eu me sinto meio culpada por isso.

Fernando – Já estava tudo podre há muito tempo.

Lilita – A Rita é muito bacana, né?

Fernando – É.

Lilita – Eu não tenho dado muita sorte, mas eu não quero nem saber. Eu vou partir pra outra, com tudo.

Fernando – Eu estou meio perdido.

É assim que se encerra *Amor, palavra prostituta*: com o desabafo do personagem de Parolini, um homem cansado, no qual a felicidade não se demora. Fernando e Lilita são deixados no quarto com uma trilha melancólica enquanto fazem carinho um ao outro, em total silêncio. No final, é um filme “realista, sombrio e desencantado” (Reichenbach, 2007, p. 164), com personagens repletos de falhas, que não conseguem esquecer suas misérias, e que não nos oferece

nenhum conforto em seu ceticismo e suas imagens de violência. Evocando novamente a força da poesia de Parolini, o que Reichenbach trabalha nesse longa é como os versos do “Canto de louvação para o suicídio de Ricardo” (1964), do livro *Poemas do pequeno assassino*: “mata-nos/ suicidas seremos nós/ caminhando ao teu encontro” (Parolini *apud* Calixto, 2019, p. 239).

### **A sombra é mais real do que os passos, todo rastro é uma sedução definitiva**

O último fruto da parceria entre Orlando Parolini e Carlos Reichenbach é *Filme demência* (1986), o único longa que Carlão fez em parceria com a Embrafilme, no momento em que a estatal estava passando por uma grave crise econômica. Segundo o cineasta, “esse filme foi concluído graças à sua necessidade intrínseca de existir” (Reichenbach, 2007, p. 196), por ser, talvez, sua criação mais pessoal. A fita é uma recontagem do mito de *Fausto* misturada a acontecimentos de sua própria vida, e, em entrevista concedida a Daniel Caetano e Ruy Gardnier, Carlão afirmou que “a partir de *Filme demência* os filmes nascem pelo estômago, pela necessidade de fazer” (1999b). Fausto Murnau (Ênio Gonçalves), protagonista e alter-ego de Carlão, é herdeiro de uma fábrica de cigarros que chega à falência. Após descobrir a traição de sua mulher, rouba um revólver do porteiro de seu prédio e parte para a noite de São Paulo, enquanto é acompanhado de perto por Mefisto (Emílio Di Biasi). Fausto tem apenas uma obsessão: encontrar Mira-Celi, paraíso litorâneo com que sonha todas as noites. Sobre a relação entre a narrativa de Fausto, sua própria trajetória pessoal e o cenário político e econômico no qual se encontrava o Brasil, Carlão reflete:

*Filme demência* é o filme no qual eu mais me expus. Nele revisitei a perda do principal vínculo familiar e, de certa forma, fiz as pazes com meu pai. O filme foi feito não só para refletir o processo de perda de identidade mas, também o fracasso econômico do país com a consequente decadência moral que acompanha todas as inflações. O filme trata de herança, da perda de relações e bens familiares. Fausto perde a sua empresa familiar, uma pequena indústria de cigarros, devorado pelo avanço das multinacionais. No auge do governo militar, de 1971 a 1976, isso estava acontecendo em quase todos os setores da economia. Era uma catástrofe. As multinacionais estrangeiras tinham mais apoio do governo para investir no país do que as empresas brasileiras. Pode-se dizer que foi declarada guerra à pequena indústria, ao artesanato, ao que eles chamavam de anarquia econômica do país (Reichenbach, 2007, p. 187).

*Filme demência* oferece um diagnóstico do processo de reabertura política de meados da década de 1980. Temos um personagem desesperançoso (como nos dois filmes anteriores), consciente da própria ruína existencial. Sua fábrica, única ligação com o pai falecido, foi à falência e teve que ser fechada; seu casamento acabou; as relações com os amigos e as amantes são superficiais. Ao mesmo tempo, naquele momento, a sociedade brasileira colhia os tristes frutos dos 21 anos do projeto econômico da ditadura. Para Fausto, apenas Mira-Celi se apresenta como uma saída possível para seu desamparo. Em *Filme demência*, temos mais uma referência direta à poesia de Jorge de Lima, em especial ao livro *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1943), um longo poema cíclico que explora amplamente os temas religiosos tão caros ao poeta. A definição exata de Mira-Celi se provou um desafio até para a fortuna crítica de Lima, e, no texto de abertura do primeiro volume de sua obra poética, o crítico e tradutor Waltensir Dutra escreve que “Mira-Celi tem várias faces, das quais algumas são autênticas e outras simples disfarce intencional do autor, que diz: ‘pouca gente encontrará a chave desse mistério’” (Dutra, 1958, p. 23). O mistério de Mira-Celi é trabalhado por Jorge de Lima no decorrer do poema, no qual não nos oferece nenhuma resposta fácil, já que num instante é uma coisa, e no seguinte torna-se outra. Sobre a essência difusa de Mira-Celi, Dutra explica:

Logo no primeiro poema há uma referência a um “inesperado ser”, que pode ser identificado como o poeta: no poema 58 há dele uma descrição que corresponde perfeitamente ao “inesperado ser”. Ele “amou Mira-Celi como o último segredo do absoluto ou a chama ígnea mais íntima da Substância/ Foi seu eremita e seu dançarino” (Poema 59). O objeto de tal amor só pode ser, para o poeta, a própria poesia; além disso, o poema 5 é uma clara afirmação de que a poesia está em Mira-Celi, é a sua essência ou um dos elementos que compõem a Deusa. O motivo principal do livro fica sendo, assim, a própria poesia: não como a possam julgar os homens, mas a poesia em Cristo, consequência natural da religiosidade de Jorge de Lima: “Tu és cristocêntrica, Mira-Celi” (Poema 5) (Dutra, 1958, p. 23-24).

Assim, mesmo assumindo diversas formas, a imagem mais próxima de Mira-Celi é da própria poesia como parte de Cristo. O aspecto metalinguístico desse simbolismo se reflete em *Filme demência*, anagrama para “filme de cinema”. Há por toda a fita de Carlão uma constante reiteração da sua paixão pelo cinema; vale comentar que aparecem como personagens, a certa altura, Erich von Stroheim, Cléo de Verberena e Carl Theodor Dreyer, por exemplo. O gesto de recontar o mito de Fausto também responde a esse ímpeto de trabalhar com a

religiosidade e o misticismo comuns à poesia de Jorge de Lima, incorporando esses elementos à *mise-én-scene* do filme, que abandona sua frontalidade habitual (Oriente, 2015). Mira-Celi se materializa nesse longa enigmático tanto como uma praia que aparece nos sonhos de Fausto quanto na figura de sua filha. O personagem atravessa São Paulo para tentar descobrir onde ficaria esse paraíso que invade seu inconsciente, e, numa dessas andanças, esbarra com uma das muitas formas de Mefisto, um senhor de cabelos longos e barba branca (“visionário da Galeria Metrópole”), que lhe diz:

Mefisto – Eu sei onde fica isso... Mira-Celi! Ao sul do sol, o promontório dos nefelibatas, o vórtex dos utopistas, o litoral do frenesi, o fênix orgástico, a ressaca do paraíso, a boceta de Pandora, a saga de Anatahan, o monastério dos templários, o Aleph da anarquia, a piscina de Thanatos, o refúgio dos niilistas, o éden dos visionários.

A transposição da Mira-Celi de Jorge de Lima para *Filme demência* segue uma das proposições do impossível mais caras a Reichenbach, aqui já extensamente comentada. A obra, que tinha como título original “O último no paraíso”, apresenta Mira-Celi como um “local utópico onde tudo lhe é permitido”, uma “ilha libertária, de um país sem governo, de um sistema social sem castas, de uma sociedade sem normas e conceitos pré-estabelecidas” (Reichenbach, 2007, p. 111-112). Como em filmes anteriores<sup>31</sup>, a geografia imaginária como concretização da utopia de Carlão nasce das águas salgadas da região litorânea de São Paulo. Fausto passa o filme inteiro tentando encontrar uma praia que, para a funcionária de uma agência de turismo, se parece com Malibu, Maracaibo, Nassau, Sumaca, Costa Brava, Zamboanga ou Honolulu. Como nos versos de Jorge de Lima, “Mira-Celi mandou construir caravelas:/ deu um mar a cada poeta” (Lima, 1958, p. 511).

É nessa sombria narrativa que reencontramos Parolini, dessa vez interpretando o guru Honduras, morador de “ruínas apocalípticas” – “uma antiga instalação da Fepasa<sup>32</sup>, caindo aos pedaços” (Reichenbach, 2007, p. 198). Honduras e Fausto se abraçam como velhos amigos, e o protagonista conta de seus sonhos para o guru. Para Carlão, a aparição de Honduras naquele lugar abandonado era uma releitura dos “paraísos artificiais” da obra do francês Charles

<sup>31</sup> Nomeadamente sua trilogia de pornochanchadas produzidas por Antonio Polo Galante: *A ilha dos prazeres proibidos* (1979), *O império do desejo* (1980) e *O paraíso proibido* (1981).

<sup>32</sup> Antiga empresa estatal paulista de transporte ferroviário.

Baudelaire, e deveria ter sido filmada em cenários sofisticados, mas o atraso do recebimento da verba da Embrafilme modificou o projeto. A partir do encontro, Honduras tenta orientar a busca de Fausto com o auxílio do tarô e do oráculo I Ching, e descreve Mira-Celi da seguinte forma:

Honduras – Você me pergunta da utopia. Utopia é a alquimia capaz de reduzir o ouro a pó. É a besta-fera que incorpora a gazela. É achar a beleza nas trevas de um país perdido, o brilho nos olhos de um chinês ébrio de ópio, a substância universal que imaginou o poeta. A utopia é a panaceia do símbolo, como foram a cruz, a foice e o martelo, as letras gregas, a suástica, a estrela de seis pontas.

Carlão buscou retratar Mira-Celi em grande parte de seus filmes como um braço de seu projeto utopista. É interessante como Honduras a define simplesmente como “achar beleza nas trevas de um país perdido”, podendo ser entendida como uma reflexão sobre o esforço da sociedade para se reorganizar após os anos de regime militar. Há nessa descrição o procedimento que já estava presente na listagem de *Porque fiz este filme* ao valorizar a afetividade que surge do improvável, das “trevas de um país perdido”. Novamente, é preciso recordar a cena de *Verão violento* (1959), de Valerio Zurlini: um casal dança, enquanto o fascismo avança pela Itália. Um casal se abraça, enquanto bombas caem sobre suas cabeças. A paradisíaca Mira-Celi se atopiza no cinema de Carlão, que, na obra de Jorge de Lima, transforma-se constantemente, pois é sempre divina, mas, na sua sacralidade, também encontramos uma sintaxe bélica e apocalíptica. No Poema 16, o poeta escreve:

Quatro enormes ventanias  
segue sempre alucinadas  
enterrando noite e dia  
comandantes e soldados.

Quatro enormes ventanias  
roem o bronze das estátuas,  
comem todos os vestígios  
dos barões assinalados.

À face da terra estéril  
fogem poeiras agoniadas:  
restos dos grandes impérios  
história e nome apagados.

Agora baixam do céu  
quatro arcanjos operários:  
afogam num charco abjeto  
mil fabricantes de armas,  
mil forjadores de guerra.

Depois nada? quase nada:  
 bichos soturnos boiando  
 sobre o mar estagnado.  
 — um mar sem curvas de ondas.

E depois? depois vêm tontos  
 Lucífugo e Astorot  
 matando os outros demônios  
 se entredevorando ferozes.

Mas nada disso consegue  
 deter a rota perene,  
 milênio sobre milênio  
 do ciclo de Mira-Celi (Lima, 1958, p. 517-518).

Honduras é uma outra tentativa de recriar o arquétipo do Poeta de *Sangue corsário* e do profeta de *O império do desejo* como essa espécie de exemplo de um pensador insurgente, corsário, importante para a formação literária dos colegas de geração. Fausto recorre ao guru no momento em que se encontra mais perdido, e subentende-se que entre eles existia uma forte camaradagem na juventude. No breve intervalo que estão juntos, Honduras diz a Fausto que “em todo homem existe um princípio vital e um fantasma. Somente aquele que viaja em si mesmo sabe distinguir a verdade de sua sombra”. Essa viagem dentro de si da qual fala é remanescente dos escritos de Baudelaire sobre o haxixe, que, em *Os paraísos artificiais* (1890), livro que inspirou as cenas de Parolini em *Filme demência*, fala de um estado de graça do espírito, passageiro e difícil de ser descrito, como uma maravilha que só pode ser produzida de modo exterior ao homem. Num gesto talvez blasfemo, próximo da retórica de Reichenbach, desejo avizinhar esses estados de graça à Mira-Celi. Cito Baudelaire:

Aliás, este estado singular e de encantamento, em que todas as forças se equilibram, em que a imaginação, embora maravilhosamente poderosa, não arrasta atrás de si o senso moral para perigosas aventuras, em que uma sensibilidade requintada deixa de ser torturada por nervos doentes, comuns conselheiros do crime ou do desespero, esse estado maravilhoso, repito, não tem sintomas anunciadores. É tão imprevisto como o fantasma. É uma espécie de visitação, mas de visitação intermitente, de que deveríamos extrair, se fôssemos sages, a certeza de uma existência melhor e a esperança de alcançá-la pelo exercício quotidiano da vontade. Esta acuidade do pensamento, este entusiasmo dos sentidos e do espírito, devem ter aparecido ao homem, em todos os tempos, como o primeiro dos bens; por isso, considerando apenas a volúpia imediata, sem se preocupar com a violação das leis da sua constituição, procurou na ciência física, na farmácia, nos mais grosseiros licores, nos perfumes mais subtis, em todos os climas e em todos os tempos, os meios de fugir, mesmo apenas por

algumas horas, ao seu habitáculo de lodo e, como diz o autor de **Lázaro**, “arrebatar o paraíso num só gesto” (Baudelaire, 1971, p. 12-13).

De certa maneira, esse “estado de encantamento” é uma ruptura com o tecido da realidade (“fé na utopia”, nos termos de Carlão). Os paraísos artificiais em Baudelaire se dão no lodo, terreno fértil para a criação do poeta. Tal qual a multifacetada Mira-Celi que é na mesma medida poesia e Cristo – “dentro de Mira-Celi/ vamo-nos juntar” (Lima, 1958, p. 519). Honduras está ciente dessa “substância universal que imaginou o poeta”, matéria incerta que fundamenta a utopia, encontrada na metalinguística Mira-Celi e nos efeitos psicoativos do haxixe. Essa aproximação proposta por Reichenbach é refletida nos vocábulos que dão título à fita: a demência, estado de diminuição das funções mentais, sustenta o gesto cinematográfico. Na justaposição filme-demência, obtemos este díptico que funciona como sua própria atopia, pois para a criação é necessário despir-se, já que a matéria poética e cinematográfica só pode ser trabalhada numa chave da deformidade. Na manhã que segue o reencontro dos amigos em *Filme demência*, Fausto é acordado com a prisão de Honduras, sob a acusação de atentado ao pudor, magia negra, porte e tráfico de drogas. A despedida de Parolini do cinema de Reichenbach se dá desta maneira: é jogado no porta-malas do carro da polícia, enquanto Fausto, seu pupilo, parte num conversível verde-limão rumo à Mira-Celi. Ao poeta maldito, anjo vingador, resta um edifício abandonado, em ruínas, e a loucura necessária para a criação.

### **Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes/ E os ângulos agudos**

Os acenos a Jorge de Lima em *Filme demência* encerram um ciclo que se iniciou com Di Branco em *O império do desejo*. Houve, entre o período de tempo em que esses filmes foram escritos e produzidos, uma tentativa de Reichenbach de inserir definitivamente a figura e a poesia de Orlando Parolini no horizonte cultural brasileiro do fim da década de 1970 até meados dos anos 1980. É preciso lembrar que, mesmo que alguns desses títulos fossem considerados por uma parte de seu público muito “cerebrais” – foi o caso de *Amor, palavra prostituta* e do seu Fausto –, a intenção de Carlão era, na época, realizar filmes populares. E, claro, através de uma linguagem popular, desejava tocar em temáticas que lhe eram caras: o ideário anarco-libertário, a revolução sexual, o zen-budismo, a subversão da

moral, as citações literárias e filosóficas, a iconoclastia incendiária – todos esses elementos também trabalhados pela poesia de Parolini.

Para encerrar este capítulo, é preciso uma breve digressão. Há duas outras fitas, nas quais Parolini não aparece, mas se faz presente como fantasmagoria, que são *Extremos do prazer* e *Alma corsária*. O primeiro filme, de 1984, se assemelha muito a *Amor, palavra prostituta* ao retratar Luiz Antônio, ex-professor de sociologia que teve seus direitos cassados pela ditadura. O personagem é interpretado por Luiz Carlos Braga, que carrega consigo um semblante sombrio e deprimido, atormentado pela lembrança da falecida esposa Ruth (Sandra Gräff), uma ativista de esquerda desaparecida. À primeira vista, o enredo é comum ao restante da obra de Carlão: Luiz Antônio se refugia numa casa de campo da família<sup>33</sup>, e compartilha seus dias com os casais de amigos de Natércia (Rosa Maria Pestana), sua sobrinha burguesa e intelectual. Entre o grupo, se destaca Ricardo, talvez o papel mais brilhante de Roberto Miranda, um machista violento que se autodefine como um “garanhão da bolsa” e se contrapõe ao casal de amigos progressistas de Natércia. O convívio com os colegas mais jovens desperta o desejo sexual há muito adormecido em Luiz Antônio, e, do modo como costuma acontecer nos filmes de Carlão, há uma troca de casais. Como um lembrete mórbido, a casa de campo é vigiada por dois homens estranhos, uma forma de incorporar a paranoia dos anos da ditadura ao filme. Outra cena importante que vai nesse sentido é a sequência na qual Ricardo tem visões de Ruth sendo torturada no pau-de-arara, mesmo sem tê-la conhecido.

Há no ar entristecido de Luiz Antônio algo que nos remete muito aos papéis interpretados por Parolini, principalmente o professor Fernando de *Amor, palavra prostituta*. O contraponto entre Luiz Antônio e Ricardo é feito de maneira muito particular, como nas tensões recorrentes da dupla Parolini-Miranda: o Poeta e o Bancário (*Sangue corsário*), Di Branco e Nick (*O império do desejo*), Fernando e Luís Carlos (*Amor, palavra prostituta*), Honduras e Dr. José Carlos Barata (*Filme demência*). Na obra de Carlão é recorrente essa díade formada, em

---

<sup>33</sup> O intuito de Carlão com *Extremos do prazer* era “reunir meia dúzia de personagens em um único espaço físico e fazer um filme que não ficasse com cara de teatro filmado” (Reichenbach, 2007, p. 176). De todos os títulos da sua filmografia, achava esse o mais próximo do cinema do francês Éric Rohmer, especialmente pela sua ambientação. Sobre essa comparação, disse que “[e]m *Minha noite com ela* [Éric Rohmer, 1969] um casal fica numa casa de praia, a mulher ardendo de desejo e o homem querendo ler Pascal. No fundo, o cinema de Rohmer é isso: as mulheres querem transar, enquanto os homens, filosofar e jogar conversa fora. Já nos filmes de Reichenbach, como diria o Subcomandante Marcos, todos querem e merecem tudo” (p. 178).

praticamente todos os casos (excetuando *O império do desejo*), por um intelectual marginalizado e um tecnocrata fascista. Seu cinema é constituído exatamente por esse movimento dialético, e, em texto sobre a fita, Jairo Ferreira registra que

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

De um outro lado, *Alma corsária* também reforça a importância do legado de Parolini. Lançado em 1994, poucos anos após a morte do poeta, é possível pensá-lo como um filme-irmão de *Sangue corsário*, não apenas por dividirem o verbete *corsário* em seus títulos, mas por tratarem das relações e do amadurecimento de dois amigos inseridos nas diversas manifestações da contracultura dos anos 1960 e 1970. O longa se inicia com Rivaldo Torres (Bertrand Duarte) e Teodoro Xavier (Jandir Ferrari), dois amigos desde a adolescência, no lançamento do livro escrito a quatro mãos, *Sentimento ocidental*, na Pastelaria Espiritual, lanchonete simples comandada por um chinês de Hong Kong. O filme remonta com *flashbacks* todos os anos compartilhados entre eles, das aventuras sexuais e lisérgicas aos aprendizados da militância política. Torres é um homem pobre e introvertido, criado num orfanato, que não conseguiu dar continuidade aos seus estudos e que sofre com hemoptise, mas se encontrou como poeta. Já Xavier teve mais oportunidades, com um pai muito rico que conseguiu oferecer a ele tudo o que precisava.

Essas diferenças entre os dois marcam todo o percurso do filme, e Torres é a figura que mais se aproxima do Poeta de *Sangue corsário* pela maneira como conduz sua vida, sempre inconformado com as hipocrisias pequeno-burguesas. Pela vida que levou, Torres tem a saúde mais debilitada, e durante a narrativa podemos ver que o anjo da morte (interpretado por Carolina Ferraz) sempre esteve atrás dele. Ao fim do longa, após o lançamento do livro, quando os personagens parecem estar inteiramente contentes consigo mesmos, Torres finalmente segura a mão do anjo negro, que por tantos anos esperou por ele. Xavier vê à distância, numa outra margem do rio, a silhueta de Torres, e para ele ergue um copo imaginário num movimento que remete à história que o menino

mais pobre lhe contou sobre o pai. Com o copo erguido, grita: “evohé!”. O grito é uma celebração da vida daquele companheiro de aprendizado das experiências-limite, um elogio a um tipo de existência radical, fundamentalmente política.

Como *Filme demência*, *Alma corsária* possui “forte influência autobiográfica” e reflete “sobre as transformações socioeconômicas que ocorreram no país durante três décadas anteriores, através da formação cultural, política e existencial dos personagens” (Reichenbach, 2007, p. 222). A certa altura do filme, somos apresentados a Profeta (Roberto Miranda), amigo de Torres que consegue um emprego para o poeta numa editora e o abriga em sua casa. No kit de imprensa francês da fita, Carlão admitiu que, ao longo das filmagens, o personagem foi se tornando uma homenagem direta a Orlando Parolini. Explica:

Orlando foi um amigo generoso. Como Kropotkin, ele defendia o caos e a ação radical, mas ao mesmo tempo ele praticava ações quase cristãs. Ele era apocalíptico e de uma extrema bondade. A contradição personificada: ele tinha o olhar do demônio e as atitudes de um santo apóstolo. Ele participou de vários de meus filmes e em *Filme demência* ele personificou um alter-ego de si mesmo: o guru de Fausto. O ator que interpreta o papel de Orlando em *Alma corsária* é Roberto Miranda, meu alter-ego nos outros filmes (*O império do desejo*), que foi o parceiro de Orlando em alguns outros. Foi o próprio Miranda, que depois da primeira leitura do roteiro, deu-se conta da homenagem ao amigo comum e pediu para interpretar seu papel. Inicialmente, eu achei que isso seria um erro (já que Miranda era um ator adepto do “método”), mas ele insistiu tanto que eu terminei por aceitar. E eu não me arrependi, Miranda incorporou muito bem Parolini durante a filmagem (Reichenbach, 1995).

No capítulo antecedido pela cartela “Glicério 68/69”, o apartamento que o Profeta empresta a Torres transforma-se num aparelho<sup>34</sup> e ele é levado pela repressão por engano. Ao ver os policiais jogando o Profeta dentro de um carro à força, cenas de Torres correndo por São Paulo são sobrepostas com imagens do anjo da morte dançando sobre um terraço. Apesar disso, o “Profeta do Glicério” comparece ao lançamento de *Sentimento ocidental* e diz com alegria para os colegas que “você passaram na minha frente”, em referência ao fato de terem lançado um livro antes dele. Ao passo que Xavier responde: “e ainda bebemos da sua fonte!”. Segundo o próprio Carlão, *Alma corsária* é um filme sobre “a amizade profunda entre dois seres fragilizados, a ternura, quase amor; a dança que os aproxima na dignidade em sua solidão” (Reichenbach, 1995). Faz sentido

---

<sup>34</sup> Termo usado durante a ditadura para designar locais utilizados como refúgio por organizações políticas clandestinas.

então que a homenagem a Parolini se apresente de modo tão direto, no personagem de Roberto Miranda, e de maneira mais fantasmagórica, na trajetória de Rivaldo Torres. A presença mesmo que ausente do poeta confirma a frase escrita no casebre de Di Branco em *O império do desejo*: Parolini veio como uma profecia, e o cinema de Carlão teve como função desvendá-la.

Em dado momento da noite de lançamento na Pastelaria Espiritual, os presentes são surpreendidos por uma apresentação de *Claire de lune*, de Debussy, tocada ao piano. Reichenbach relatou querer subverter o preconceito das pessoas com essa cena, pois quem se coloca diante do instrumento é o maestro Joaquim Paulo, um homem negro e forte, que, ao aparecer, o público pensa que vai apenas levar o piano embora. Enquanto a música invade a pastelaria simples, imagens feitas pelo pai de Carlão em viagens ao Havá e à China com uma câmera 16mm são contrastadas com expressões sonhadoras dos personagens. Após essa que é a sequência mais bela do filme, Torres, o poeta tuberculoso e maldito, é levado pelo anjo da morte que o acompanhava há tantos anos. É sobre isso também o cinema de Carlão: ouvir a música. Um momento de dança entre os mortos, uma homenagem aos amigos que se foram. Orlando Parolini é imortalizado, ao mesmo tempo poeta, canibal, profeta e guru, nessa dança entre os seres fragilizados e os anjos da morte.

## 4

**A noite das proletárias**

*Quando o apito  
Da fábrica de tecidos  
Vem ferir os meus ouvidos  
Eu me lembro de você*

“Três apitos”, Noel Rosa

*Reach for the top  
And the sun is gonna shine  
Every winter was a war, she said  
I want to get what's mine*

“Jezebel”, Sade Adu

*Ai! antes pedra ser, inseto, verme ou planta,  
do que existir trazendo a forma de mulher*

“Ânsia de azul”, Gilka Machado

**Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo**

Em 1996, ao ser contemplado com a Bolsa Vitae de Artes para a realização de quatro roteiros, Carlão dedica-se a uma pesquisa na região do ABC paulista para escrever sobre o universo de um grupo de operárias da indústria têxtil. Intitulado *ABC Clube Democrático*, esse projeto seria, segundo o cineasta, um aperfeiçoamento de *Sonhos de vida* e *Vida de sonhos*, em que, inicialmente, “*Sonhos de vida* seria um filme sobre o trabalho, enquanto *Vida de sonhos* falaria do tempo livre como o verdadeiro espaço de liberdade e valorização do ser humano” (Reichenbach, 2008a, p. 10). *ABC Clube Democrático* dá origem, então, a quatro roteiros que apresentam diferentes mulheres operárias, constituindo-se como um universo expandido pelo qual as personagens circulam: *Aurélia Schwarzenêga*, *Lucineide falsa loura*, *Anjo frágil Antuérpia* e *A fiel operária Suzy Di*; além de argumentos para outros dois filmes, *Mistério Paula Nelson* e *Arlete Doce Porrالoca*. O primeiro e o segundo roteiro, respectivamente, foram de fato

filmados e tornaram-se *Garotas do ABC* (2003) e *Falsa loura* (2007)<sup>35</sup>. Curiosamente, *Sonhos de vida* é também o nome de um curta-metragem de 1979 realizado por Reichenbach. O filme acompanha o dia livre de duas operárias que partem numa viagem a um balneário de águas termais e foi um exercício de “irônica reciclagem de todos os clichês do filme institucional, mostrando com humor e afeto o calvário de duas operárias têxteis, entre trens mal conservados, ônibus velhos e caminhadas” (2007, p. 154).

Como uma nota de leitura, me parece oportuno mencionar o projeto do jornalista Marcos Faerman, criador e defensor de publicações alternativas e subterrâneas que se opuseram à ditadura militar. O jornal *Ex-*, que teve Faerman como diretor durante seus quatro últimos números, circulou entre 1973 e 1975, no momento de maior repressão, publicando textos extremamente combativos, e foi o único veículo a realizar uma cobertura completa do assassinato de Vladimir Herzog. O que nos interessa nessa conjuntura é o número 9 do jornal, de 1975, em que é publicada uma fotonovela sobre um grupo de operárias paulistas sob o título *Indústria de sonhos*<sup>36</sup>. A narrativa da fotonovela é escrita e encenada por Maria Célia, Luzia e Solange, funcionárias de uma fábrica, e retrata o romance proibido entre Maria Célia e Ricardo, seu patrão. No primeiro quadrinho, lemos que “a família da moça era contra o romance, argumentando que rapaz rico só gosta de menina pobre para se aproveitar”. Mesmo assim, Maria Célia investe na relação, simulando um esbarrão em Ricardo em meio à fábrica. Num quadrinho mais à frente, durante o horário do almoço, as funcionárias discutem a respeito de seus ídolos, os cantores Roberto Carlos e Paulo Sérgio. As mulheres também descrevem seus baixos salários e fazem planos para depois do expediente: ir ver vestidos de noivas. Ao ser perguntada sobre seu maior desejo, Maria Célia responde: “ter o homem que eu amo”.

Toda a fotonovela traz esse tom, e, ao mesmo tempo, remetendo à linguagem das revistas voltadas ao público feminino daquela época, como a *Capricho*, a curta história remonta o complexo cotidiano daquelas mulheres operárias. Inicialmente, o fim imaginado para a história era que Ricardo chegaria

---

<sup>35</sup> A estrutura de *ABC Clube Democrático* foi inspirada por *Berlin Alexanderplatz* (1980), minissérie de Rainer Werner Fassbinder para a televisão alemã.

<sup>36</sup> Todas as edições do jornal foram digitalizadas e podem ser acessadas pelo *site* dedicado à preservação da memória e do trabalho de Marcos Faerman. No *site*, também é possível encontrar as fac-símiles das contribuições de Faerman para os jornais *Versus*, *O Pasquim*, *Jornal da Tarde* e o caderno de cultura do *Jornal Zero Hora*.

à fábrica acompanhado de sua noiva, uma mulher rica, da alta sociedade, surpreendendo Maria Célia. Apesar disso, as trabalhadoras optaram por outro desfecho: Ricardo chega, sim, acompanhado, mas de Solange Moreira, uma menina de 16 anos, também operária. A fotonovela se encerra da seguinte forma: “Solange também ganha o mínimo. Nunca foi ao cinema, nunca leu nenhum livro e sua leitura preferida é *Capricho*. Seu maior desejo? ‘Casar’”. Maria Célia e Solange são aproximadas pelas condições de trabalho degradantes e pelos sentimentos pelo chefe, mas, acima de tudo, pelo sonho comum de encontrar o amor mesmo no turbilhão conturbado da rotina de trabalho – como escrito num dos quadrinhos, elas trabalham oito horas por dia, de segunda a sábado.

*Indústria de sonhos* demonstra que o grande projeto industrial é o de anular a subjetividade e as paixões daquelas mulheres, mergulhando-as em diversas funções não especializadas na fábrica têxtil. A busca pelo homem que amam é um obstáculo para a execução do trabalho, mas é por isso que o desejam, enxergam nesse encontro uma espécie de salvação. Até mesmo porque, como escrito num trecho da fotonovela, “Maria Célia acha que mulher só deve trabalhar fora antes de casar”. Jacques Rancière, no livro *A partilha do sensível: estética e política* (2000), nos oferece uma análise precisa sobre os horizontes do tempo de trabalho e de fruição sob uma concepção filosófica, ao se questionar: quem tem direito a um comum, a um sensível? Reflete:

O cidadão, diz Aristóteles, é quem *toma parte* no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquele que determina os que tomam parte. O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a “possui”. Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles *não têm tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. Eles não podem estar em *outro lugar* porque o *trabalho não espera*. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum (Rancière, 2009, p. 15-16).

Nessa perspectiva, às trabalhadoras da fábrica não sobra tempo para um comum ou um sensível, como ir ver os vestidos de noiva. O francês também se debruçou sobre esse assunto em *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário* (1981) ao realizar uma pesquisa sobre os sonhos que os trabalhadores fabris têm, durante as curtas noites de descanso que cabem em suas rotinas. Nas suas noites, não têm preferência pelo sono, pelo contrário, há um “esforço por retardar até o limite máximo a entrada nesse sono que repara as forças da máquina

servil” (Rancière, 1988, p. 10). O sono, tão próximo da morte, é por vezes evitado, e é esse movimento que iremos analisar nos filmes escolhidos para compôr o terceiro capítulo desta dissertação. Ao comentar sobre o livro, o pesquisador Fernando César Teixeira França explica que não há nos estudos de Rancière uma idealização dessa rotina alienante, mas os proletários desejam mostrar “que são seres cujas preocupações transcendem salários ou tempo de trabalhos e acabam por tocar a necessidade de outras vidas dentro da vida laboriosa” (França, 1990, p. 182). Para Rancière, esse movimento já carrega em si “projetos do insuportável”, e o autor não encara as noites de “estudos, conversas e embriaguez” como “fugas idílicas do pesadelo opressor das oficinas” (p. 183).

Não é difícil imaginar um vínculo entre os *Sonhos de vida* de Reichenbach e a *Indústria de sonhos* do jornal, uma vez que ambos trazem a máxima defendida por Reichenbach da valorização do tempo livre para trazer dignidade ao proletariado. Em movimento semelhante, encontrando nas noites em claro dos trabalhadores os sonhos para uma sociedade nova, Rancière formula que a “transformação do mundo começa no momento em que os trabalhadores normais deveriam desfrutar do sono tranquilo daqueles que têm um trabalho que não os obriga a pensar” (Rancière, 1988, p. 9). É válido lembrar que a fotonovela tinha como pano de fundo o fortalecimento do sindicalismo na região do ABC paulista em meados dos anos 1970, que se tornaria um dos pilares para a formação do Partido dos Trabalhadores (PT) na década seguinte<sup>37</sup>. Segundo Carlão, o projeto *ABC Clube Democrático* tinha como objetivo dar sequência ao “mergulho pessoal no meu imaginário a respeito do universo feminino submetido à brutalização social da periferia da Grande São Paulo” (Reichenbach, 2008a, p. 10), também trabalhado em fitas como *Lilian M., relatório confidencial* (1974), *Amor, palavra prostituta* (1982) e *Anjos do arrabalde* (1987).

O interesse de Carlão pelas mulheres operárias – “subproletárias”, nos termos de Pier Paolo Pasolini – se refina no período em que trabalhou no projeto. Para a escrita dos roteiros, afirmou mais de uma vez que durante um ano circulou pelo ABC paulista andando de ônibus com as tecelãs nos horários de pico, um “manancial inesgotável de descobertas a respeito das paixões, frustrações, ânsias,

---

<sup>37</sup> A questão sindical também é abordada em *Garotas do ABC*. A escalada do movimento sindical setentista para a formação e a vitória do PT, com o presidente Luiz Inácio Lula da Silva, nas eleições de 2002, é lembrada por Reichenbach em um letreiro que abre o filme.

expectativas” (p. 12) daquelas mulheres. É notável sua curiosidade pelas paixões das trabalhadoras e pelo breve tempo livre em suas rotinas, o que também pode ser encontrado na fotonovela do jornal *Ex*. Isso dito, não buscava fazer um estudo sociológico ou um retrato naturalista das trabalhadoras marginalizadas, mas sim aprender através da experiência e enxergar as paixões daquelas mulheres com *olhos livres*. Sobre seu processo de produção, Carlão conta que

desde o início a intenção nunca foi realizar um tratado sociológico sobre o assunto, mas trabalhar o meu imaginário a respeito do universo feminino submetido às perversões do progresso desordenado e caótico que caracterizam regiões surgidas à margem da industrialização acelerada. Como bem analisa o cineasta japonês Shohei Imamura, a baixa classe média, o semi-lumpen, pode ser enxergada como a sociedade do umbigo. É essa a casta que sempre me levou a pensar filmes. Como realizador sempre me interessou dialogar diretamente com esse público, e que, por acaso, nunca teve preconceito contra o cinema brasileiro (Reichenbach, 2008a, p. 11-12).

Em seu último projeto filmico, Carlão executou a mesma tarefa de quando iniciou sua empreitada cinematográfica: realizar filmes populares. *Garotas do ABC* e *Falsa loura*, assim como *Sonhos de vida* e *Anjos do arrabalde*, se alinham ao mesmo desejo e à pulsão anarco-libertária da juventude no gesto de humanizar suas personagens. Nesses casos, o corsário que tanto o interessava como uma figura incendiária e insurgente, corporificado num poeta maldito, toma a forma de professoras escolares e mulheres operárias da periferia de São Paulo. Há no olhar generoso que oferece a esses diferentes tipos de personagens uma possível aproximação entre esses arquétipos, por tratá-los com o mesmo grau de dignidade e afeto. Se a presença de Orlando Parolini nos filmes de Carlão era um esforço para prestar contas com sua poesia, a recorrência de personagens operárias também simboliza o respeito que tinha por essa classe que chama de “semi-lumpen”. Já trazia em seu cinema as marcas de sua preocupação com figuras marginalizadas, fruto do convívio na Boca do Lixo, e isso se espelhou nas escolhas pelos cenários em diversas de suas fitas – pensemos no litoral paulista, na represa Billings, no centro efervescente e decadente de São Paulo.

Os sonhos de vida e a vida de sonhos que desejava filmar não partiam apenas de um procedimento dialético na oposição entre trabalho e prazer, mas funcionava como mais um braço de seu desejo utopista. Se a Mira-Celi de *O império do desejo* (1980) não conseguiu ser alcançada devido aos fatores políticos e à violência de um profeta canibal, a utopia de *Anjos do arrabalde*, *Garotas do*

*ABC e Falsa loura* não se concretiza pois somos confrontados com uma violência ainda mais perniciososa, aquela empregada sobre os corpos das mulheres. Mesmo assim, as mulheres dos filmes de Carlão encontram alguns momentos de felicidade, seja nos amores ou nas noites passadas dançando com as amigas. Entre a operária e o corsário parece haver um grande salto, mas, na realidade, encontramos nas duas figuras a mesma busca por liberdade. No ensaio “O princípio anarquista” (1913), de Piotr Kropotkin, grande referência para Carlão, o autor escreve que aquele que é anarquista “deve apoiar a luta e a agitação de todos os dias contra opressores e preconceitos, manter o espírito de revolta em toda a parte onde o homem sente-se oprimido e possui a coragem de revoltar-se” (Kropotkin, 2007, p. 37). Tanto nos filmes de Carlão quanto na fotonovela *Indústria de sonhos*, revoltar-se, enxergar na vida um pouco de liberdade, é uma atitude corajosa como a busca incansável pelo amor. Como veremos a seguir, assim como Maria Célia, as personagens de Carlão – Dália, Rosa, Carmo, Aninha, Silmara, Aurélia – perseguem suas paixões como um mecanismo necessário para sobreviverem à rotina das escolas e das fábricas.

### **De qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo**

Lançado em 1987, *Anjos do arrabalde* constrói o drama de um grupo de professoras de uma escola pública da periferia de São Paulo, Dália (Betty Faria), Rosa (Clarisse Abujamra) e Carmo (Irene Stefânia), e da manicure Aninha (Vanessa Alves). Dália é responsável pelo próprio sustento e do irmão louco, Afonso (Ricardo Blat), e tem um relacionamento com o excêntrico Carmona (Emílio Di Blasi); Carmo abandonou o ensino sob pressão do marido machista Henrique (Ênio Gonçalves); e Rosa detesta sua profissão e tem um caso extraconjugal com o supervisor da escola em que trabalha. Já Aninha é uma menina jovem que mora com o bruto operário João, e, logo na primeira cena do filme, descobrimos que foi estuprada por um rapaz chamado Nivaldo.

O seco início da fita anuncia a crueldade que irá tomar conta da narrativa. Bem como realizado em *Amor, palavra prostituta*, Carlão trabalha novamente na chave do melodrama para contar uma história hiper-realista sobre as violências sofridas nos cotidianos particulares dessas mulheres de diferentes classes sociais. É seu filme de maior sucesso de público e crítica, concebido como uma fita “em

que a periferia de São Paulo é o centro da dramaturgia” (Oriente, 2015, p. 51). Na visão do diretor, *Anjos do arrabalde* traz personagens femininos muito positivos, enquanto “os homens estão sempre dando murros em ponta de faca. Eles estão de passagem, num instante de vida provisório dessas mulheres” (Reichenbach, 2007, p. 212). É justamente no entrecruzamento de vidas dessas mulheres que Carlão encontra a matéria para certa particularidade de seu cinema, que teve como gênese o curta *Sonhos de vida*, se desenvolveu no episódio *A rainha do fliperama*, do longa *As safadas* (1982), e culminou no sensível *Amor, palavra prostituta*. Sua preocupação em *Anjos do arrabalde* é retratar o cotidiano de trabalho daquelas professoras do subúrbio e sua incessante busca por um ou dois momentos de felicidade. A pesquisa feita para a produção do filme inspirou o método e o esforço empreendido anos depois no desenvolvimento do projeto *ABC Clube Democrático*. Segundo Reichenbach, assim como a experiência de realização de *Garotas do ABC*, seu “maior manancial de informações foi ouvir essas pessoas que moram na periferia”, e, por isso, ia até lá “pegar ônibus, ouvir o que essas pessoas falavam, suas preocupações, tentar entender seu modo de vida” (p. 211). Sobre os flertes da fita com o melodrama, diz que

*Anjos do arrabalde*, de uma certa forma, é um melodrama muito mais próximo desse cinema italiano, do que de qualquer outra coisa. Parece ter identidade com Fassbinder, eu já ouvi isso dos europeus, e isso me incomoda um pouco porque não é um cineasta de referência para mim, nunca foi. Eu me acho mais perto dos italianos. Mais perto da arte do sentimento. Não é tanto a coisa da tragédia, essa coisa do melodrama que sempre tem a renegada, a mãe, a filha que engravida... está muito próximo da coisa do cotidiano mesmo, do prosaico, da crônica, exatamente da crônica, de um tributo à literatura, Pavesi, Italo Svevo, Vasco Pratolini, tantos outros... (Reichenbach, 1999a, p. 37-38).

São mesmo os aspectos prosaicos que mais chamam a atenção em *Anjos do arrabalde*. Como exemplo, a ida ao cinema com as amigas para assistir a um filme japonês<sup>38</sup> num dia de folga inesperado, pois uma professora da escola onde trabalham foi assassinada. Um fim de semana na praia com direito à montagem à Jean-Luc Godard. Almoços não planejados na casa de Dália, que sempre tem um lugar livre à mesa. A coragem de Valéria, que parte numa aventura perigosa para vingar a amiga Aninha ao roubar a moto de Nivaldo. Entre as inaladas de uma lata de cola, um grupo de viciados samba no parque de diversões abandonado. As breves alegrias das personagens se fazem presentes nesses instantes apressados,

<sup>38</sup> O filme japonês que Carmona leva as professoras para assistir é *A Balada de Narayama* (Shohei Imamura, 1983).

espremidos entre as horas de trabalho e as misérias que preenchem suas vidas domésticas.

Da mesma maneira, a violência também se presentifica no prosaico. É, talvez, o trabalho de Carlão que mais se preocupa em expô-la, ao mesmo tempo que dá a ela pouca importância porque é tão rotineira quanto os acontecimentos mais banais do dia a dia da vida. O assassinato da colega de trabalho, os alunos que não escapam à vida de bandidagem, a batida policial desastrosa, as agressões sofridas dentro de casa, a proibição de trabalhar por um marido tirano, o irmão louco que é curado ao tentar comprar drogas, a tentativa de suicídio no meio da sala de aula. Sem falar na trágica trajetória de Aninha: o estupro seguido do interrogatório com o policial machista, o assédio de todos os dias ao caminhar pelas ruas, a rejeição do pai, as crianças que apontam estilingues para seu corpo, as ameaças de Nivaldo, e, por fim, a surra que o próprio marido lhe dá ao descobrir que foi abusada. E, mesmo assim,

[é] um filme sem pieguice. Se há um rastro de esperança, ele está fundamentado na amizade e na solidariedade entre elas [as personagens]. Comparo com as garças que, na natureza, para sobreviver aos predadores, vivem em grupos. Em *Anjos do arrabalde*, o que as faz enfrentar esse universo machista e violento é o entendimento, a amizade entre elas. Os pequenos gestos de solidariedade é que fazem a diferença (Reichenbach, 2007, p. 212).

São os gestos de solidariedade que unem esse grupo de mulheres. No restante da filmografia de Carlão, a amizade entre os personagens masculinos aparece com grande recorrência na forma de relações perdidas. Eles se reencontram, depois de anos, e não são mais os mesmos, mas é possível lembrar sobre o tempo passado juntos. Isso pode ser percebido nas dinâmicas entre o Poeta e o Bancário (*Sangue corsário*, 1979), Fausto e Honduras (*Filme demência*, 1986), e, até mesmo, Torres e Xavier (*Alma corsária*, 1994). A amizade entre as personagens femininas de *Anjos do arrabalde* não poderia ser mais diferente, pois não há afastamentos ou desencontros. Dália, Rosa e Carmo são constantes uma na vida da outra, se vêem frequentemente, comem juntas, conversam e passeiam. É esse convívio que traz alegria e dignidade a suas vidas, parte do movimento dialético proposto pelo cinema de Reichenbach, que pretende pensar os sonhos de vida e a vida de sonhos.

A tentativa de suicídio de Rosa chama a atenção, uma vez que Carlão escolhe essa personagem para fazer mais uma menção à poesia de Jorge de Lima.

Rosa é apaixonada por Soares (Zé de Abreu), um homem casado que se recusa a abdicar de sua vida e assumir o romance com a professora. Um dia, Rosa chega à escola e o encontra estudando documentos ao lado da esposa, já que foi aberta uma sindicância para investigar a morte da colega de trabalho. Soares, então, com uma justificativa pouco convincente, consegue transferir Rosa para outra escola e a substitui pela própria mulher. Isso leva Rosa a tentar suicídio em meio a uma aula, mas, antes de cortar os pulsos diante da turma, a professora ouve a leitura que uma de suas alunas faz do Canto VII da obra mais importante de Jorge de Lima, o livro *Invenção de Orfeu* (1952). O trecho, declamado em parte pela menina, em parte por Rosa, é o seguinte:

No centro um tribunal. Eu me recordo  
que havia em meio a ilha um tribunal.  
E por mais que me esforce afastar tal  
recordação, revejo o tribunal.

Levaram-me a ele. Fui. Eu me recordo.  
Em torno havia um círculo fatal.  
Os olhos em redor. E tudo igual.  
Igual circunferência: o bem e o mal.

Ilha e tribunal: e eu, ali, no meio  
e os olhos em redor. Eu me recordo.  
No centro o tribunal. Ergui-me e olhei-o.

E olhou-me o tribunal em seu rebordo  
de olhares sobre mim, sobre os meus erros:  
E tudo em círculo entre o bem e o mal (Lima, 1958, p. 802).

Esse longo poema de Jorge de Lima, assim como esboçado em *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1943), não oferece um sentido único de interpretação. A fortuna crítica nunca conseguiu chegar a uma unanimidade nas diversas leituras e análises feitas ao longo dos anos, mas é possível dizer que, como trabalhado em *Mira-Celi*, temos mais uma vez um poema metalinguístico que reflete sobre a invenção poética na metáfora da fundação de uma ilha. Como bem adiantado em seu título, é um longo poema de criação que, nos primeiros cantos, se propõe pensar a respeito da ideia de origem do homem e do Brasil<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Cito duas estrofes do início do Canto I que trazem metáforas para representar o descobrimento do Brasil, fazendo referência ao poema épico português *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões. A primeira estrofe do poema é: “[u]m barão assinalado/ sem brasão, sem gume e fama/ cumpre apenas o seu fado:/ amar, louvar sua dama, dia e noite navegar, que é de aquém e de além mar/ a ilha que busca e amor que ama” (Lima, 1958, p. 627). Outro trecho relevante nesse sentido está na página seguinte: “[a] ilha ninguém achou/ porque todos a sabíamos./ Mesmo nos olhos havia uma clara geografia” (p. 628).

Em seu prefácio à primeira edição do livro, o crítico João Gaspar Simões escreve que

Jorge de Lima conquistou uma “ilha”, e nessa “ilha” se prepara para viver séculos e séculos. E embora a “ilha”, a sua “ilha”, seja, em verdade, prodigiosa, na fecundidade do solo, na exuberância da flora, na impressionante fermentação da sua fauna, o poeta, não contente com o que tem, – a natureza, a vida, a força, a saúde, o futuro, o sonho, a inextinguível riqueza de um subsolo em que está latente o magma de um porvir surpreendente – resolveu “inventar” para seu companheiro da “ilha” – éden terráqueo – o mais antigo e o mais incômodo dos deuses – Orfeu, o deus da poesia, aquele que desceu aos infernos seduzindo os próprios demônios (Simões, 1958, p. 612).

Por toda sua obra, Carlão explorou as invenções dessas ilhas, utopias que deveriam se bastar para alimentar todas as necessidades dos homens e das mulheres que lá habitam. A invenção de Orfeu se alinha ao desejo de criação poética, da mesma forma que as ilhas de Reichenbach passam por um processo de atopização na medida em que a falta é sentida, e a partir da falta é preciso que haja a poesia para preencher esses vazios. Isso se dá de forma literal na filmografia de Carlão, no seu gosto pela citação, mas principalmente em melodramas como *Anjos do arrabalde*, em que a poesia surge em momentos de completo desamparo, como na última aula de Rosa. Vale ressaltar que o filme traz essa forte contradição em seu título, procedimento comum a Carlão, indicando a presença de anjos em espaços à margem, como terrenos baldios e escolas públicas.

Os versos do Canto VII, intitulado “Audição de Orfeu”, lidos em sala, remetem à antinomia que tanto interessa ao cineasta: no meio à ilha inventada, éden terráqueo, há o tribunal, o julgamento, o alinhamento da moral dos homens, a decisão do que é o bem e o mal. É nesse canto que temos a referência mais direta ao mito de Orfeu, que, na mitologia grega, é o primeiro poeta e o maior dos músicos, e precisa descer ao inferno para resgatar Eurídice, sua amada. Os senhores do mundo subterrâneo ficam comovidos ao ouvirem Orfeu tocar sua lira, e, assim, entregam Eurídice ao herói, sob a condição que, ao sair do inferno, não deveria olhar para a amada que iria o seguir. Orfeu, com saudades de Eurídice, descumpe o combinado e olha para trás enquanto os dois caminham em direção à superfície, portanto ela precisa voltar ao inferno. Isso dito, o Canto VII remonta o encontro de Orfeu com a poesia: “a linguagem/ parece outra/ mas é a mesma/ tradução./ Mesma viagem/ presa e fluente,/ e a ansiedade/ da canção./ Lede além/ do que existe/ na impressão./ E daquilo/ que está aquém/ da expressão” (Lima,

1958, p. 791). É a partir desse encontro com a poesia que a ilha, inicialmente descrita por Jorge de Lima como um projeto utópico, assume a face de um tribunal. Inserido no contexto do filme, temos duas leituras possíveis: o romance de Rosa está fadado à tragédia, como na relação de Orfeu e Eurídice, e a personagem está consciente, ao se envolver com um homem casado, de que seus atos devem ser julgados. Diante do amor impossível, como estar em meio à ilha utópica, Rosa conclui que deve submeter-se ao tribunal e condenar-se à solidão que pensa merecer.

Um detalhe comovente é a inserção da forte sequência da vingança de Aninha entre a leitura dos versos na sala de aula e o resultado da tentativa de suicídio de Rosa. A jovem rouba o revólver do ex-policia! Henrique e interrompe o jogo de futebol do seu estuprador, Nivaldo, para matá-lo<sup>40</sup>. Em seguida, voltamos à Rosa, à beira de um barranco, com os braços erguidos, em redenção, os cabelos ao vento e o sangue que escorre dos pulsos. Nessa montagem, a cólera de Aninha é justaposta ao julgamento de Rosa, momentos em que vemos, pela primeira vez, as personagens tomando as rédeas do próprio destino. Em *Anjos do arrabalde*, diferentemente do que é proposto em *Extremos do prazer* (1984), a morte traz consigo o signo da liberdade. Para Rosa, a liberdade de viver sem o sofrimento causado por um amor impossível. Para Aninha, a liberdade em executar seus agressores, trazendo um momento de catarse à brutalidade da sua vida – aqui, vale lembrar da imagem de Di Branco, o “anjo vingador”, de *O império do desejo*.

Em meio à toda a violência do bairro, da escola e da vida doméstica, somos arremessados a um final relativamente esperançoso. Mesmo com Rosa hospitalizada, Aninha a caminho da prisão, Carmo ainda dependente do casamento infeliz e Dália condenada aos cuidados do irmão tarado e incestuoso, o grupo de amigas parece caminhar para algo que lembra um pouco a liberdade. Carmo decide voltar a lecionar, e, na última cena, vemos que ela chega à escola na companhia de Dália para dar aula<sup>41</sup>. Os perpetradores da violência – o marido, o irmão, o amante, o delegado, o sedutor das ruas – não são condenados pelo

---

<sup>40</sup> Mais à frente, vemos um jornal estampado com a foto de Aninha, seguida da manchete sensacionalista: “gatinha apaga sedutor com seis balaços”.

<sup>41</sup> A escola tem o nome de Prof. Luiz Sérgio Person, em homenagem ao antigo professor e amigo de Carlão.

tribunal da ilha porque não é do interesse de Carlão uma resolução tão definitiva. Suas existências são reduzidas à completa insignificância.

### **Era uma dança/ quase uma miragem**

“Em São Bernardo, cidade do ABC paulista, região de fábricas têxteis e metalúrgicas, um grupo de operárias vive seu cotidiano de sonhos e ilusões”. É assim que começa a sinopse de *Garotas do ABC*, longa de Carlão de 2003, primeiro roteiro do projeto *ABC Clube Democrático* a ser filmado. Entre o grupo de mulheres, se sobressai Aurélia Schwarzenêga (Michelle Valle), operária negra apaixonada por homens musculosos (vide seu apelido, recebido de suas colegas de trabalho, por ser fã do ator, fisiculturista e, posteriormente, ex-governador do estado da Califórnia, Arnold Schwarzenegger) e pela música *soul* de Sam Ray<sup>42</sup>. Aurélia se envolve com Fábio (Fernando Pavão), membro de uma célula neonazista que comete crimes contra negros e nordestinos na região do ABC.

A fita acompanha o cotidiano desse grupo de operárias como um movimento de incorporar as diversas personagens pensadas nos outros roteiros feitos para o projeto. Vanessa Alves, a Aninha de *Anjos do arrabalde*, retorna ao universo cinematográfico de Reichenbach no papel de Antuérpia, que aos 38 anos decide ingressar na profissão de tecelã. Além dela, também somos apresentados a Paula Néelson (Natalia Lorda), uma espécie de supervisora das meninas da fábrica que é assediada por um líder sindical, e Suzana (Luciele di Camargo), funcionária casta apaixonada pelo patrão (interpretado, de costas, pelo próprio Carlão) que “parece sentir prazer com os pequenos acidentes de trabalho que sofre e que vão deixando marcas em seu corpo, além de garantir um bom dinheiro a título de indenização” (Reichenbach, 2007, p. 244). Selton Mello, no papel de sua vida, vive Salesiano de Carvalho, o líder dos neonazistas.

As ideias de *Garotas do ABC* são reminiscentes daquelas esboçadas em *Anjos do arrabalde* no que tange o retrato das vidas profissionais e pessoais de mulheres proletárias, cujo ápice no refinamento da linguagem podemos perceber em *Falsa loura*. É uma fita curiosa se considerado seu contexto de produção em duas esferas, a política e a cultural. No caso da primeira, é um dos primeiros

---

<sup>42</sup> Sam Ray foi inspirado pelo músico Marvin Gaye, cujas músicas seriam trilha sonora do filme, se durante a produção Reichenbach tivesse conseguido comprar seus direitos autorais. O nome do personagem é uma homenagem direta aos cineastas favoritos de Carlão, Samuel Fuller e Nicholas Ray.

filmes a retratar as contradições e as mazelas sociais da região do ABC paulista após a vitória de Lula nas eleições de 2002. O pesquisador Bruno Lottelli discorre sobre essa questão na seguinte citação:

Verifica-se que nos filmes de Reichenbach proliferam críticas ao regime civil-militar e ditatorial brasileiro (1964-85), o que não é exatamente uma novidade para os cineastas de sua geração. Mas surpreende notar que em 2003, em plena euforia da pós-eleição do primeiro presidente operário do país, a artilharia de Reichenbach já estivesse apontada para as fragilidades daquele projeto, que culminaria na absorção das camadas pobres pela esfera do consumo e na neutralização do poder revolucionário conquistado a duras penas pelos setores populares e progressistas do país (Lottelli, 2018, p. 17-18).

As críticas de Reichenbach ao caráter conciliatório do projeto de governo do PT estão presentes, de algum modo, em *Garotas do ABC*. Em texto intitulado “Anos 2000: a política possível da retomada” (2015), ao falar sobre o filme, o crítico Filipe Furtado chama a atenção para o desejo de “lidar com as contradições da cordialidade do brasileiro”, sugerindo uma “ação absurdista sobre as impossibilidades da sociedade brasileira” (Furtado, 2015, p. 69). A consciência dessas impossibilidades aparece como uma sugestão estranha e vai de encontro à euforia e ao alívio no campo político daquele momento<sup>43</sup>. Mesmo assim, o cineasta escolhe abrir a fita com este letreiro:

A região conhecida como “Grande ABC”, compreende os municípios de Santo André, São Bernardo, São Caetano, Mauá, Diadema e Ribeirão Pires e possui um total de 2 milhões de habitantes, representando o maior complexo industrial do Brasil e seu terceiro maior mercado consumidor.

O ABC foi palco dos primeiros movimentos grevistas do país em 1907, no qual destacou-se a participação expressiva das operárias da indústria têxtil.

Foi nessa região, em 10 de fevereiro de 1980, que nasceu o Partido dos Trabalhadores, o PT, tendo como um dos seus fundadores o metalúrgico e líder sindical Luiz Inácio Lula da Silva, atual Presidente do Brasil.

Como já explorado neste texto, para a escrita do roteiro de *Garotas do ABC*, Carlão se infiltrou no dia a dia das trabalhadoras do ABC, buscando pegar com elas a condução, ouvir suas conversas no ponto de ônibus, participar de seus trajetos a caminho do trabalho. Nessa pesquisa de campo, também pôde presenciar as ações de alguns grupos neonazistas ativos na região. Essa

---

<sup>43</sup> Bruno Lottelli recupera uma crítica de *Garotas do ABC* assinada por Inácio Araújo que corrobora essa leitura. Cito: “era muita contracorrente de uma vez só: ir ao ABC para constatar a decadência de um certo tipo de cultura operária que ali se desenvolvera. E, com ela, a decadência geral da cultura” (Araújo *apud* Lottelli, 2018, p. 17-18).

perspectiva particular sobre aquele ambiente, berço do sindicalismo no Brasil, que, à primeira vista, aparentava ser politizado e progressista, trouxe novas e mais complexas discussões à força discursiva do filme. É possível identificar ainda outro elemento incomum à obra de Carlão durante o filme – os comentários bem diretos acerca do tema da raça. Para além de encarar o racismo de frente, ridicularizando os personagens neonazistas ao mesmo tempo que não se ilude a respeito do potencial destrutivo de suas posturas, o cineasta elabora uma análise delicada sobre a questão racial brasileira. O namoro de Aurélia e Fábio, mal visto tanto pela família da menina quanto pelos colegas extremistas do rapaz, é um dos pontos centrais da trama. O fato de estar se envolvendo com uma mulher negra leva Fábio ao extremo, e ele passa o filme todo em sofrimento profundo, se entupindo de remédios e drogas. Sua angústia atinge seu ápice ao final da fita, quando rompe com o líder Salesiano e segue em direção ao mar para cometer suicídio. Enquanto se afunda nas águas, um pequeno grupo de candomblecistas realiza um pequeno rito em celebração à Iemanjá nas areias da praia.

Concomitantemente, Aurélia está em Suzano, na casa de sua amiga japonesa Kinuyo, e dá um beijo em seu irmão, suspirando: “meu Bruce Lee!”. Como dito na crítica de Furtado, *Garotas do ABC* reconhece que há algo de absurdo nos impasses raciais que fundam a sociedade brasileira. Esse olhar é acentuado pela cartela que encerra a fita, em que podemos ler a frase “todo brasileiro tem sangue crioulo”, seguida da interpretação de Fafá de Belém e Zé Ricardo da canção *Olhos coloridos*, eternizada na voz de Sandra Sá. Carlão não faz uma defesa direta do mito da democracia racial postulado pelo pensamento social dos anos 1930, como desenvolvido nos escritos de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda, mas busca demonstrar uma certa bizarrice e esquizofrenia acerca dessa questão que não se resolve, nem mesmo no cenário de otimismo político do início dos anos 2000.

A segunda camada de estranheza acrescida ao contexto de produção do filme é sua inserção no período chamado de cinema da retomada, marcado pela tentativa de superar o “hiato radical” (Xavier *apud* Sousa, 2014) deixado pelas ações do governo de Fernando Collor na desastrosa década de 1990 devido à extinção da estatal Embrafilme. As leis de incentivo editadas durante a presidência de Itamar Franco que são efetivadas no primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, aliadas ao cenário

econômico positivo com a paridade entre dólar e real, criaram uma oportunidade favorável para a reestruturação da produção audiovisual e o início de um novo ciclo do cinema brasileiro. O cinema da retomada teve como principal traço o retorno à representação excessivamente realista do país, numa releitura do Cinema Novo, adepto a uma estética chamada por vezes de “cosmética da fome”. Num dos últimos capítulos de sua tese, o pesquisador Simplício Neto Ramos de Sousa esclarece:

Ou seja, excluindo chanchada, cinema marginal, pornochanchada e neon-realismo da fórmula, o foco do resgate cultural empenhado pela “retomada” do cinema nacional seria apenas o cinema novo em seu auge de prestígio, a produção do período do realismo crítico, tomado assim como o paradigma do que seria um cinema indubitavelmente brasileiro. Porém, incomodamente, para os cineastas que de fato mais espelham no Cinema Novo, as críticas a uma pervasiva influência de traços resistentes associados ao anterior cinema brasileiro pós-moderno dos anos 80 – que pelo visto também vieram para ficar –, como a dita estética publicitária, desmerecem o esforço renovado de registro da favela e do sertão, por exemplo. Essa mentalidade profissional e adequação ao mercado, da qual os cineastas da retomada também não teriam aberto mão, seria a sintomática, portanto, do caráter despolitizado dessa nova representação do país, e de uma falta de projeto utópico tal como havia nos anos 60 (Sousa, 2014, p. 278-279).

Os filmes de Reichenbach feitos na década de 2000 são um ponto fora da curva ao levarmos em conta o que estava sendo produzido por esse cinema da retomada. Ele era um “corpo estranho” – “um cineasta de pegada popular no momento em que o ‘popular’ no cinema passou a ser confundido exclusivamente com o sucesso financeiro” (Furtado, 2015, p. 65-66). O retrato que faz da violência ou da miséria não tem o objetivo de comover o espectador e levá-lo à reflexão sobre o estado social e econômico do país. As imagens são o que são, apresentam-se de modo frontal e cru, sem grandes emoções, desprovidas dessa “estética publicitária” de que fala Sousa. Semelhante ao procedimento de *Anjos do arrabalde*, em *Garotas do ABC* Carlão compreende a violência como apenas mais um pilar que estrutura a sociedade brasileira.

Há uma naturalidade no tratamento de toda a brutalidade do filme, seja no ódio presente nas falas de Salesiano ou nas cenas de agressão que chegam às vias de fato. No segundo caso, algumas sequências fortes se destacam. Numa briga entre duas tecelãs da fábrica, Indalécia, aos berros, quebra um prato na cabeça de Lucineide. No bilhar frequentado pelos nazistas, um deles quebra uma garrafa na cabeça de Sofia, uma bêbada frequentadora do bar, e ela é internada. Quando os

extremistas invadem o Clube Democrático – balada frequentada por operários e operárias da região – e Fábio, à procura de Aurélia, quebra um copo na cabeça de sua colega. É devido à naturalidade com que Carlão apresenta esses acontecimentos, como se a violência fosse um elemento corriqueiro na vida daqueles personagens, que o filme consegue abordar esses temas sem cair num sentimentalismo barato. Também há referências ao banditismo de fitas cinemanovistas com a presença de um núcleo de justiceiros do ABC que possuem práticas semelhantes às dos cangaceiros, figuras frequentes nesse tipo de filme. A certa altura, após o grupo de neonazistas cometer um atentado contra um restaurante nordestino, o jornalista Nelson (Ênio Gonçalves) conversa com Maleita, justiceiro de um desses grupos. Nelson está investigando quem seriam os culpados pelo crime e o seguinte diálogo se dá:

Maleita – Isso aí não foi a gente que fez.

Nelson – Eu sei. Vocês teriam talhado os caras com a peixeira, não é, Maleita?

Maleita – A gente não bate. A gente marca.

Nelson – E teve a bomba, vocês não lidam com isso.

Maleita – É.

Nelson – Então quem é que fez?

Maleita – Se a gente tivesse certeza, a peixeira fazia a limpeza. Quando eu dou a primeira facada, bem aqui embaixo do umbigo, toca um apito desafinado na minha cabeça. O único jeito de me livrar desse apito é dar uma segunda. Aí eu dou uma segunda. Aí o apito vira um instrumento, uma coisa assim, que nem uma flauta. Eu sou um camarada que eu gosto muito de música. E é por isso que eu dou uma terceira. Aí essa flauta na minha cabeça vira uma sinfonia.

É Maleita que protagoniza outra grande sequência do filme. Para vingar a agressão sofrida por Sofia, usa sua peixeira para cortar as cabeças de dois neonazistas do grupo de Salesiano. No diálogo acima, é possível apreender que a violência é a única resposta a um sentimento que não se explica – um apito na cabeça que incomoda cada vez mais, até obrigar aquele que ouve a passar a apreciá-lo. Carlão não é ingênuo para colocar em pé de igualdade as atitudes de Maleita e de Salesiano ou de Fábio, por exemplo. O único ponto em comum concedido pelo cineasta é essa falta de sentido, uma amargura profunda, a sensação de que já estão condenados pelo tribunal dos homens e de Deus.

Nessa composição tão plural de personagens, as contradições que tanto interessam a Carlão são enfatizadas. Como filme central do projeto *ABC Clube Democrático*, Carlão incorpora a sua cronologia as antíteses de *Sonhos de vida e Vida de sonhos* de modo bem claro, pois *Garotas do ABC* é dividido em dois

grandes capítulos: o trabalho e o tempo livre. Essa articulação já está presente na primeira cena do filme, na qual Aurélia está se arrumando para ir trabalhar. Sobre essa sequência inicial, o diretor diz que

Logo na cena que abre o filme, há uma espécie de *strip-tease* invertido, ou seja, a atriz começa nua e vai se vestindo para sair. Essa cena é absolutamente necessária, por mostrar o ritual cotidiano da transformação da mulher em peça do tear, engrenagem da fábrica. A sexualidade natural de Aurélia é despersonalizada pelo uniforme de trabalho (Reichenbach, 2007, p. 250).

Tendo isso em vista, a figura de Aurélia já sintetiza o movimento dialético perseguido obsessivamente por Carlão. A personagem se veste, radiante, ao som de Sam Ray, seu ídolo do *soul*. Quando chega na fábrica, coloca o uniforme às pressas, atrasada para começar seu expediente devido a um assédio sofrido no ponto de ônibus. Sua semana é preenchida pela lida diária na tecelagem, as trocas sinceras com as colegas de trabalho, as refeições com a família um tanto conservadora, as escapadas para transar com o namorado nazista Fábio e as noites de *black music* no Clube Democrático. Ainda assim, a única noite de Aurélia no clube não é alegre: a mulher ainda está superando o término um tanto traumático com Fábio, e, para piorar, Nelson está tentando interrogá-la para descobrir mais sobre o grupo de neonazistas do qual ele faz parte. Talvez seja por esse motivo que uma parte do público tenha suas ressalvas quanto ao filme – diferentemente de *Falsa loura*, o tempo livre das proletárias não é tão bem explorado quanto o tempo de trabalho. São poucos os momentos de respiro no cotidiano *mondo cane* das tecelãs e eles são sobrepostos por uma grande dose de melancolia e solidão. Como exemplo, Aurélia assiste com uma expressão vazia à interpretação de Solange (Fafá de Belém) de *Pecados de amor*, no Clube Democrático.

Apesar de não termos acesso à vida íntima do restante das tecelãs, presume-se que suas rotinas não diferem muito de Aurélia. Paula Néelson, a funcionária que lidera as meninas na fábrica, é a única que vemos, sem as amigas, fora do ambiente de trabalho, mas só porque ela é convidada para almoçar com André Luiz, que deseja convencê-la a entrar para o movimento sindical. É nesse momento que ouvimos seus posicionamentos políticos, pois ela se demonstra avessa à ideia de se sindicalizar. Na fábrica, descobrimos o motivo. Ao olhar para todas aquelas funcionárias em suas máquinas de tear, diz: “sabe o que dá dignidade na nossa vida? Mãos ásperas”. A hipervalorização do trabalho está presente também na “fiel operária” Suzy Di, cujo corpo repleto de cicatrizes

revela sua predisposição a tornar-se máquina. Na engrenagem complexa de *Garotas do ABC*, contrapondo-se ao otimismo sindicalista da virada do milênio, a vida de sonhos parece uma projeção distante.

**De qualquer modo a dança é imaginar música Produzida pelo corpo a ser entendida de maneira calma pelos Mortos e pelo céu**

Se *Garotas do ABC* é um filme coletivo, sem protagonistas, mas recheado de diversas personagens com suas próprias vontades e particularidades, *Falsa loura*, o último longa-metragem de Carlão, nos oferece a outra face. A fita dedica toda sua minutagem para contar a fábula de Silmara (Rosanne Mulholland), uma operária autoconfiante que sustenta o pai, Antero (João Bourbonnais), um ex-incendiário que já foi preso. Silmara se insere na vida social da fábrica de modo diferente de Aurélia – a primeira impressão que temos dela é de que é arrogante, grosseira e preconceituosa. Mesmo assim, devido a sua beleza e confiança, é admirada pelas colegas de trabalho. Silmara divide seus dias entre o trabalho na fábrica, o cuidado do pai e as noites no Clube Alvorada, boate frequentada pelos proletários, parecida com o já citado Clube Democrático.

O ponto de virada na vida de Silmara é seu envolvimento com dois de seus maiores ídolos: o músico Bruno André (Cauã Reymond), que se apresenta no Clube Alvorada, e o galã Luís Ronaldo (Maurício Mattar), um cantor brega com quem a operária sonha em ter um romance. A única outra funcionária da fábrica cuja história é um pouco mais aprofundada é Briducha (Djin Sganzerla), enxergada pelas colegas como uma caipira que não sabe se cuidar. Silmara é induzida a “dar um tapa” no visual da colega, e, a partir das sequências em que fazem compras juntas, mudam o cabelo e aprendem a dançar, a protagonista começa a demonstrar ter um lado mais gentil e empático.

Silmara leva uma vida modesta, sem grandes gastos ou perspectivas de futuro. Economiza seu salário para passar suas noites no Clube Alvorada e se preocupa com a proveniência de todo dinheiro que lhe é oferecido. A desconfiança com as pessoas a sua volta é resultado do olhar que começa a receber no trabalho, pois suas colegas passam a sugerir que a operária também é prostituta só porque fala livremente sobre sexo e consegue juntar pequenas quantias para aproveitar as noitadas. De cara, Silmara se ofende com as acusações, orgulhando-se de sustentar a si e ao pai apenas com o pouco que ganha na fábrica.

Há um clima de animosidade todas as vezes que Silmara recebe indiretas (ou diretas) a respeito da origem de seu dinheiro, seja com as colegas mais próximas, como Lígia (Maeve Jinkings), ou até mesmo ao conversar com seu pai. Em crítica sobre o filme, Rodrigo de Oliveira escreve:

Dignidade, é o que tem dito Reichenbach, trazida por Rosanne a uma personagem que todos pensam ser puta, e que o filme sabe que não pode reagir simplesmente elegendo-a santa: dar a esta mulher a representação visual de todas as fábulas que ela imagina para si, e quando finalmente o destino anunciado se apresentar, implacável, enxergar também esta dor como fábula, como espaço para o onírico mesmo diante da mais cruel realidade (Oliveira, [s.d.]).

A primeira fábula cristalizada na vida de Silmara é o encontro com Bruno André. Durante sua apresentação no Clube Alvorada, o galã vê a operária na plateia, segurando uma champanhe e duas taças de plástico. Daí, desce do palco e brinda com ela, proporcionando naquele instante um momento inesquecível para a vida de Silmara. As amigas que não viram a cena sequer acreditam quando Silmara conta a elas. Poderia ter parado por aí e aquela breve troca já seria motivo de felicidade para a protagonista por um bom tempo, mas Carlão entende muito bem os caminhos que irá levar seus personagens, a que prazeres e sofrimentos irá submetê-los. Após o show terminar, Silmara toma um drink verde fluorescente do bar. A cor do copo ilumina seu rosto e ela distraidamente passa um pouco do líquido em seus lábios. É nesse momento que Bruno André reaparece, agora também iluminado pela bebida da mulher, perguntando sobre o drink reluzente, ao que Silmara prontamente explica, achando toda aquela situação muito normal: “Mar Verde, meia dose de licor de cacau branco, meia dose de licor de menta verde”. É uma das cenas mais bonitas do filme porque há certa falta de pudor em explorar esses usos da luz, trazendo grande intensidade a um diálogo francamente desinteressante – ao ouvir a explicação de Silmara sobre o drink, o músico só oferece como resposta a repetição da palavra “menta”.

Eles dançam o restante da noite e Silmara vai embora com Bruno André, mas Carlão oculta do espectador a primeira vez que dormem juntos. Só descobrimos quando a operária, no horário do almoço da fábrica, remonta os acontecimentos para as colegas de trabalho. Passado esse primeiro encontro idílico, a segunda vez que o casal se reúne é um pouco mais realista. Bruno André aparece de surpresa na casa de Silmara junto dos companheiros de banda para convidá-la para acompanhá-lo num show. Silmara não gosta da invasão a sua

casa, considera uma falta de respeito com seu pai, mas aceita ir com o galã. A partir do momento que entra no ônibus de turnê da banda, tomamos conhecimento das verdadeiras intenções de Bruno André, que não esconde o desprezo que sentiu ao conhecer a casa simples de Silmara e o seu pai, que possui o rosto coberto de cicatrizes. O lado hostil de Bruno André é intensificado quando Silmara pede para voltar para casa, depois de alguns dias passados juntos num hotel no litoral, uma vez que a responde com impaciência e oferece a ela mais dinheiro para que fique mais tempo com ele. Silmara se ofende, novamente sob a presunção de ser puta, quando imaginava estar vivendo dias de romance com seu ídolo. Na fábrica, não revela às amigas essa parte da história, seguindo a máxima de John Ford que cita à mesa: “entre a verdade e a lenda, espalhe-se a lenda”.

A outra fábula que se encerra com gosto amargo é o envolvimento de Silmara com Luís Ronaldo, um tipo parecido com o cantor Roberto Carlos em seu auge. É para ele que corre o pensamento de Silmara, como na grandiosa sequência de sonho em que os dois dançam juntos em trajes de gala, enquanto Luís Ronaldo canta para ela uma canção romântica. A canção pode ser acompanhada de maneira *sing along*, já que a letra aparece sobre a imagem como num karaokê. A certa altura do filme, o irmão da operária, Tetê (Léo Áquilla), é contactado para fazer a ponte entre ela e um esquema de contratação de acompanhantes. Silmara vai almoçar com a responsável pelo esquema, e, ao descobrir que não irá precisar se deitar com o contratante, acaba aceitando o negócio. Sua surpresa não poderia ser maior ao chegar no local combinado, um enorme haras, e encontrar justamente Luís Ronaldo. Passam o dia andando pelo sítio observados de perto pelo filho adolescente do ídolo, que acompanha Silmara com um olhar inocente e apaixonado. Silmara e Luís Ronaldo transam sob uma lua cheia gigante, e a mulher, enquanto chega ao orgasmo, concorda com o galã em tirar a virgindade do seu filho. Na manhã seguinte, se encontra sozinha no sítio, descobrindo que Luís Ronaldo alugou o local apenas para recebê-la e já partiu com seu filho. Silmara ganha do motorista uma sacola com brindes como um pôster autografado por Luís Ronaldo e sua coleção de CDs. Também ouve do motorista a frase que faz seu sonho ruir: “eu sou um contratado avulso, como você”.

Em sua dissertação, Bruno Lottelli aponta que “a trama de *Falsa loura* apresenta toques de crueldade, pois os sujeitos que exploram Silmara são justamente seus ídolos forjados pela indústria cultural” (Lottelli, 2018, p. 68). No

instante em que se percebe que novamente foi usada e jogada fora, tratada como mercadoria, Silmara retorna à fábrica. A partir daí temos as últimas imagens do cinema de Carlão: o *close-up* do rosto da operária, com os cabelos ao vento e lágrimas nos olhos, que se funde às casas simples de um bairro da periferia de São Paulo. Os curtos dias idílicos passados em companhia de seus ídolos nos conduzem a um único destino: o reconhecimento de que seu corpo é repetidas vezes explorado, assim como sua mão de obra, nesse universo “eternamente reprodutor de uma lógica de exploração do sonho feminino em nome da saciedade do desejo masculino” (Oliveira, [s.d.]).

De maneira geral, a narrativa de *Falsa loura* é mais condensada e melhor amarrada que a de *Garotas do ABC*. Sobre o filme, Reichenbach declarou em entrevista à *Revista Contracampo* ter encarado o processo de filmagem e de tratamento musical como uma forma de “lidar com o clichê com respeito” (Reichenbach, 2008b). Esse é um procedimento recorrente em sua obra fílmica, especialmente a que passa a desenvolver durante as décadas de 1990 e 2000. A preocupação em fazer um cinema popular passava também por incorporar alguns clichês: o gênero da pornochanchada, as referências à linguagem e o trabalho com atores de telenovelas, a música brega, as citações fora de contexto com fontes feias – sobre o último elemento, basta lembrar da citação de Sócrates que abre *Falsa loura*. Contudo, não há nesse trato dos clichês um olhar cínico ou paternalista; pelo contrário, é possível perceber seu respeito no modo solene como, por exemplo, filma seus galãs em seus shows de rock ou suas sequências de sonhos. Recuperando a crítica de Rodrigo de Oliveira:

A pergunta a se fazer a *Falsa loura* não é, por exemplo, sobre o tipo de repertório musical e visual que as operárias paulistas experimentam em seu dia-a-dia, os cantores românticos, os ídolos inatingíveis, a iconografia que as cerca. A questão é saber o que há nesse universo que consegue preencher estas mulheres (e mais, esta mulher em especial, a protagonista Silmara) de tanta matéria-prima para seus sonhos, para seus desejos, de como a experiência do sublime pode se dar ali onde ninguém podia imaginar que existisse mais que um punhado de cafonices (Oliveira, [s.d.]).

Entre o clichê e o cafona, o sublime se desenrola diante dos olhos de Silmara. O Clube Alvorada é cenário para seu tempo de lazer quando não está trabalhando e para viver aqueles sonhos proibidos de serem sonhados. Mesmo que as esperanças da operária sejam destruídas ao fim da fábula, o que importa é aquele naco de vida em que aproximou-se minimamente da liberdade. No texto

“Uma fome de boi: considerações sobre o sábado, a festa e a inoperosidade”, retirado do livro *Nudez* (2009), Giorgio Agamben pensa sobre o significado do sábado, o dia de descanso [*menucha*] na tradição judaica. É possível ensaiar uma aproximação entre a leitura do teórico e a visão de Reichenbach sobre o díptico *Sonhos de vida e Vida de sonhos*, duas faces da mesma moeda. Tradicionalmente, a “inoperosidade” de uma festa é exigida para se experienciar uma vida santificada, mas, para Agamben, “não ouvimos mais a música e não sabemos mais santificar” (Agamben, 2014, p. 153-154). Segundo o italiano:

Em todas as festas de tipo carnavalesco, como as saturnais romanas, as relações sociais existentes são suspensas e invertidas: não só os escravos governam os seus patrões, mas a soberania é colocada nas mãos de um rei bufo (*saturnalicus princeps*) que assume o lugar do rei legítimo, de modo que a festa se manifesta, primeiramente, como uma desativação dos valores e dos poderes vigentes. “Não há festa antiga sem dança”, escreve Luciano; mas o que é a dança senão a libertação do corpo dos seus movimentos utilitários, exibição dos gestos na sua pura inoperosidade? E o que são as máscaras, que intervêm de várias maneiras nas festas de muitos povos, senão, antes de tudo, uma neutralização do rosto? (Agamben, 2014, p. 160-161).

Os escritos de Agamben sobre a festa nos dá uma base para comentar o procedimento de Carlão. Para além de identificar no tempo livre do homem a matéria que o dignifica, uma concepção alinhada aos pensadores anarquistas e marxistas, o diretor também entende o Clube Alvorada – e, por extensão, o Clube Democrático, de *Garotas do ABC* – como um espaço em que há “uma desativação dos valores e dos poderes vigentes”, onde uma operária pobre e periférica pode ver e ser vista pelo seu ídolo, e viver seu ideal romântico mesmo que por uma noite. Os reis legítimos são destituídos, sejam eles personificados na figura da chefe castradora da fábrica ou dos homens machistas que circulam pelo universo operário em que Silmara está inserida. No Clube Alvorada, a operária é “amiga do rei” – até de modo literal, pois é adorada pelo dono do clube, Albano Carvalhaes (Luiz Henrique). Entre as quatro paredes do clube, do quarto de hotel no litoral ou do haras alugado, as inversões hierárquicas funcionam perfeitamente bem. Os problemas voltam a aparecer na vida de Silmara no retorno à fábrica e à triste casa na companhia do pai incendiário. Nesses espaços sem vida, sem dança e sem luz, a subjetividade da operária é novamente anulada.

Na última cena de toda a sua obra, quando o rosto de Silmara se funde à arquitetura do bairro pobre, é possível vislumbrar o que Carlão pretendeu com seu cinema. Temos em *Falsa loura* um diagnóstico do aspecto irreconciliável da luta

de classes, um reconhecimento fatalista de que tentar escapar às armadilhas do capitalismo é inútil. É uma visão pessimista que, ao mesmo tempo, recupera a consciência anarco-libertária apresentada em *O império do desejo* ao virá-la do avesso. Se, na anarquia sensual do filme de 1980, o sexo é um instante de liberdade plena, na fita de 2007, essa liberdade traz consigo o peso da exploração.

Em certo momento de *Falsa loura*, Reichenbach aparece em cena saindo de um ônibus de óculos escuros e trajando uma camisa em que podemos ler a frase escrita no casebre de Di Branco quase três décadas antes: “vim e irei como uma profecia”. Na já citada entrevista concedida à *Contracampo*, realizada logo após o lançamento do filme, Carlão fala do projeto que daria seguimento a sua obra, *O mar das mulheres mortas*. A fita não realizada teve como inspiração uma visão que Carlão teve durante a administração de morfina decorrente de uma cirurgia que fez no coração. Com a certeza que iria morrer, “lembrou” desta ideia que teria primeiro imaginado aos doze anos de idade. Após se recuperar da internação, surgiu nele o medo de que esse seria seu “projeto terminal”. Na entrevista, Carlão pondera: “[m]as eu tenho muito medo que vire o que virou o *Saló* para o Pasolini. Vai fazer o que depois daquilo? Não vai fazer mais nada. Ele fez um filme que é o fim do mundo, e depois que o mundo acabou não resta nada a fazer” (Reichenbach, 2008b). Infelizmente, Carlão não teve tempo para realizar este projeto. Apesar disso, *Falsa loura* já se apresentava como “um filme que é o fim do mundo”, uma profecia ouvida muitos, muitos anos atrás.

## 5

### Porque fiz esta dissertação

*Tenho muito medo  
do silêncio imenso da surdez*

“Quase tudo”, Carlos Reichenbach

#### Uma profecia ou a conclusão

É fácil absorver algum sentido desta experiência de pesquisa porque ela nasce de uma paixão. E toda paixão se impõe de modo perigoso, entre a incerteza, a estranheza e o risco. Fazer uma análise literária de uma obra fílmica talvez seja entendida como um desses riscos. O cinema de Carlos Reichenbach me tomou pela mão e me levou a um caminho de estudo inesperado: me vi diante de um grande monumento, um grande homem com uma grande tradição, um cinéfilo obsessivo, um filósofo amador, um monge trapista e um zen-budista libertário, cultuado por uma legião de outros apaixonados. Ou, simplesmente, um leitor, cercado de outros leitores, frequentador de velhas salas de cinema, com os ouvidos e olhos livres. O ato da leitura se insere também nesse terreno do risco, da incerteza e do erro. Nos termos do argentino Ricardo Piglia, “[u]m leitor também é aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente. Na clínica da arte de ler, nem sempre o que tem melhor visão lê melhor” (Piglia, 2006, p. 11). Ler mal, assim como fazer um mau cinema, é algo caro para Carlão, e, conseqüentemente, para este trabalho.

Em linhas gerais, o que pretendi investigar nesta dissertação foi um elo perdido entre a poesia corsária de Orlando Parolini e a presença das mulheres operárias na filmografia do Carlão a partir de uma pulsão em comum: a busca pela liberdade. É a essa liberdade que o cineasta nos arremessa, fortemente sugerida pelo seu projeto utopista desenvolvido nos tópicos do texto-manifesto *Porque fiz este filme*. Essa liberdade está presente no movimento dos corpos do poeta maldito que se atira às ruas de São Paulo para gritar poemas sobre a bomba, do profeta canibal que cozinha boçais num grande caldeirão, da manicure que mata a

tiros seu estuprador, da tecelã que se permite uma noite de amor, das operárias que dançam ao som de uma música romântica num clube popular.

A construção de uma geografia imaginária; a realidade através de sua dioptria, personagens que estão sempre de passagem; filmes de/sobre cinema sem falar de/sobre cinema; a política entrando pela porta dos fundos; plagiotropia, internacionalismo, carnavalização e inconformismo; toques libertários ao som de *play-backs* musicais; levar a sério, desacreditando; universos e/ou cenários construídos pelo essencial; a impossibilidade do isolamento completo; as relações afetivas a partir do improvável; a fé na utopia. Em maior ou menor grau, para evitar a redundância, foram esses os elementos comentados no corpo deste texto, já que estão entremeados em todos os filmes de Carlão. O documento de 1980 nos oferece uma profecia sobre seu cinema: tudo aquilo que o interessava naquela época ele continuou a perseguir, mesmo em seus projetos não realizados (como *Cinema interdito* e *O mar das mulheres mortas*). Em entrevista à *Revista Cult*, diz que

Uma coisa fascinante no ato de escrever, e isso eu posso falar porque escrevo meus roteiros, é você deixar se influenciar pelo que está ao seu redor. O que torna fascinante você pensar em um novo filme é deixar ser tomado pelo que você está lendo e ouvindo. Ser comido pelo que está consumindo, culturalmente falando, a delícia de reaver os seus gostos. Amo Jorge de Lima, Murilo Mendes e Mário Faustino, que dizia “quando baixa o branco absoluto, abra o livro de seu poeta preferido”. Não como cópia, mas como gatilho, apenas para disparar o imaginário (Reichenbach, [s.d.]b).

É aos seus poetas de cabeceira que Carlão se volta, de modo a iniciar uma conversa, estimular vizinhanças estranhas, falar sozinho. Ou, simultaneamente, uma forma de habitar uma sociedade particular, sua geografia imaginária em que consegue conviver com os autores e cineastas que o inspiram. Dito isso, uniu sua paixão por fazer cinema ao seu amor pela literatura. É nessa direção que tentei seguir ao falar de seus filmes, do trato de seus personagens, do tipo de linguagem que utiliza. Reconheço em sua figura uma voz significativa para pensarmos os diferentes horizontes culturais vislumbrados no período ditatorial, atravessando o processo de reabertura política, até culminar na redemocratização. Por toda sua obra, há uma grande reflexão sobre os costumes de sua geração, o que pensava do sexo, do militarismo, da religião, da cultura de massa, do capitalismo. É assim que imagino a postura de um corsário – questionador, insurgente, insubmisso.

Recupero o seguinte comentário de Pier Paolo Pasolini acerca de sua “Trilogia da vida”<sup>44</sup>:

Eu penso, **em primeiro lugar**, que não se deve nunca temer, em caso algum, a instrumentalização por parte do poder e da sua cultura. É preciso comportar-se como se esta eventualidade perigosa não existisse. O que conta é, acima de tudo, a sinceridade e a necessidade daquilo que se deve dizer. Não é preciso traí-la de nenhuma maneira, e muito menos calando diplomaticamente por *parti pris* (Pasolini, 1977, p. 19).

Imaginando mais parecenças entre Reichenbach e Pasolini, é possível dizer que o primeiro também levava a sério o conselho de nunca temer essa instrumentalização. A forma como trabalhava com o repertório popular e o erudito, esvaziando-os e dando-lhes novos tons, comprova isso. O compromisso que Carlão tinha com seus personagens, a dignidade que trazia às suas paixões, a seriedade com que levava o ridículo (repito, “levar a sério, desacreditando”) era o que trazia ainda mais complexidade ao seu cinema. Seu cinema, tão direto e tão oculto, empenhou-se em encontrar Mira-Celi, executando o impossível para viabilizar suas utopias.

Recorro à primeira versão do pré-projeto deste trabalho para encerrar esta breve conclusão como a serpente que devora a própria cauda. No projeto original, o que saltava aos olhos para mim no cinema de Carlão era sua “coragem de poeta”. A expressão faz referência ao poema de Friedrich Hölderlin de mesmo nome, analisado por Walter Benjamin em seu ensaio “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” (1915). Ela é evocada para tratar daquilo que é o “poetificado”, conceito em que “a vida se determina através do poema; a tarefa, através da solução” (Benjamin, 2013, p. 16), o que compõe a “esfera de relação entre obra de arte e vida” (p. 17). Benjamin imagina o poeta que, através da criação, mecanismo que demanda coragem, inventa as ferramentas para sua libertação, como apontado pelo verso de Hölderlin: “[n]ós, os cancioneiros do povo, de bom grado entre viventes”. O povo e o poeta andam, deste modo, unidos, e, para Benjamin, “o poeta entra dentro da vida, ele não parte de dentro dela” (p. 35). Num outro texto, “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1939), Benjamin também persegue essa imagem do poeta como um ser dotado de coragem, a partir do poema “O Sol”, do livro *Flores do mal* (1857), de Baudelaire. Nesse poema, o francês enxerga a

---

<sup>44</sup> Referente à sequência de filmes que realizou inspirados em obras da literatura: *Decameron* (1971), *Os Contos de Canterbury* (1972) e *As mil e uma noites* (1974).

multidão como essa massa amorfa, que deve ser atravessada pelo poeta como se este fosse um esgrimista. A esse esgrimista é preciso a coragem da criação e do movimento, pois seu contato com as massas é o seu próprio fazer poético, numa chave de leitura em que “multidão fantasma das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava combate pela presa poética” (2000, p. 113). Me detendo ainda mais nas imagens projetadas por Benjamin, em “Parque central” (1938), outro ensaio sobre Baudelaire, escreve que a beleza dos seus versos está no “emergir do abismo” (p. 151).

Mesmo tendo abandonado essa abordagem teórica no desenvolvimento da minha pesquisa, entendo agora o que tateei naquele primeiro momento, na gestação de um pensamento, enquanto via e revia toda a filmografia de Carlos Reichenbach na Cinemateca do MAM. O que chamei inicialmente de “coragem de poeta” era justamente o resultado que enxergava, diante dos meus olhos, de um cinema corsário, fruto do projeto utopista de Carlão. Em suas fitas, poetas e operárias emergem do abismo para escrever versos ou dançar uma última vez. Intervindo inutilmente, mas sem deixar de se movimentar. Sonhos de vida, vida de sonhos.

## **Ou**

Porque me interessa a literatura, o cinema, os incendiários, os iconoclastas, a ficção que é relato e o relato que é ficção, a vírgula, o jazz, a política, a cerveja, a greve, as ruínas, o exílio, os desajustados, o lixo, as cidades mortas, as viúvas, as geografias imaginárias, o tédio, o saxofone, a generosidade, brincar como criança, os arrabaldes do Rio de Janeiro, o delírio, o cinema como profecia, as citações, as doenças, as últimas palavras, o tabaco de alguém, o cinema de Carlos Reichenbach, os versos apocalípticos de Orlando Parolini, a música de Roberto Carlos, os romances de Clarice Lispector, Grande Sertão: Veredas, os labirintos de Jorge Luís Borges, Kuarup de Callado, a pedagogia, os Beatles mas principalmente John Lennon, o subterrâneo, os pontos de fuga, os vislumbres de beleza, o sangue corsário, os contos de João Antônio, a biblioteca de Babel, a língua que conheço, a língua que não conheço, a pirataria, Ozualdo Candeias, Pasolini, o erotismo, as caminhadas sem rumo, as praças, Roberto Piva, Márcia Denser, as cadeiras que rangem na Cinemateca do MAM, os arquivos, as mitologias, João Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa, Júlio Bressane, Rogério

Sganzerla, Ricardo Piglia, as meninas de Lygia Fagundes Telles, a desobediência, os anarquistas, Paulo Leminski, o haikai, viajar de carro, comer manga do pé, os últimos leitores, o desenho animado, os tropicalistas, os sonhos sobre o fim do mundo, o fim do mundo, a abdução alienígena, o feijão da minha mãe, o violão de Jorge Ben, o violão de Baden, a voz de Nina Simone, o meu pai morto, a minha mãe viva que envelhece, o Sítio da Pedra, o paraíso proibido, Copacabana sadia, Copacabana vadia, Visions of Dawn de Joyce Moreno, Charles Mingus, Matita Perê de Antônio Carlos Jobim, os folclores, os mistérios da tevê aberta, a antipedagogia, o experimental, os sambas de João Nogueira, o Spotify Premium, a caminhada apavorante da Cinemateca até o Figueira, Lúcio Cardoso e a casa assassinada, os filmes que deixei pra assistir depois, o movimento, a gagueira, o amor, a troca de letras, a troca de cartas, o esquecimento, o alcoolismo, os clichês, os que nasceram entre 22 de dezembro e 19 de janeiro, a voz de Milton, João Bosco e Aldir Blanc, Bowie, Horses de Patti Smith, Sontag, as mãos suadas, o orgasmo, Kiarostami, as Duas Garotas Românticas de Demy, Moby Dick, os tiques, as rasuras, os anfíbios que aqui habitam, Deleuze, o samba-rock de Bebeto, Tom Zé, Nick Drake, Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros, Ms. Lauryn Hill, os grupos de estudo, os manifestos, as utopias, assistir a um filme de John Carpenter no cinema, os livros que se acumulam nas estantes, os carboidratos, ler um poema de Drummond, o Bar Esperança, o Saddam do Bar e Restaurante Pontes, Rosinha de Valença, Hermeto Pascoal, Joni Mitchell, Flaviola e o Bando do Sol, Antonio Smith, Manduka, as ruas de mão única, os causos, as piadas, os meus primos, caminhar na praia, Kenneth Anger, as noites no Circo Voador, Itamar Assumpção, os pássaros na garganta de Tetê Espíndola, o remake da novela Pantanal, o álbum branco de João Gilberto, Torquato Neto, João César Monteiro, O Amuleto de Ogum, Metá Metá, o frio de Barbacena, o tango, o pós-estruturalismo, Hendrix, Roberto Bolaño, Dostoiévski, Maiakóvski, as reprises de Chaves no SBT, os museus, as alegrias da infância com Maria e Sofia, rolar na grama, o disco de Dorival Caymmi e Ary Barroso, Marina Lima e os inocentes do Leblon, In a Sentimental Mood, o cinema de Hong Kong, ler e não entender, as fotografias encontradas na Praça XV, Walter Benjamin, as falas curtas, os solilóquios, ler e entender, os interlúdios, Edu Lobo, Priscilla Ermel, a maconha, o chorinho, Noel Rosa na voz de Aracy de Almeida, Blue Rondo à la Turk, Luiz Melodia, Nanni Moretti, Dario Argento, Terence Fisher, os álbuns recomendados por Pedro

Guedes, Depois das Horas de Scorsese, a comédia, os elevadores antigos, o piso de madeira, o pé direito alto, o Clube de Regatas do Flamengo, a adolescência, Mulatu Astatke e as Ethiopiques, John Coltrane, Paulinho da Viola, um bom disco da Alcione, Mariana Perelló e sua amiga Anne Carson, Jorge Mautner, os cachorros de Rafael França, Juliana Rojas e Marco Dutra, a canção Aaj Shanibar de Rupa, as novelas de Carlos Lombardi, Chantal Akerman, as reprises de Mr. Bean, a serra de Petrópolis, a sacanagem, O Garoto de Chaplin, Éric Rohmer, os Gremlins de Joe Dante, os fantasmas que aqui habitam, o tarot, os mapas astrais, as balinhas de café de Ruy Gardnier, a Pastelaria Espiritual, os anos na Avenida Prado Júnior, Jose Mauro, Di Melo, Beth Carvalho, Thelonious Monk, PJ Harvey, o estudo, os isqueiros de Anita Gonçalves, a coca-cola zero de Gabriel Martins, o pudim de leite, a Lapa de madrugada, as correspondências entre Hélio Oiticica e Lygia Clark, Waly Salomão, os modernismos, a distância de quem ama, Ana Cristina César, Elena Ferrante, as cervejas no depósito, os chopes no Tio Ruy, o café com Philippe Baldissara, os brindes com Fred Coelho, Glauber Rocha, Shadows de Cassavetes, a fase racional de Tim Maia, JD Salinger, a universidade pública, os livros roubados, os shows de Jards Macalé, O Demônio das Onze Horas, andar a pé, Silvina Rodrigues Lopes, andar de ônibus, Joan Didion, Lavoura Arcaica, o Cinema Transcendental, as alucinações, a quinta-feira, e sobretudo os discos que herdei do meu pai, os poetas de cabeceira, os amigos cinéfilos, os velhos cinemas do interior.

## 6

**Filmografia comentada**

A BALADA de Narayama (檜山節考 – Narayama Bushikō). Direção: Shōhei Imamura. Produção: Goro Kusakabe; Jiro Tomoda. Cidade: Niigata; Nagano. Japão, 1983. 130', sonoro, cor, 35mm.

A IDADE da terra. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha. Glauber Rocha Produções Artísticas Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Centro de Produção e Comunicação; Filmes 3. Cidade: Rio de Janeiro; Salvador; Brasília. Brasil, 1980. 134', sonoro, cor, 35mm.

A ILHA dos prazeres proibidos. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Antonio Polo Galante. Produções Cinematográficas Galante S.C. Ltda.; Ouro Nacional Distribuidora de Filmes Ltda.. Cidade: Peruíbe; Itanhaém; Iguape; São Paulo. Brasil, 1979. 95', sonoro, cor, 35mm.

À MEIA-NOITE levarei sua alma. Direção: José Mojica Marins. Produção: Geraldo Martins; Ilídio Martins; Arildo Iruam. Indústria Cinematográfica Apolo Ltda. Cidade: São Paulo. Brasil, 1964. 81', sonoro, P&B, 35mm.

A MULHER de todos. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Rogério Sganzerla; Alfredo Palacios; Antonio Polo Galante. Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas Ltda.; Servicine - Serviços Gerais de Cinema Ltda.; Mercúrio Produções Ltda. Me. Cidade: São Paulo. Brasil, 1969. 80', sonoro, P&B, 35mm.

A MULHER que inventou o amor. Direção: Jean Garrett. Produção: Cassiano Esteves. E. C. Distribuição e Importação Cinematográfica; Marte Filmes. Cidade: São Paulo; Rio de Janeiro. Brasil, 1980. 100', sonoro, cor, 35mm.

ACCATTONE – Desajuste Social (*Accattone*). Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini, Cino Del Duca. Arco Film. Cidade: Pigneto, Roma. Itália, 1961. 117', sonoro, P&B, 35mm.

ALMA corsária. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Carlos Reichenbach; Sara Silveira. Dezenove Som e Imagem Produções Ltda.; Secretaria Para o Desenvolvimento Audiovisual/MINC; FINEP/MCT; Polo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal; Banco de Brasília S.A.. Cidade: São Paulo. Brasil, 1994. 111', sonoro, cor, 35mm.

AMANTES (*Love streams*). Direção: John Cassavetes. Produção: Menahem Golan; Yoram Globus. Cidade: Los Angeles; Las Vegas. Estados Unidos, 1984. 141', sonoro, cor, 35mm.

AMOR, palavra prostituta. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Eder Mazzini. Íris Produções Cinematográficas Ltda.; Cláudio Cunha Cinema e Arte; Brasil Internacional Cinematográfica; Titanus Filmes. Cidade: São Paulo. Brasil, 1982. 95', sonoro, cor, 35mm.

ANJOS do arrabalde: as professoras. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Antonio Polo Galante. Produções Cinematográficas Galante Ltda.; Transvídeo. Cidade: São Paulo. Brasil, 1987. 104', sonoro, cor, 35mm.

AS BELLAS da Billings. Direção: Ozualdo R. Candeias. Candeias Produções Cinematográficas, Embrafilme, Secretaria de Estado dos Negócios da Cultura (SP). Cidade: São Paulo. Brasil, 1987. 90', sonoro, cor, 35mm.

AS LIBERTINAS: três histórias de amor e sexo. Direção: Carlos Reichenbach; Antônio Lima; João Callegaro. Xanadú Produções Cinematográficas. Cidade: Itanhaém. Brasil, 1968. 90', sonoro, P&B, 35mm.

AS MIL e uma noites (*Il fiore delle mille e una notte*). Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alberto Grimaldi. Cidade: Roma; Zabid. Itália/França, 1974. 125', sonoro, cor, 35mm.

AS SAFADAS. Direção: Carlos Reichenbach; Antônio Meliande; Inácio Araújo. Produção: Antonio Polo Galante. Produções Cinematográficas Galante Ltda.. Cidade: São Paulo, 1982. 86', sonoro, cor, 35mm.

AUDÁCIA! – a fúria dos desejos. Direção: Carlos Reichenbach; Antônio Lima. Xanadú Produções Cinematográficas. Cidade: São Paulo; Rio de Janeiro. Brasil, 1969. 87', sonoro, P&B, 35mm.

BERLIN Alexanderplatz. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Produção: Peter Märthesheimer; Günter Rohrbach; Gunther Witte. Bavaria Film; RAI; WDR. Cidade: Munique. Alemanha, 1980. 894', sonoro, cor, 35mm.

CORRIDA em busca do amor. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Renato Grecchi; Nissin Katalan; Aram Babaeghian. Cidade: São Paulo. Brasil, 1971. 92', sonoro, cor, 35mm.

DECAMERON (*Il Decameron*). Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alberto Grimaldi. Produzioni Europee Associate; Les Productions Artistes Associés;

Artemis Films. Cidade: Nápoles; Ravello; Caserta. Itália, 1971. 106', sonoro, cor, 35mm.

DOIS córregos: verdades submersas no tempo. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Sara Silveira. Dezenove Som e Imagens; TV Cultura; Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo. Cidade: Dois Córregos; Cidreira. Brasil, 1999. 112', sonoro, cor, 35mm.

EQUILÍBRIO e graça. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Sara Silveira. Cidade: São Paulo. Brasil, 2002. 10', sonoro, cor, 35mm.

EXTREMOS do prazer. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Jean Garrett. EMBRAPI - Empresa Brasileira de Produtores Independentes Ltda.; Helena Filmes; Alfred Cohen. Cidade: Jacareí; Cabreúva. Brasil, 1984. 92', sonoro, cor, 35mm.

FALSA loura. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Sara Silveira. Dezenove Som e Imagens; Contracosta Ltda.; Vereda Filmes; Guela Produções; Rec Produtores Associados. Cidade: São Paulo. Brasil, 2007. 103', sonoro, cor, 35mm.

FILME demência. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Carlos Reichenbach; Eder Mazzini; Aníbal Massaini Neto. Eder Mazini Cinematográfica Ltda.; Beethoven Street Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.. Cidade: São Paulo; Bertioxa. Brasil, 1986. 90', sonoro, cor, 35mm.

GAROTAS DO ABC: Aurélia Schwarzenêga. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Sara Silveira. Dezenove Som e Imagens; Europa Filmes; Locall de Cinema e Televisão. Cidade: São Bernardo do Campo; Diadema; Rudge Ramos. Brasil, 2003. 125', sonoro, cor, 35mm.

LILIAN, M., relatório confidencial. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Carlos Reichenbach. Cidade: São Paulo. Brasil, 1974. 120', sonoro, cor, 35mm.

MINHA noite com ela (*Ma nuit chez Maud*). Direção: Éric Rohmer. Produção: Pierre Cottrell; Barbet Schroeder. Les Films du Losange. Cidade: Clermont-Ferrand. França, 1969. 110', sonoro P&B, 35mm.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Rogério Sganzerla; José Alberto Reis; José da Costa Cordeiro. Distribuidora de Filmes Urânio Ltda.. Cidade: São Paulo. Brasil, 1968. 92', sonoro, P&B, 35mm.

O IMPÉRIO do desejo. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Antonio Polo Galante. Galante Produções e Serviços Cinematográficos Ltda. Cidade: Ilha Comprida; Iguape. Brasil, 1980. 95', sonoro, cor, 35mm.

O PARAÍSO proibido. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Antonio Polo Galante. Produções Cinematográficas Galante S.C. Ltda.; Ouro Nacional Distribuidora de Filmes Ltda.. Cidade: Itanhaém; Santos; Praia Grande; São Vicente. Brasil, 1981. 95', sonoro, cor, 35mm.

ORGIA ou o homem que deu cria. Direção: João Silvério Trevisan. I.N.F. - Indústria Nacional de Filmes. Cidade: Francisco Morato. Brasil, 1970. 97', sonoro, P&B, 35mm.

OS CONTOS de Canterbury (*I raconti Canterbury*). Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alberto Grimaldi. Les Productions Artistes Associés; Produzioni Europee Associate. Cidade: Sicília; Kent; Essex; Sussex. Itália, 1972. 122', sonoro, cor, 35mm.

QUERELLE. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Produção: Michael McLernon; Dieter Schidor; Sam Waynberg. Gaumont S.A. Paris. Cidade: Berlin. Alemanha; França, 1982. 108', sonoro, cor, 35mm.

SANGUE corsário. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Roberto Polo Galante. Cidade: São paulo. Brasil, 1979. 10', sonoro, cor, 35mm.

SNUFF: vítimas do prazer. Direção: Cláudio Cunha. Produção: Carlos Duque. Kinema Produtora e Distribuidora de Filmes Ltda.; A.R.M. Produções Cinematográficas. Cidade: São Paulo. Brasil, 1977. 108', sonoro, cor, 35mm.

SONHOS de vida. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Roberto Polo Galante. Cidade: São Paulo, 1979. 10', sonoro, cor, 35mm.

UMA RUA chamada Triumpho 1969/70. Direção: Ozualdo R. Candeias. Produção: Jorge Alberto M. Teixeira, Antonio Roberto de Godoy, Cesário Felfeli. Cidade: São Paulo. Cinegeral e Longfilme. Brasil, 1971. 11', sonoro, P&B, 35mm.

UMA RUA chamada Triumpho 1970/71. Direção: Ozualdo R. Candeias. Produção: Jorge Alberto M. Teixeira, Antonio Roberto de Godoy, Cesário Felfeli. Cidade: São Paulo. Cinegeral e Longfilme. Brasil, 1971. 9', sonoro, P&B, 35mm.

VERÃO violento (*Estate violenta*). Direção: Valerio Zurlini. Produção: Silvio Clementelli. Titanus. Cidade: Riccione; San Marino. Itália, 1959. 103', sonoro, P&B, 35mm.

## 7

**Referências bibliográficas**

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 24, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. Uma fome de boi: Considerações sobre o sábado, a festa e a inoperosidade. In: **Nudez**. Trad: Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. Ideia do pensamento. In: **Ideia da prosa**. Trad: João Barrento. Lisboa: Editora Cotovia, 1999.

ALVES, Cláudia Tavares. **O ensaísmo corsário de Pier Paolo Pasolini**. 2015. Dissertação de Mestrado – Instituto de Estudos da Linguagem Campinas. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), SP.

AMOROSO, Maria Betânia. **Pier Paolo Pasolini**: Coleção Mostra Internacional de Cinema. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANDRADE, Mário de. Nota preliminar. In: LIMA, Jorge de. **Obra completa – Volume 1**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

ANDRADE, Oswald de. In: SCHWARTZ, Jorge; ANDRADE, Gênese (Org.). **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ARAÚJO, Inácio. Amor, palavra prostituta – a Cid Nader (in memoriam). **Canto do Inácio**, 2017, n.p. Disponível em: <<https://cantodoinacio.wordpress.com/2017/08/18/amor-palavra-prostituta-a-cid-nader-in-memorial/>>. Último acesso em 25 mar 2025.

\_\_\_\_\_. O cinema como parricídio. **Folha de S. Paulo**, 1996. Disponível em: <[https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/14/caderno\\_especial/3.html](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/14/caderno_especial/3.html)>. Último acesso em 25 mar 2025.

AZEVEDO, Mariana Perelló Lopes. **Um mapa peregrino para Anne Carson**: Algumas entradas em água corrente. 2025. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras e Artes da Cena. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), RJ.

BAUDELAIRE, Charles. **Os paraísos artificiais**. Trad: José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

BENJAMIN, Walter. Dois poemas de Friedrich Hölderlin. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire; Parque Central. In: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAETANO, Daniel. Anos 70: Diáspora e reinvenção de si. In: ABBADE, Mario (Org.). **Carlos Reichenbach**: cinema de autor brasileiro. Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2015.

\_\_\_\_\_. **Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade**: os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman. 2012. Tese de Doutorado – Departamento de Letras e Artes da Cena. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), RJ.

\_\_\_\_\_. O Império do Desejo, de Carlos Reichenbach. **Revista Contracampo**, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/36/imperiododesejo.htm>>. Último acesso em 25 mar 2025.

CALIXTO, Fabiano Antonio. **Na poça d'água uma estrela apodrece**: a poesia de Orlando Parolini. 2019. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP), SP.

CALLEGARO, João. **Nasce o cinema cafajeste**. Material de imprensa de As Libertinas (1968), disponível no MAM Rio.

DELEUZE, Gilles. Os intercessores. In: **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUTRA, Waltensir. Descoberta, integração e plenitude de Orfeu. In: LIMA, Jorge de. **Obra completa – Volume 1**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

\_\_\_\_\_. In: GAMO, Alessandro (Org.). **Críticas de invenção**: os anos do São Paulo Shimbun. São Paulo: Coleção Aplauso - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

FRANÇA, Fernando César Teixeira. A noite dos proletários: arquivos do sonho operário. **Revista De História**. São Paulo, nº 122, p.181-187, jul, 1990.

FURTADO, Filipe. Anos 2000: a política possível da retomada. In: ABBADE, Mario (Org.). **Carlos Reichenbach**: cinema de autor brasileiro. Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2015.

GARDNIER, Ruy. Amor, palavra prostituta. **Revista Contracampo**, [s.d.].

Disponível em:

<<http://www.contracampo.com.br/01-10/amorpalavraprostituta.html>>. Último acesso em 25 mar 2025.

GENET, Jean. **Diário de um ladrão**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**: uma tragédia – Primeira parte. Trad: Jenny Klabin Segall. 7ª edição. São Paulo: Editora 34, 2020.

INDÚSTRIA DE SONHOS. **Jornal Ex-**. São Paulo, Número 9, p.11-13, 1975. Disponível em: <<http://www.marcosfaerman.com.br/EX09.html?vis=facsimile>>. Último acesso em 25 mar 2025.

KROPOTKIN, Piotr. **O princípio anarquista e outros ensaios**. São Paulo: Hedra, 2007.

LEMINSKI, Paulo. **Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIMA, Jorge de. **Obra completa – Volume 1**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2022.

LOTTELLI, Bruno Vieira. **Por um cinema corsário: rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach**. 2018. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo (USP), SP.

LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach: O cinema como razão de viver**. São Paulo: Coleção Aplauso - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

MARTINS, Helena. Paul Valéry e Anne Carson em torno do que não existe. **O que nos faz pensar**. Rio de Janeiro, v.31, n.53, p.220-238, jul-dez, 2023.

MORAVIA, Alberto. Como numa violenta sequência de 'Accattone'. In: **Últimos escritos**. Trad. Manuel Braga da Cruz. Coimbra: Centelha, 1977.

NETO, Torquato. **Os últimos dias de paupéria**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Ecce Homo: como alguém se torna aquilo que é**. Petrópolis: Vozes, 2022.

OLIVEIRA, Rodrigo de. Falsa loura, de Carlos Reichenbach. **Revista Contracampo**, [s.d.], n.p. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/91/critfalsaloura.htm>>. Último acesso em 29 mar 2025.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. Vim e irei como uma profecia. **CINUSP**, 2024. Disponível em: <[http://200.144.255.199/mostra/2024/05/vim\\_e\\_irei\\_como\\_uma\\_profecia](http://200.144.255.199/mostra/2024/05/vim_e_irei_como_uma_profecia)>. Último acesso em 25 mar 2025.

ORIENTE, Fernando. Anos 80: Solidificação da carreira. In: ABBADE, Mario (Org.). **Carlos Reichenbach: cinema de autor brasileiro**. Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2015.

PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos corsários**. São Paulo: Editora 34, 2020.

\_\_\_\_\_. Estamos todos em perigo. [Entrevista concedida a] Furio Colombo. **Chão da feira: Caderno de leituras n. 86**. Série Intempestiva, 2019. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno86/>>. Último acesso em 9 dez 2023.

\_\_\_\_\_. Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas. In: **Os jovens infelizes**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **Últimos escritos**. Trad: Manuel Braga da Cruz. Coimbra: Centelha, 1977.

PESSOA, Fernando. A ceifeira. In: **Terra nossa**. Lisboa, ano 1, nº 3, 1916.

Disponível em:

<<https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/28/45?Itemid=970>>.

Último acesso em 25 mar 2025.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIVA, Roberto. **Paranóia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

PÔSSA DE CARVALHO, Beatriz; LIMA NETO, Manoel Ricardo. Ozualdo Candeias, um cinema da miséria. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. São Paulo, v.13, n.1, p.01-16, jan-jun, 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2021.

\_\_\_\_\_. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **A noite dos proletários: arquivos do sonho operário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

REICHENBACH, Carlos. REICHENBACH 09 novembro 2004 (2). [Entrevista concedida a] Francisco Guarnieri, Guilherme Martins e Ruy Gardner. **Multiplot! – Revista de Cinema**, 2021, n.p. Disponível em:

<<https://multiplotcinema.com.br/2021/05/reichenbach-09-novembro-2004-2/>>.

Último acesso: 8 dez 2023.

\_\_\_\_\_. **ABC Clube Democrático**. São Bernardo do Campo: MP Editora, 2008a.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Carlos Reichenbach. [Entrevista concedida a] Rodrigo de Oliveira e Luiz Carlos Oliveira Jr. **Revista Contracampo**, 2008b, n.p.

Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/91/artentrevistacarlae.htm>>.

Último acesso em 29 mar 2025.

\_\_\_\_\_. In: LYRA, Marcelo (Org.). **Carlos Reichenbach: O cinema como razão de viver**. São Paulo: Coleção Aplauso - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. Ladeira da memória 10. **Reduto do Comodoro**, 2004a, n.p.

Disponível em:

<[https://web.archive.org/web/20080827235909/http://doisacorregos.blog.uol.com.br/arch2004-02-15\\_2004-02-21.html](https://web.archive.org/web/20080827235909/http://doisacorregos.blog.uol.com.br/arch2004-02-15_2004-02-21.html)>. Último acesso em 25 mar 2025.

\_\_\_\_\_. O último visionário ético: Orlando Parolini. In: COHN, Sergio (Org.). **Azougue 10 anos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004b, p. 229-233.

\_\_\_\_\_. Reichenbach: político, poético e popular. [Entrevista concedida a] Carlos Adriano. **Site Trópico**, [2002], n.p. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20090210133050/http://olhoslivres.com/adriano.htm>>. Último acesso: 8 dez 2023.

\_\_\_\_\_. Como transformar a falta de condições em instrumento de criação: Conversa com Carlos Reichenbach. In: **Revista Cinemais**. Rio de Janeiro, nº 18, 1999a.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Carlos Reichenbach. [Entrevista concedida a] Daniel Caetano e Ruy Gardnier. **Revista Contracampo**, 1999b, n.p. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/01-10/reichenbachentrevista.html>>. Último acesso em 25 mar 2025.

\_\_\_\_\_. Alma corsária: depoimento do realizador. Trad: Ruy Gardnier. **Les Films Sept Lumières: Dossier de presse**, 1995, n.p. Disponível em: <<https://mam.rio/cinematca/alma-corsaria-depoimento-do-realizador/>>. Último acesso em 25 mar 2025.

\_\_\_\_\_. Psicotécnico: Carlos Reichenbach. **Folha de S. Paulo**: Revista da Folha, nº 20, jan, 1994, n.p. Disponível em: <<https://mam.rio/cinematca/psicotecnico-carlos-reichenbach/>>. Último acesso em 25 mar 2025.

\_\_\_\_\_. Folheto de imprensa de Amor, palavra prostituta, [1982], n.p. Disponível em: <<https://mam.rio/cinematca/amor-palavra-prostituta/>>. Último acesso em 25 mar 2025.

\_\_\_\_\_. Por que fiz esse filme, [1980], n.p. Disponível em: <<https://mam.rio/cinematca/por-que-fiz-este-filme/>>. Último acesso: 8 dez 2023.

\_\_\_\_\_. O Escritor. [Entrevista concedida a] Ieda Estergilda de Abreu e Donizete Galvão. **Jornal da UBE**, [s.d.]a., n.p. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20090210133343/http://olhoslivres.com/ube.htm>>. Último acesso: 9 dez 2023.

\_\_\_\_\_. Carlos Reichenbach – lição das coisas. **Revista Cult**, [s.d.]b, n.p. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevistacarlos-reichenbach/>>. Último acesso em 25 mar 2025.

SALES GOMES, Paulo Emílio. In: CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SIMÕES, João Gaspar. Nota preliminar. In: LIMA, Jorge de. **Obra completa – Volume 1**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

SOUSA, Simplicio Neto Ramos de. **A realidade brasileira no cinema: as teorias dos cineastas brasileiros sobre a representação do real**. 2014. Tese de Doutorado – Instituto de Arte e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense (UFF), RJ.

UCHÔA, Fábio Raddi. Filmes de Carlos Reichenbach e Ozualdo Candeias no início dos anos 1980: sexualidades tangenciais. **Revista Expedições: Teoria da História e Historiografia**. Anápolis, v.10, n. 2, p. 64-79, mai-ago, 2019.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.