

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO

RODRIGO AUGUSTO FERREIRA DE MORAES

**INSUBMISSÃO E DISCURSO -
AS MULHERES E O TRABALHO FEMININO EM
CARLOS REICHENBACH**

NITERÓI

2014

RODRIGO AUGUSTO FERREIRA DE MORAES

**INSUBMISSÃO E DISCURSO -
AS MULHERES E O TRABALHO FEMININO EM
CARLOS REICHENBACH**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

**Orientador(a): Marina Cavalcanti
Tedesco**

NITERÓI

2014

RODRIGO AUGUSTO FERREIRA DE MORAES

**INSUBMISSÃO E DISCURSO -
AS MULHERES E O TRABALHO FEMININO EM
CARLOS REICHENBACH**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Prof. Dr. Antônio Carlos Amâncio
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Prof. Dr. João Luiz Vieira
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

NITERÓI 2014

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à minha avó, Cecília Ticianeli, por todas as lições de vida e de língua portuguesa, e pelo estímulo incessante em que pese a busca pelo conhecimento.

À minha orientadora Marina Tedesco, pela orientação, paciência e estímulo para que eu desenvolvesse um estudo mais aprofundado sobre esse tema, bem como toda a disponibilidade em conversar e ajudar-me sempre que necessitei nos temas relativos a esse trabalho, mesmo antes de convidá-la a me orientar.

À minha mãe Nadja, e meu pai de criação Pedro Paulo, igualmente por toda ajuda e estímulo para que eu pudesse concluir essa graduação, bem como para que continue aprofundando meus estudos.

À Juliana Di Lello, pelas dicas preciosas sobre o mundo feminino, pelas discussões sobre todos os filmes que fizeram parte dessa pesquisa, pela ajuda na tradução das citações em francês e pela paciência durante os meses em que estive focado nesses estudos.

Ao Daniel Caetano pelos filmes que disponibilizou, bem como a receptividade em conversar sobre o Carlão e nossas impressões sobre os filmes.

Ao João Luiz Vieira, igualmente pela receptividade com que sempre me ajudou em questões relacionadas ao tema e a outros relativos ao cinema.

Ao meu grande amigo Breno Henrique pelas dicas preciosas sobre sociologia e pela paciência em fazer uma leitura prévia dos capítulos desse trabalho.

Ao Felipe Messina, igualmente pelas dicas de cunho histórico.

RESUMO

Esse trabalho pretende realizar um estudo da obra do cineasta Carlos Reichenbach a partir da representação do feminino, do erotismo e da atuação das mulheres no mercado de trabalho. A partir de análises fílmicas de diferentes períodos na obra do cineasta, aliadas a conceitos elencados por teóricas feministas serão abordadas as desconstruções propostas pelo diretor, bem como os conceitos sociológicos ligados à exploração do trabalho feminino proletário. A ligação com o cinema oriental e os aspectos relacionados ao anti-ilusionismo cinematográfico serão relacionados de forma a propor uma estética autoral nos filmes pesquisados.

Palavras chave: representação; feminino; trabalho; erotismo.

SUMÁRIO

1. ORIGENS E REFERÊNCIAS	7
1.1 - Relação com o Antropofagismo.....	9
1.2 Influências Orientais	10
1.3 Cinema Novo X Cinema da Boca	14
1.4 Anti-Ilusionismo e Metalinguagem.....	16
1.5 Hiperrealismo e o Feminino.....	21
2. GÊNERO E TRABALHO EM CARLOS REICHENBACH.....	23
2.1 Carlão e a Pornochanchada	24
2.2 Heterossexual de Alma Feminina	29
2.2.1 <i>Prostituição Travestida</i>	33
2.2.2 <i>Mulheres no Comando</i>	34
2.3 Mulheres, Trabalho e Hiperrealismo.....	37
2.3.2 Outras Considerações.....	40
3. PROLETARIADO FEMININO - ENTRE A VIGILÂNCIA E A INTIMIDADE.....	42
3.1 <i>Garotas do ABC</i>	42
3.1.2 Espaços Compartilhados	43
3.1.3 Linha de Montagem	46
3.1.4 Um clube nada democrático.....	48
3.2 <i>Falsa Loura</i>	48
3.2.1 Mercado de Trabalho	49
3.2.2 Tempo Livre e Performatização	51
3.2.3 Corpo e Mercadoria.....	52
3.4 Considerações Finais.....	55
Referências Bibliográficas	60

1. ORIGENS E REFERÊNCIAS

Carlos Reichenbach, cineasta da boca do lixo paulista, se valia das dificuldades tanto financeiras como políticas para criar uma linguagem criativa e inovadora. Conhecido como um dos representantes do Cinema Marginal, não teve receio de expor suas influências e, inclusive, fez questão de fazer referências explícitas às suas inspirações.

Os filmes de Reichenbach, com suas narrativas que assumem explicitamente o tom de cinema, anti-naturalista, dinamitam qualquer traço linear e supostamente progressista em torno da linguagem cinematográfica, sejam paródicas (ou seja, miméticas) ou canibais (ou seja, digeridas), as influências se dão em relações múltiplas, como numa relação constituída pela liberdade em escolher sua tradição (e romper). O cineasta nunca procurou ocultar as heranças que escolheu digerir, (CAETANO, 2012, p.72).

Dessa forma seria impossível fazer uma análise de sua obra sem se debruçar sobre as influências que o próprio faz questão de afirmar. Sua filmografia conta com quinze longas-metragens inteiramente dirigidos por ele, além de episódios nos longas metragens, *As Libertinas* (1968), *Audácia* (1970), *As Safadas* (1982) e *City Life* (1990). Somam-se a esses seis curtas-metragens.

Pouco antes de iniciar sua carreira, Reichenbach estudou na escola de cinema São Luiz, onde foi aluno de Luiz Sérgio Person, grande incentivador de sua obra, e teve contato com outros cineastas que fariam parte da geração que rompeu com as estratégias de discurso do Cinema Novo, como João Callegaro, Jairo Ferreira, Hideo Nakayama e Antônio Lima.

Foi nesse ambiente, do final da década de 1960, que começa sua carreira com grande influência de diretores da *Nouvelle Vague* francesa, principalmente Jean Luc Godard, e da japonesa, como Shôhei Imamura, Yasuzô Masumura e Nagisa Oshima. Também exerce influência em sua obra, o italiano Valério Zurlini, o qual o cineasta define "como o melhor diretor que filma sentimentos", (LYRA, 2007, p.207).

Interessante notar, como já vimos, que é a *nouvelle vague* que vai influenciar as obras do cinema marginal paulista. Se o modelo dos primeiros filmes do cinema novo foi o neorealismo italiano, supremacia do cinema naturalista e ilusionista; é o discurso desmistificador, de rupturas, anti-ilusionista que transparece no udigrudi nacional a partir do final dos anos 1960, (PEREIRA, 2013, p.42).

Os diretores japoneses citados acima também revolucionaram o cinema daquele país na década de 1960, colocando em pauta questões centrais do universo feminino¹ (Yakuzo Masumura) ou através de uma proposta estética inovadora em termos de linguagem e de temas (Shôhei Imamura e Nagisa Oshima), e começam a subverter o cinema do país com temas como o incesto, o sexo e a própria problematização desses assuntos, anteriormente considerados tabus, alegando que o cinema japonês seguia a ordem social vigente sem explorar outros vieses narrativos.

O tema do incesto e a experimentação de linguagem tão presentes no cinema de Imamura é por vezes reeditado por Reichenbach. Exemplo desse fato é Afonso, filho de Dhália em *Anjos do Arrabalde* (1986), e a relação de Luís com a filha em *Extremos do Prazer* (1984). A ligação de Reichenbach com Masumura se dá em torno do feminino, retratado pelos dois diretores, embora representem sociedades muito distintas. Para Masumura, o sangue é um elemento fundamental na vida de uma mulher, e isso será retomado por Reichenbach em sua filmografia, com mais veemência em *Amor, Palavra Prostituta* (1980).

Deve-se ressaltar que até os dias de hoje há uma forte censura no cinema japonês, um grande exemplo é o filme *Império dos Sentidos* (1985), de Nagisa Oshima, que nunca foi exibido nos cinemas do Japão sem cortes. Quando Oshima, Masumura e Imamura fazem seus filmes eróticos eles se opõem aos mestres do cinema daquele país, como Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, da mesma forma, guardadas as devidas proporções, que Reichenbach se contrapõe ao Cinema Novo no Brasil.

A respeito do italiano Valério Zurlini, encontra-se em Reichenbach semelhanças na forma de colocar em questão os sentimentos dos personagens e os finais melancólicos de seus filmes. Um trabalho que se aproxima bastante da linguagem de Zurlini é o penúltimo do diretor, *Bens Confiscados* (2005), mas pode-se encontrar semelhanças em anteriores. Outra similitude são as conotações políticas nos filmes do diretor italiano.

Em 1968, o diretor junta-se a João Callegaro e ao crítico mineiro Antônio Lima e realizam o longa-metragem *As Libertinas*, em três episódios, no qual já se vê traços do cineasta, que, tornou-se depois conhecido pelas citações políticas e por fazer um cinema permeado de muitas referências, as quais ele deglutia, para usar o termo antropofágico, e devolveva aos espectadores com uma linguagem peculiar e inovadora. Nesse longa-metragem, Reichenbach dirige o episódio *Alice*.

¹ É importante frisar que o universo feminino é uma construção desses diretores não sendo um espelho do real, mas sim uma determinada visão do que seria esse universo, de forma que ao considerar sua construção devemos nos ater às formas de representação utilizadas.

1.1 - Relação com o Antropofagismo

O antropofagismo, como movimento cultural, surge no final da década de 1920, com grande contribuição de artistas como Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Seu manifesto tinha muitas conotações políticas e consistia, no sentido artístico-cultural, em devorar (absorver) a cultura estrangeira, mais especificamente as vanguardas europeias, e produzir algo novo e original, tipicamente brasileiro.

Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se, (ANDRADE, 1928).

Reichenbach, ao longo de sua trajetória, utilizou-se amplamente do manifesto, em uma constante reapropriação da cultura estrangeira, através de filósofos, cineastas e escritores para produzir um discurso autoral. Um cinema alegórico², no qual se utiliza constantemente de signos para enviar uma mensagem. O personagem Di Branco, de *Império dos Desejos*, é representativo dessas alegorias utilizadas por Reichenbach para transmitir um discurso, pois o próprio com suas práticas antropofágicas remete diretamente ao já citado texto de Oswald de Andrade.

O primeiro trabalho de Reichenbach na direção foi o que os críticos chamavam à época de Cinema Cochon³, no qual valia a máxima do quanto pior, melhor, com uma boa dose de deboche. Inspirados em uma produção francesa, *Sexy Gang* (1967), que conseguiu se manter impressionantes vinte e oito semanas em cartaz, o filme baseava-se em um modelo comercial e explorava a nudez como chamariz de público. Dessa forma, realizaram o longa-metragem *As Libertinas*, que foi sucesso de bilheteria, permanecendo várias semanas em cartaz, obtendo lucro para realizar mais dois filmes em seguida.

Se não dá para fazer o melhor, vamos fazer o que der. Passamos anos na faculdade querendo fazer filmes de qualidade, mas a realidade com que nos deparamos, na hora de filmar, é que isso seria impossível. Então, o negócio era investir no mau gosto, na baixaria, etc. Nós dizíamos: Se não dá para fazer cinema político, vamos fazer cinema cochón. Foi o que norteou a produção de *As Libertinas*. O filme fez grande sucesso nos cinemas, tanto que nos permitiu fazer, em seguida, *Audácia*, a

² Representação figurativa que produz um significado outro além do literal.

³ Porco em francês.

Fúria dos Desejos, no mesmo esquema, (REICHENBACH, apud LYRA, 2007, p. 71).

Embora a crítica e próprio diretor não vejam com bons olhos esse primeiro projeto, ali já começava a se delimitar o cineasta que Reichenbach se tornaria depois, com uma filmografia repleta de referências antropofágicas e aos cineastas que ele cultuava à época, como Jean Luc Godard, Samuel Fuller, Claude Chabrol, Jonas Mekas, entre outros.

1.2 Influências Orientais

Em 1975, Reichenbach realiza *Lilian M, Relatório Confidencial* (1975), filme que ficou conhecido pela mudança de gênero narrativo a cada novo personagem masculino que atravessa a trajetória de Lilian (Celia Olga Bevenuto), "nome de guerra" de Maria. Apesar de Lilian se prostituir, e mesmo se submeter aos desmandos dos personagens masculinos que a usam como objeto, a todo momento ela é senhora de seu destino. Está na estrada em busca de conhecimento, e o dinheiro não parece ser sua motivação.

A personagem de Lilian, que era Maria no campo, acabar por envolver-se com diversos homens, e cada um tem sua forma de opressão em relação a ela, Braga deseja que ela "sirva" exclusivamente a ele, comprando-lhe um apartamento. Hartmann não impõe maiores restrições à personagem, no entanto testa na própria equipamentos de tortura, e quando ela é enganada pelo grileiro viajante ele é o responsável por resolver a situação matando tanto o enganador como o detetive que havia sido contratado por Lilian para investigar as intenções daquele que queria vender terras à ela.

O fato de Lilian "trabalhar" para alguns desses personagens masculinos, a coloca em uma posição dúbia, pois ora está no controle de seu destino, decidindo o que fazer e quando, mas em outros momentos aparece subordinada a esses homens. Lilian é uma prostituta, mas não há um cafetão que explore seu corpo. Ela é quem decide se deve seguir ou não naquela condição, e ao final do filme decide manter-se em seu caminho.

As maiores influências deste filme são dois diretores japoneses: Shohêi Imamura e, Iasuzô Masumura, em especial *Mulher Inseto* (1963) e *Segredo de Uma Esposa* (1964).

O plano de Lilian estendendo roupa no varal em câmera lenta saiu deste último. Outra referência foi Yasuzô Masumura, que fazia filmes magníficos sobre o universo feminino. Em especial, sobre prostitutas e gueixas. Foi Masumura quem

afirmou que Em toda experiência essencial da vida de uma mulher, o sangue está presente, (REICHENBACH apud. LYRA, 2007, p.135).

Em *A Mulher Inseto*, de Shôhei Imamura, a protagonista, Tome Matsuki (Sachiko Hidari) também é uma camponesa que vai para a cidade em busca de melhores condições de vida, e termina por trabalhar em diversos locais, entre eles uma fábrica, e depois como prostituta, tornando-se uma cafetina posteriormente. O filme é repleto de situações agressivas à ordem vigente, como o incesto, que também está presente no filme de Reichenbach, mas como uma roupagem um pouco diferente.

Nos filmes de Masumura, há várias referências ao sangue, supostamente, "essencial na vida da mulher", como no longa metragem *Manji* (1964), que aborda aspectos - como a veneração da estrela de cinema e da mulher como objeto de prazer. Sonoko Kakiuchi (Kiôko Kishida) se apaixona pela jovem Mitsuko (Ayako Wakao), mas seu marido não se sente à vontade com a situação. Entretanto, acabava por também se apaixonar pela jovem. Além desse triângulo ainda há o namorado de Mitsuko que sente-se incomodado com o relacionamento das duas e acaba por propor uma pacto de sangue com Sonoko, afim de tentar obter alguma vantagem. Ao final da trama, a relação entre os personagens acaba por ser divulgada na imprensa pelo namorado, então eles resolvem que todos devem morrer, mas antes fazem uma oração à "deusa" Mitsuko, transferindo a objetificação feminina para um terreno simbólico.

Isso porque o sangue tem uma ligação muito íntima com o sexo. Eu acredito que existe uma ligação mística entre o sangue e o sexo feminino. Claro, o sangue, quando tratamos do sexo feminino, é uma armadilha muito perigosa: nós chegaríamos a nos perder num mundo bizarro, numa área onde está interdito pensar. Eu acredito que não se deve jamais interditar o pensar... O esteticismo é quase uma interdição do pensar. Por isso, eu tive grande dificuldade entorno de *Manji*, baseado no livro de Tanizaki: enquanto que em *La Chatte Japonaise* (baseado em *Les Amours d'idiots* de Tanizaki), existe uma certa oposição entre "o japonês" e "o europeu" (e, coisa surpreendente, em Tanizaki esse europeu é a mulher: o homem representa alguma coisa de muito japonês que sucumbe à mulher), em *Manji*, este

regime entra em colapso, entra-se num clima mais asiático. É lá que o sangue flui magicamente, (MASUMURA in CAHIERS DU CINEMA, P.14, 1970).⁴

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

O sangue, ou a representação deste, também está presente em diversos filmes de Reichenbach, que o utiliza de forma simbólica através do uso de maquiagem vermelha, como no acidente com o caixeiro viajante em *Lilian M...*, ou de forma explícita, como em *Amor, palavra Prostituta*, que contém o sangue menstrual, ou ainda as mão sujas de sangue de Penha no final de *Bens Confiscados*.

O fator interessante nesse ponto é que Masumura considera que o homem "sucumbe" à mulher, colocando o ser masculino em uma posição invariavelmente inferior. Entretanto, ao estabelecer a ligação entre o sangue e o sexo feminino o diretor corrobora para uma biologização dessas personagens, estabelecendo uma contradição com as críticas feministas que buscam posicionar a mulher não como um ser único que biologicamente seria de tal forma, mas sim com uma diversidade que pudesse dar conta da multiplicidade de tipos femininos.

Apesar disso, Masumura também é inovador na construção de personagens femininos, e faz referências diretas ao complexo da castração estudado por FREUD (1901-1905). No filme *Akai tenshi* (1966), a protagonista Nurse Sakura Nishi (Ayako Wakao) é apresentada

⁴ Tradução livre do original em francês: C'est parce que le sang a un lien très intime avec le sexe. Je crois qu'il y a un lien mystique entre le sang et le sexe féminin. Bien sûr. le sang lorsqu'on traite du sexe féminin est un piège très dangereux : on arriverait à s'égarer dans un univers bizarre, dans un domaine où il est interdit de penser. Je crois qu'il ne faut jamais s'in- terdire de penser... L'esthétisme est presque l'interdiction de penser... J'ai donc eu beaucoup de peine en tour-nant Manji. d'après Tanizaki : tandis que, dans La Chatte Japonaise (d'après Les Amours d'idiots de Tanizaki), il y a une certaine opposition entre « le japonais » et « l'euro péen » (et, chose surprenante, ce qui est européen chez Tanizaki, c'est la femme : l'homme y représente quelque chose de très japonais qui succombe à la femme), dans Manji, ce schéma s'est écroulé, on entre dans un climat plus asiatique. C'est là que le sang coule magiquement.

como a redentora dos homens castrados, simbolizados pelo militar que a estupra e depois implora pela vida, ou pelo outro soldado que teve seus dois braços amputados e pede que o masturbe, e por fim o médico pelo qual a enfermeira se apaixona e que não tem relações com ela por conta de seu vício em morfina, sendo "curado" ao final pela enfermeira.

Eu não faço de tudo para fazer o retrato de uma mulher. Mas finalmente, é a mulher o ser mais humano, não é? O homem vive somente para a mulher, arrastando seu fardo como um cavalo em uma charrete, para finalmente morrer de um ataque cardíaco. O homem é anti-humano, enquanto que a mulher está arbitrariamente presente em tudo, diz livremente qualquer coisa e é, no final das contas, extremamente humana. É, portanto, utilizando a mulher como tema, que podemos exprimir a humanidade mais facilmente. O homem é um ser completamente desprovido de liberdade. Sem dúvidas, ele não dá à luz. O homem é obrigado a pensar sobre honra, sobre a verdade. Mas, finalmente, é um animal que só vive para a mulher. É por isso que é extremamente desinteressante fazer um retrato do homem. Ele se torna um herói se não for um fracasso. O homem mais viril não é interessante. Não há nada a mais o que se ler em Tanizaki: todos seus heróis são fracacos, covardes, feios... Um grande homem viril não é humano porque ele vive pelos outros, pela sociedade. O homem está tão acorrentado pelas regras da sociedade que não podemos expressar o humano através do próprio homem. Então, para exprimir o humano, só existe a mulher, (MASUMURA in CAHIERS DU CINEMA, P.14, 1970).⁵

Reichenbach também corrobora essa visão essencializadora, ao estabelecer ligações do sangue com a dor feminina, sublinhando a posição do biológico frente a uma construção social, pois apesar dos dois diretores tratarem com bastante cuidado os temas relacionados ao universo feminino, não escapam de uma visão que pode ser simplista em alguns termos, principalmente se considerarmos a espectadora feminina.

⁵ Tradução livre do original em francês: Je ne fais pas tout à fait le portrait de la femme. Mais finalement, c'est la femme qui est l'être le plus humain, n'est-ce pas ? L'homme ne vit que pour la femme, traînant son fardeau comme un cheval sa charrette pour finalement mourir d'une crise cardiaque. L'homme est anti-humain, alors que la femme agit partout arbitrairement. dit librement n'importe quoi, et est donc extrêmement humaine. C'est donc en prenant la femme comme objet qu'on peut le plus facilement exprimer l'humanité. L'homme est un être complètement dépourvu de liberté. C'est sans doute qu'il n'enfante pas. L'homme est obligé de penser à l'honneur, à la vérité. Mais finalement, c'est un animal qui ne vit que pour la femme. C'est pour ça qu'il est extrêmement inintéressant de faire le portrait de l'homme. Il devient un « héros » s'il n'est pas un raté. L'homme le plus viril n'est pas intéressant. Il n'y a qu'à lire Tanizaki : tous ses héros sont faibles, lâches, laids... Un grand homme viril n'est pas humain, parce qu'il vit pour les autres, pour la société. L'homme est tellement enchaîné par les règles de la société qu'on ne peut pas exprimer l'humain par l'homme. Donc, pour exprimer l'humain, il n'y a que la femme.

1.3 Cinema Novo X Cinema da Boca

O grande sucesso dos filmes da boca se deve a uma série de fatores. O primeiro, mas não mais importante, é sua localização, nas proximidades da Estação da Luz, o que facilitava a distribuição desses trabalhos para o interior de São Paulo e até para outros Estados. Aliado a esse fator foram produzidos filmes com custos baixos, em sua maioria, que utilizavam-se de uma linguagem acessível para o público, além do apelo erótico e do uso de atores conhecidos pelos espectadores, o chamado *Star System* da Boca⁶.

Num arremedo industrial, a Boca criou seu próprio star system, com atrizes que garantiam a bilheteria dos filmes, entre elas Helena Ramos, Patrícia Scalvi, Aldine Müller, Zélia Martins, Zilda Mayo, Meiry Vieira, etc. Sem conseguir grandes espaços na mídia, surgiu em 1975 uma revista voltada para essas produções, Cinema em close-up. A redação ficava na mesma Rua do Triunfo, e contava com profissionais da área, como Luís Castellini, Rajá de Aragão, Waldyr Kopesky e Luiz Gonzaga dos Santos. A revista trazia informes sobre as produções e fotos das atrizes nuas, (PEREIRA, 2013, p.27).

Após o fracasso do Cinema Novo em atingir o público, naquela região se estabelecem alguns cineastas que foram chamados de grupo do Cinema Marginal, termo que não era bem aceito por eles, mas que pode ser compreendido na afirmação de Ismail Xavier. É importante frisar também que o chamado cinema marginal não foi produzido apenas no ambiente da boca do lixo paulista, mas também no Rio de Janeiro (Rogério Sganzerla e Julio Bressane), e em outros pontos do país.

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

O Cinema Novo no Brasil se distinguiu por uma inovação estética de cunho político, porém o resultado foi que o "povo"⁷ estava nas telas, mas não nas salas de cinema, pois o

⁶ *Star System* é um termo cunhado para denominar o sistema de criação, promoção e exploração de atores e atrizes de Hollywood, no começo dos anos 1930. Através de um publicidade massiva os produtores desses estúdios procuravam vender os filmes ancorados na fama desses atores. (BASINGER, 2007, p.18).

⁷ É importante frisar que o "povo" que estava nas telas não é uma representação uniforme e totalizadora cinemanovista. Os filmes do movimento buscavam retratar o ambiente urbano ou rural do Brasil de forma realista, influenciados fortemente pela representação do neorealismo italiano. Nesse sentido os filmes continham uma estética baseada nos sujeitos sociais, mas estes não compreenderiam as opções e discurso empreendido por esse grupo de cineastas. O resultado foi que a grande maioria desses filmes não obtiveram público significativo, ficando restritos há um pequeno grupo que os cultuava. Ou seja, a intenção de conscientização terminar por fracassar ao não atingir o público espectador.

público era majoritariamente constituído por pessoas com uma melhor formação, além das pequenas bilheterias alcançadas pelos filmes do movimento.

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

No Cinema Marginal a ruptura é mais profunda tanto em termos de linguagem como de temas abordados, em um rompimento quase absoluto com as plateias. Entretanto, alguns filmes desse período pós cinemanovista procuravam uma estética transgressora, do lixo, mas também uma comunicação com os espectadores, aproximando-se dessa forma à proposta de Cinema Cafajeste, que se apropria de signos populares para realizar um cinema com conotações políticas e assim conseguir também atrair o público.

O termo cafajeste significa indivíduo de baixa condição, de maneiras vulgares. “Indivíduo infame, desprezível, biltre, canalha” (FERREIRA, 1986, p.311). O manifesto⁸ pregava um cinema “de comunicação direta”, ou seja, popular. Inspirado em “cinquenta anos de exibição do ‘mau’ cinema americano”. Propunha um cinema tipicamente brasileiro, cujas aproximações estéticas eram o teatro de revista, as conversas dos salões de barbeiro, as revistinhas pornográficas, a imprensa marrom e seus fait-divers jornalísticos, (CALLEGARO, 1968).

A intenção do grupo através desse manifesto é atingir o público através de uma linguagem simples e também fazer uma crítica social nas entrelinhas, utilizando-se de alegorias eróticas (XAVIER, 1993) para transmitir sua mensagem. Essas, que são trabalhadas por Reichenbach se referem à utilização do sexo e do erótico como mote para transmitir o discurso de cunho político e ou filosófico, tentando fazer com que o espectador perceba e construa novos significados que não sejam literais.

Nesse sentido, também é possível apontar semelhança nos dois movimentos. Há um rompimento com a indústria cultural⁹, entendida aqui como os marginalistas a viam na época,

⁸ Manifesto do Cinema Cafajeste publicado em 1968 por João Callegaro.

⁹ Termo cunhado por Adorno na obra *Dialética do Esclarecimento*, em substituição à "Cultura de Massa". O autor justifica a mudança, alegando que a caracterização anterior poderia gerar interpretações errôneas acerca da questão, frisando que a expressão anterior poderia ser interpretada como uma cultura advinda das massas e não da mídia.

buscando o modelo de reapropriação para tratar dessa ruptura. No caso do cinema novo, a ruptura se dá no âmbito do chamado cinema industrial, buscando dessa forma uma estética que traduzisse a identidade nacional.

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objectos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme, (ADORNO, 1947, p.59).

O Cinema Marginal propunha um rompimento com a indústria cultural, entretanto se utilizava de seus signos para transmitir uma mensagem diferente daquela que o Cinema Novo e os filmes clássicos exprimiam.

Assim, se por um lado a maior parte dos filmes ditos udigrudis não se prestava aos modelos de cinema de gênero habituais e era difícil compreender o enredo que estava sendo narrado, indicando que estes filmes não se sentiam constrangidos a comunicar esses enredos (em certos casos, nem mesmo a os desenvolverem), houve uma parcela menor, mas também expressiva, de filmes que procuraram se enquadrar parcialmente nos modelos de gênero, ainda que de forma irônica e transgressora - como se aceitassem seguir uma receita já conhecida de todos, mas fizessem questão de acrescentar ingredientes indigestos e muita pimenta, (PEREIRA, 2013, p.31).

O próprio Reichenbach relembra anos depois, que Anatol Rosenfeld já detectou ali o nascimento de uma anti-estética baseando-se em *As Libertinas* e no filme de Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968).

Anatol Rosenfeld, com aquela generosidade monumental dele, foi o primeiro que observou o nascimento de uma anti-estética, através de filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* e *As libertinas*, que foram feitos, por sinal, exatamente ao mesmo tempo. Nasceu uma anti-estética, uma coisa que estava muito ligada também ao surgimento do Tropicalismo – não é? Quer dizer, de um momento para o outro, a gente trocou a subversão pela transgressão: era atacar o mau gosto, era provocação, (REICHENBACH apud. ROSENFELD, 2009).

1.4 Anti-Ilusionismo e Metalinguagem

A anti-estética de Reichenbach pode ser transposta para o discurso de gênero na empatia do público com os personagens, pois o cineasta se utiliza da subversão de clichês para impedir uma leitura superficial, ou uma identificação do espectador aos moldes do cinema clássico/hollywoodiano.

Analisando seus procedimentos, vamos constatar que estão bastante próximos das técnicas brechtianas do teatro épico – o distanciamento, a estrutura narrativa episódica, o uso da palavra escrita, etc. Como exemplo de distanciamento, temos uma cena de *O Império do Desejo*, em que durante um jogo erótico, a atriz Aldine Müller “recita” fragmentos do Relatório Hite, trabalho da sexóloga americana bastante em voga na época da produção do filme. Como exemplo do uso da palavra escrita, temos no mesmo filme a utilização de intertítulos, que servem não apenas para a delimitação de um quadro (tableaux), criando episódios autônomos e interrelacionados dentro da obra, como também nos remetem a uma época da história do cinema - o cinema silencioso, que utilizava intertítulos para descrever ações e diálogos, (PEREIRA, 2013, p. 45).

Outro ponto importante a citar aqui é a proposta de Reichenbach de realizar um cinema anti-naturalista, valendo-se da metalinguagem para criar uma atmosfera anti-ilusionista, na qual o espectador não se identificaria diretamente com os personagens e o próprio fazer cinematográfico é colocado no centro da questão.

Se podíamos encontrar filmes autorreflexivos até mesmo no próprio cinema narrativo, o mesmo também acontecia nos movimentos de avant-garde, em diferentes gradações. Tênu e indiretamente havia as obras que dialogavam com os movimentos modernistas de vanguarda e que por oposição à “transparência” do discurso cinematográfico esteticamente hegemônico denunciavam seu aspecto ilusionista, (PEREIRA, 2013, p. 41).

A metalinguagem é utilizada pelo diretor não apenas no aspecto anti-ilusionista, mas também como alegoria de seu discurso.

Quero mexer com esses personagens como num jogo de xadrez, partir de uma encenação acessível, quase convencional com muito sensualismo, já que considero o desejo, elemento fundamental da minha dramaturgia. Quero mostrar o corpo, para falar do espírito. Um espetáculo em três atos que é subvertido gradativamente, até se tornar um jogo de espelho.¹⁰

Ao final desse trecho citado acima, a lente focaliza um espelho no qual se vê o diretor operando a câmera. Reichenbach se vale da metalinguagem e do anti-ilusionismo para transmitir seu discurso. O mesmo recurso é usado em outros momentos de sua cinematografia, trabalhando de formas distintas a metalinguagem.

É importante frisar também que o diretor trabalha reiteradamente com a intertextualidade, fazendo com que o espectador encontre referências e ligações em filmes distintos. Como exemplos desses elementos, podemos citar o uso de nomes de alguns personagens em diferentes filmes e a cidade de Dois Córregos, que deu nome a um filme do

¹⁰ Trecho retirado do filme "Extremos do Prazer".

diretor, e onde o personagem Antero, em *Falsa Loura* (2007), vai viver após incendiar uma fábrica. Outro elemento marcante é o uso da linguagem escrita como a frase "Vim e irei como uma profecia" que aparece em *Império dos Desejos* na casa do poeta Di Branco e na camisa que o próprio Reichenbach utiliza em *Falsa Loura* ao descer do ônibus em que Antero viaja.

Essa intertextualidade de Reichenbach se comunica com suas outras obras, porém não somente, pois também estabelece conexões com outros filmes do cinema brasileiro e mundial, além do diálogo constante com filósofos e pensadores políticos. Podemos aproximar o uso que o diretor faz desse recurso do pastiche, pois ao tratar de tipos comuns do cinema erótico por exemplo, ele trabalha com a saturação do gênero da pornochanchada de forma a propor seu esvaziamento.

Assim como Jean Luc Godard, Reichenbach faz reiteradamente uso dos recursos da intertextualidade, e assim como o diretor francês, com frequência faz alusão direta às referências em seus filmes, de forma a estabelecer um diálogo amplo com outras obras. As semelhanças com o diretor francês também se dão no âmbito da metalinguagem e no posicionamento diferenciado das mulheres com relação ao discurso do filme.

A cinematografia de Reichenbach não poderia ser compreendida em sua totalidade sem se ater à essas conexões mencionadas nos diferentes filmes, pois a repetição de elementos é fundamental para o entendimento das questões centrais propostas, que são o aspecto libertário, o anti-ilusionismo, o texto escrito e as relações de poder na sociedade.

O conceito de libertário se presta a múltiplas interpretações, mas, aqui o diretor tenta aproximar a linguagem dos seus filmes do Anarquismo ou de um Socialismo Utópico, no qual os homens teriam garantidos os direitos à realizar todos os tipos de atividades que tivessem vontade, baseado fortemente nas ideias de Pierre-Joseph Proudhon - "Toda propriedade é um roubo" (1840, p.1) - e Mikhail Bakunin (1873).¹¹

O conceito é colocado pelo diretor em oposição ao conservadorismo, defendendo a ideia que a liberação partiria da experimentação de algo novo, de mudança de paradigma. Ou seja, Reichenbach acreditava que a subversão de conceitos levaria a uma liberdade do indivíduo, o direito a não fazer nada, o prazer do sexo sem culpa, o tempo livre como centro da questão, quando de fato o indivíduo exerceria sua liberdade.

¹¹ Bakunin, se opunha ao discurso marxista, principalmente no que se referia à ditadura do proletariado, pois não concebia que a liberdade dos indivíduos, ponto comum entre os dois pensadores, pudesse vir precedida da escravidão do povo.

O tempo é o campo do desenvolvimento humano. O homem que não dispõe de nenhum tempo livre, cuja vida, afora as interrupções puramente físicas do sono, das refeições, etc., está toda ela absorvida pelo seu trabalho para o capitalista, é menos que uma besta de carga. É uma simples máquina, fisicamente destroçada e espiritualmente animalizada, para produzir riqueza alheia, (MARX, 2011, p.111).

Essa liberação e o uso do dito tempo livre são a base do discurso de gênero e do próprio fazer cinematográfico de Reichenbach, no qual a experimentação se refere ao cinema, mas também à sociedade em questão, retomando o discurso antropofágico já citado anteriormente. Todos os aspectos relacionados ao feminino e ao trabalho devem ser encarados como uma tentativa de liberação, na qual o cineasta utiliza do erótico para falar do interior dos indivíduos.

As mulheres proletárias em geral, tanto as operárias como as professoras de periferia, por exemplo, são personagens que me interessam mais. Gosto de lidar com essa questão do trabalho e do tempo livre. Até por uma postura pessoal, ideológica, política, anarco libertária. Para mim o tempo livre é o verdadeiro espaço de liberdade do ser humano, (REICHENBACH, 2008).

Em quase todos os seus trabalhos, o feminino é colocado como uma questão central, seja pela construção de mulheres fortes, em contraponto a homens débeis, ou pelo discurso proferido no filme como um todo. Um bom exemplo é o filme *Anjos do Arrabalde* (1985), no qual os personagens femininos são fortes em contraponto aos masculinos, que são fúteis e machistas.

Após os primeiros filmes, Carlos Reichenbach ainda realizou o longa-metragem *Corrida em Busca do Amor* (1972), para o qual foi convidado para fazer a direção. Após esse, dedicou-se aos trabalhos publicitários por alguns anos até regressar à produção cinematográfica com o filme *Lilian M, Relatório Confidencial*.

Este filme foi o primeiro do diretor ao qual a crítica teceu elogios, e também obteve boa resposta do público. Anteriormente, apesar do sucesso de bilheteria, houve muitos comentários negativos aos trabalhos, que eram considerados amadores. Esse conta com diversos elementos que viriam a ser recorrentes em sua cinematografia. "Todos os elementos que marcariam sua obra estão em *Lilian M*. aqui: preferência por atores menos conhecidos, elementos de comédia, na linha da chanchada, nudez e um certo tom anárquico." (LYRA, 2007, p. 133).

Em fins da década de 1970, Carlos Reichenbach realiza o que ficaria conhecida como sua primeira pornochanchada, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1978), produzido por Antônio

Polo Galante, conhecido produtor da boca do lixo paulistana que investia tanto em cineastas e projetos inovadores como em produções de apelo erótico visando tão somente a bilheteria. O filme dividiu a crítica, mas que foi um sucesso absoluto de público.

Na época de seu lançamento o filme recebeu críticas favoráveis como as de Alfredo Sternheim na Folha da Tarde (17/01/1979), Jairo Arco e Flexa (Jairo Ferreira) na revista Veja (24/01/1979), Cláudio Poles no Jornal Movimento (22 a 28/01/1979), Salvyano Cavalcanti de Paiva no Jornal O Globo (13/03/1979). Recebeu também críticas negativas, como as de José Lino Grünwald no Jornal do Brasil (16/03/1979) e Edmar Pereira no Jornal da Tarde (20/01/1979), (PEREIRA, 2013, p.168).

O diretor subverte inteiramente o conceito vigente na pornochanchada da época, inserindo diversas citações políticas entremeadas com cenas de sexo e forte apelo erótico. Entretanto, ao invés de utilizar simplesmente desse recurso, Reichenbach o faz de forma não estilizada, valendo-se do distanciamento já proposto em outras obras do diretor.

Os esforços do ator convencional concentram-se tão completamente na produção do fenômeno psíquico da empatia, que se poderá dizer que nele, somente se descortina a finalidade principal de sua arte (...) a técnica que causa o efeito do distanciamento é diametralmente oposta à que visa a criação da empatia. A técnica de distanciamento impede o ator de produzir o efeito da empatia, (BRECHT, 1976, p. 130).

Todas as ideias elencadas anteriormente estão nesse filme como a subversão dos clichês dos filmes eróticos, traços melodramáticos, além de uma referência direta a outro filme do Cinema Marginal, *A Mulher de Todos* (1969), de Rogério Sganzerla, no qual há um local chamado Ilha dos Prazeres Extremos.

Esse longa metragem acabou por ser tornar o segundo de maior sucesso que Galante produziu, e de maior bilheteria do diretor (estimam-se cerca de 5 milhões de espectadores em toda a América Latina) (CARNEIRO, 1989¹²), o que possibilitou que Reichenbach realizasse outro em sequência, também com Galante. *Império dos Desejos* (1981), trabalho que em sua opinião é seu filme mais político, seria sua segunda pornochanchada. No entanto, ele levaria ao extremo a subversão de clichês daquele gênero, as citações políticas e as ideias libertárias/anarquistas.

Nesses filmes Reichenbach contava com o *Star System* da boca, que serviria como chamariz de público, mas também como meio de desmistificar os mitos impostos por aquelas

¹² “Público espera inteligência, diz Reichenbach”, entrevista concedida a Paulo Carneiro, publicada no Diário do Grande ABC em 08/03/1989.

produções, nas quais, na maior parte das vezes, o personagem masculino consegue conquistar diversas mulheres e estas são reiteradamente colocadas como objeto do olhar e do prazer masculino, seguindo o conceito da sociedade patriarcal. "É característico do regime patriarcal, o homem fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela o fraco; ele o sexo nobre, ela o belo" (FREYRE, 2002, p. 805).

"Reichenbach não apenas desnuda o *aparatus* cinematográfico, como também explicita algumas vezes os meios de produção por ele utilizados. Como vimos anteriormente, no período, o cinema do diretor se insere no modo de produção do cinema independente, produzido na Boca do Lixo, em São Paulo. O cineasta trabalha parte de sua obra com esse gênero, tornando aparente seus clichês; trabalhando com as cenas de sexo de forma quase banalizada e muitas vezes desprovida de rituais eróticos, tendo por fim o distanciamento; e também utilizando atores típicos da Boca do Lixo, como Aldine Müller, Roberto Parolini, Patrícia Scalvi, Roberto Miranda, Zaira Bueno, Alvamar Tadei, Misaki Tanaka, que representavam um ícone do tipo de cinema que ele estava realizando e ao mesmo tempo referenciando, (PEREIRA, 2013, p.46).

Antes de realizar *O Império do Desejo* (1981), Carlos Reichenbach dirige três curtas metragens, *O M da Minha Mão*, *Sonhos de Vida*, *Sangue Corsário* e o longa metragem *Amor, Palavra Prostituta*, filme emblemático da postura do diretor, no qual mergulha no universo feminino profundamente. Este teve seis minutos censurados por conter sangue menstrual, os quais Reichenbach considera fundamentais para o entendimento do mesmo e por defender a legalização do aborto.

Outro aspecto fundamental, no sentido de aproximar sua linguagem do público, trata da intersecção do erudito com o popular, utilizando citações de clássicos como Goethe e Kierkegaard aliados a uma linguagem simples e direta.

Minha preocupação era sempre o que mostrar na tela e sua relevância diante dos meus conceitos libertários, com personagens ambíguos e/ou insurretos, com a mistura de estilos fílmicos, com uma linguagem subversora capaz de misturar erudição e deboche, (REICHENBACH apud. LYRA, 2007, p.110).

A própria representação banalizada do sexo pode ser encarada dessa forma, quando os atores citam filósofos em meio às suas "transas", em uma clara subversão da estética da pornochanchada.

1.5 Hiperrealismo e o Feminino

Apesar da preferência do diretor por uma linguagem antirrealista em alguns filmes, justamente naqueles em que trata mais profundamente do universo do trabalho feminino,

Anjos do Arrabalde (1985), *Garotas do ABC* (2004) e *Falsa Loura* (2007), a opção estética é de um hiperrealismo quase documental que permite ao cineasta continuar problematizando a dicotomia entre trabalho e tempo-livre.

Essa dualidade está presente em diversos outros trabalhos, mas nesses o foco está nas mulheres, com uma forte presença da opressão do patriarcado sobre elas.

Devido à rígida demarcação da diferenciação entre os sexos masculino e feminino, que, segundo Freyre (2002, p. 805), seria mais conveniente à exploração da mulher pelo homem, justificar-se-ia um “padrão duplo de moralidade, dando ao homem todas as liberdades de gozo físico do amor e limitando o da mulher a ir para a cama como marido”. Para a mulher, o gozo acompanhado da obrigação “de conceber, parir, ter filho, criar menino” (FREYRE, 2002, p.805). Freyre ainda complementa apontando que este “padrão duplo de moralidade”, para além da atividade sexual, estender-se-ia à vida social, dando “ao homem todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas, os escravos”, (FREYRE, 2002, p. 805).

A sexualidade continua como mola propulsora do discurso, mas as citações são utilizadas com bastante parcimônia. Entretanto, o diretor opta por alguns momentos de suspensão, nos quais o onírico e o anti-ilusionismo também estão presentes, ainda que de forma mais tímida que em outros trabalhos.

Essa estética, chamada de hiperrealista¹³, aliada com a estratégia do distanciamento, é que vai nortear as últimas obras do cineasta, buscando fazer um registro da realidade sem que o espectador "esqueça" que o filme é na verdade uma representação.

Todos esses pontos são fundamentais no sentido de colocar em questão a importância de elementos do discurso feminista nos filmes de Reichenbach, nos quais o machismo e a representação da mulher são sempre posicionados no centro da questão, seja de forma alegórica, ou explícita, trazendo à tona outros pontos, como as relações de poder na sociedade.

A preocupação de representação do feminino de forma distinta a do cinema clássico impede uma empatia do espectador com os personagens masculinos nas tramas, corroborando para a concepção de uma estética baseada fortemente em signos populares, mas com embate entre esses signos e o anti-ilusionismo.

¹³ O termo hiperrealista advém das artes plásticas para designar um trabalho que iria além do fotorrealismo em uma apresentação fidedigna da realidade.

2. GÊNERO E TRABALHO EM CARLOS REICHENBACH

Nesse capítulo, a abordagem se pautará por uma investigação mais profunda da representação da mulher, do erotismo e do trabalho na obra de Carlos Reichenbach, de forma a estabelecer pontos de ligação entre os diferentes trabalhos do diretor. A partir da teoria de Laura Mulvey (1983), serão abordados temas relacionados também às contradições no que tange à representação do feminino.

Um primeiro ponto importante é que Reichenbach, desde suas primeiras produções, já representava a mulher em um papel distinto daquele conhecido, em sua maioria, pelo cinema hollywoodiano e pelas pornochanchadas. O feminismo, o amor livre, as críticas ao patriarcado sempre foram questões prementes para o cineasta, que ao invés de utilizar simplesmente das estratégias do cinema dominante adotava um viés diverso, colocando a mulher na posição ativa do discurso, e não apenas como sujeito passivo ou receptor. Essa diferenciação não se dá necessariamente pela construção de personagem, mas pelas alegorias presentes na obra.

A forma de representação da nudez no cinema do diretor também merece destaque, pois ao invés de apelar para a objetificação do corpo feminino ele recorria a ela de forma mais sutil, buscando a sensualidade do ato sexual, o uso de músicas não diegéticas corrobora esse fato, procurando não uma identificação do espectador apenas através da escopofilia¹⁴, mas sim com um distanciamento.

Reichenbach fazia, sim, uso da nudez e do sexo em seus filmes, mas havia diversas mensagens subliminares relacionadas e a quebra sistemática do realismo cinematográfico, de forma que o espectador podia detectar um discurso para além do simples prazer visual.

Vale ressaltar o estudo de Laura Mulvey (1983), no qual ela afirma que o cinema foi constituído sob a égide do sistema patriarcal, onde o homem possui o privilégio do olhar, funcionando como sujeito ativo, enquanto a mulher é representada como imagem, ou objeto a ser olhado, funcionando como sujeito passivo. Pode-se afirmar que a obra de Reichenbach desconstrói parcialmente essa posição do masculino frente ao feminino através da quebra da diegese ou pela ironia com a qual certos personagens são representados, pois em seus filmes muitas vezes o machão típico do cinema dominante acaba por terminar sozinho, ou é posto "em seu lugar" por outros personagens.

¹⁴ Escopofilia é o que Freud define, em seu estudo sobre sexualidade, como prazer em olhar, no qual existe o sujeito ativo desse olhar (homem), o sujeito passivo (mulher), que passa a ser o objeto do olhar e não detém o poder do discurso. Ensaio sobre a Sexualidade - "fixações de alvos sexuais provisórios" (Freud, 1996 [1905], p. 147).

Mulvey também considerou que um cinema que desestabilizasse esse olhar ativo (masculino) e passivo (feminino) seria o que mais ofereceria uma opção inovadora em termos de linguagem no que tange à representação do feminino.

De fato, o diretor faz uso frequente da nudez ao retratar os personagens femininos, mas também o faz com os personagens masculinos, operando em uma lógica de dualidade do prazer visual, no qual não apenas a mulher é o objeto do olhar, mas também o homem. Dessa forma, baliza a afirmação de Laura Mulvey, pois oferece ao espectador ao menos duas experiências originais. A primeira ocorre na quebra do realismo, quando os atores olham para câmera ou fazem sexo citando textos de filósofos. A segunda ocorre por colocar, por vezes, a mulher na posição dominante e operar na inversão da representação clássica de objetificação do corpo.

2.1 Carlão e a Pornochanchada

Em *O Império do Desejo*, o segundo filme que Reichenbach realiza com Galante, Meyre Vieira, conhecida atriz das pornochanchadas, é Sandra, uma viúva que tem um romance com um típico machão, para o qual ela banca os estudos. Logo no início da trama a inversão de papéis proposta pelo diretor já ocorre. Apesar dos comentários grosseiros de Odilon ele assume claramente o papel passivo na relação explicitado na conversa de Sandra com ele, na qual o chama de "gigolozinho e putinho" e afirma que como ela é quem o sustenta, "ele deve servir aos desejos dela". O anti realismo se faz presente aqui através da câmera posicionada acima do ventilador, "cortando" a cena.

Essa forma de representação da nudez masculina, através da objetificação do corpo masculino é utilizada em outros trechos da narrativa. Outro fator preponderante nesse ponto é que a primeira cena já apresenta os dois personagens pelados, mas é o homem quem está em nu frontal, enquanto Sandra está parcialmente envolta nos lençóis.

Esse longa, um dos preferidos do diretor (REICHENBACH apud. LYRA, 2007, p.157), apesar de estar situado no gênero da pornochanchada é bastante radical em termos de linguagem, carregado de referências políticas e o sexo é subvertido do seu sentido primeiro da pornochanchada, que seria o do prazer visual através da objetificação das mulheres. Assim como em *Lilian M...*, o diretor faz diversas referências políticas e vai além, fazendo com que os personagens citem filósofos e texto políticos enquanto transam.

A opção de Reichenbach, ao tratar o sexo de forma banalizada, é a de colocar no centro da questão a identificação do público com os personagens através da escopofilia que Sigmund Freud afirma que seria "um dos instintos componentes da sexualidade" (1901-1905), e que Laura Mulvey relacionou posteriormente com a interação do espectador através de "uma repressão do exibicionismo e a projeção no ator, do desejo reprimido"(MULVEY, 1983, p.441).

Se era comum aos espectadores da pornochanchada uma identificação com o personagem dominante, masculino, através do conceito citado acima, aqui essa operação se faz de forma muito mais complexa. Ainda em *O Império do Desejo*, a cena na qual Carvalho adentra a casa para trazer mantimentos e flagra Nick e Lucinha fazendo sexo oral mútuo é fundamental para o entendimento dessa questão, pois, apesar de estarem os dois pelados, Nick encobre a personagem, ficando o corpo dele em evidência, assim como na cena inicial.

Do ponto de vista da postura sexual, temos dois pólos, um constituído pelo advogado, representante da sociedade patriarcal e possuidor dos mesmos valores que a maioria do público que assiste ao filme, que apesar de mau caráter (não quero dizer que a maioria do público seja mau caráter, porque inverdade) se diz moralista e pai de família; e outro constituído pelos hippies, que praticam o amor livre, (PEREIRA, 2013, p.201).

Nesse longa metragem, em meio às cenas de nudez e sexo, está a bandeira do amor livre, diversas citações como "A propriedade é um roubo", e uma alusão direta ao feminismo e ao machismo das próprias personagens femininas, mais evidente na anti-feminista Phanta (Aldine Muller).

Outro aspecto importante ressaltado por Mulvey trata do narcisismo, ou identificação direta com o personagem da trama, através do qual a constituição do ego, estudado por Freud, faz com que o espectador projete no personagem seu ego, em uma analogia da fase do espelho de Lacan, na qual "a criança imagina sua imagem-espelho mais perfeita do que a experiência de seu próprio corpo".(MULVEY, 1983, p. 442).

Ao tentar ter relações sexuais com Nick (Roberto Miranda), Phanta dá diversas ordens a ele, o colocando na posição de objeto. Entretanto, acaba por antecipar o fim do ato sexual. Após Nick sair de cena o xinga afirmando que o gozo não é prerrogativa dos homens, em seguida olha para a câmera ao falar: "Sou uma besta mesmo, fui logo entregando meu ego a

um ejaculador precoce, onde estarei eu no espectro das fraquezas femininas?" Essa personagem também se diz adepta das ideias do Relatório Hite¹⁵.

Reiterando a convenção do adiamento constante do clímax narrativo de sequências de sedução e sexo, Reichenbach inverte a identificação tradicional entre espectador masculino e o herói na tela operando uma mudança onde o homem é que se torna objeto da relação, algo incomum no cinema da época, (VIEIRA, 1988)¹⁶.

Ao criar esse momento de distanciamento, o diretor faz uma referência direta à constituição do ego citada acima, colocando em questão a identificação da espectadora feminina com a personagem.

A amiga de Pantha também merece atenção especial. Mysta (Nádia Destro) é uma “virgem” que “só” havia praticado sexo anal por acreditar que um hímen intacto significaria pureza. Enquanto Nick e ela praticam o sexo anal permitido, afirma: "Esse negócio de revolução sexual é uma produção masculina, se a gente não dá tudo é porque é idiota ou pudica e se dá pra muita gente é porque é puta. Os princípios da liberação feminina se concentram nos valores dos homens, afinal porque casar, se a gente tem as piranhas pra comer? Eu não entro nessa, só faço assim porque posso enfrentar a barra mais tarde, e só eu sei a tortura que passo para poder me manter virgem"¹⁷ Após essa fala é deflorada por Nick e o pede em casamento, reiterando a ligação entre a perda da virgindade/honra com a instituição do matrimônio.

A personagem critica a revolução feminina e corrobora a ideia de que o importante mesmo para as mulheres é o casamento. E que o fato dos movimentos feministas defenderem que a mulher não deve ter como destino exclusivo o matrimônio é visto por Mysta como uma forma que os homens encontraram para não se casarem, podendo assim exercer livremente sua libido com várias mulheres.

Além desse fato, ela afirma que não seria burra, pois está fazendo o Madureza¹⁸. Apesar de não explicitar o tema do trabalho, nas entrelinhas fica subentendido que, por ser do interior, teve menos acesso a meios educacionais, e o fato de ser construída como uma

¹⁵ Relatório Hite foi um estudo realizado por Shere Hite, lançado nos Estados Unidos em 1976, acerca da sexualidade feminina, no qual realizou entrevistas com mulheres para buscar um entendimento maior sobre as experiências sexuais dessas. Foi o primeiro estudo sobre mulheres realizado por uma mulher, e é considerado muito importante para o entendimento das teorias feministas posteriores.

¹⁶ Ver mais em: “Carnavalização e vanguarda: O Império do Desejo”, artigo de João Luiz Vieira (baseado num capítulo da sua tese de doutorado) publicado no catálogo da mostra “Cineasta de alma corsária: 40 anos de Carlos Reichenbach”, organizado por Francisco César Filho.

¹⁷ Trecho retirado do filme Império do Desejo de Carlos Reichenbach.

¹⁸ Curso criado na década de 1960 para educação de jovens e adultos a partir de 16 anos.

personagem fútil faz alusão direta à situação das mulheres em relação ao ensino no país e ao mercado de trabalho, afirmando nas entrelinhas que elas estariam em posição mais complicada nesse campo, do que os homens e do que sua amiga Phanta, que afirma ter estudado na PUC e que sublinha suas posições com grande arrogância.

O diretor também faz referência à propriedade do corpo, pois o casal de hippies, que representa a ausência de posse de um sobre o outro acaba por relacionar-se com quase todos os personagens da trama, cada um com um apelo erótico distinto.

No meio termo temos uma série de personagens com diferentes posturas eróticas – o profeta, um exibicionista; a viúva, uma liberal; Pantha, uma teórica intelectualizada da sexualidade, via Relatório Hite; Mysta, uma semi-virgem, que deflorada implora pelo casamento; Odilon, um gigolô; duas prostitutas que praticam o sexo como mercadoria; dois turistas, que longe de seu local de origem, portanto sem referências espaciais, sociais e morais, praticam o êxtase do mundo sensorial - a música, a comida, o tato, o prazer peniano/clitoridiano; um alegórico Pinocchio godardiano, que faz sexo com uma fada afro-descendente de “outra esfera”, nas palavras do cineasta, que lhe suplica que minta para avolumar as suas ferramentas de trabalho; e Misake Tanaka, a revolucionária político/sexual, (PEREIRA, 2013, p. 201).

A questão da propriedade e do patriarcalismo evidenciadas por Carvalho (Benjamin Cattan), o advogado, ficam evidentes quando ele, ao tentar se aproximar de Lucinha, leva duas prostitutas à casa para propor uma troca com Nick.

A cena crucial desse embate é quando o advogado, querendo fazer sexo com a menor de idade, e imbuído da noção de propriedade, propõe ao Nick duas prostitutas como mercadoria de escambo. Nick e Lucinha, apesar da prática do amor livre, estariam proporcionalmente tão casados quanto o Carvalho. No entanto o advogado lhes traz como mercadoria de troca, não sua mulher ou sua filha, troca justa, mas sim duas profissionais do sexo, (PEREIRA, 2013, p. 201).

Além de representar o conservadorismo, Carvalho também é a personificação do machismo, agindo de forma oblíqua em diversas situações, como no início da trama, quando convence Sandra a expulsar a família com filhos de sua casa, que ela sequer sabia que existia, para obter algum tipo de vantagem. Ao final apaixonou-se pelo casal de hippies, mas já é tarde demais, morrendo afogado enquanto os dois transam na grama e chegam ao orgasmo juntos, em um triunfo do amor livre sobre as convenções sociais do patriarcado.

O grande personagem libertário é Di Branco (Orlando Parolini), que varre a praia de seres preconceituosos, em um claro ataque ao moralismo.

"Di Branco permite ao filme apresentar soluções morais desconcertantes, que ironizam as relações já estabelecidas entre o público de pornochanchadas. Por exemplo, a cena de sexo entre Odilon (o namorado boçal de Sandra) e Lucinha mostra requintes de crueldade da parte dele, seguindo o padrão de uma narrativa que provoca o sadismo do espectador, instigando uma relação voyeurista com a violência do personagem. Na cena seguinte, porém, o castigo chega para o estúpido: Di Branco o encontra na praia e dá cabo dele. Em *O império do desejo*, o "macho infalível" do modelo das pornochanchadas é derrubado à base de porrete, (CAETANO, 2012, p.103).

Na citação acima nota-se o especial interesse de Reichenbach em evidenciar e desconstruir os preconceitos e conceitos de personagens dominantes que oprimem outros através da representação sexual e do prazer voyerístico da escopofilia.

Apesar da subversão da linguagem na pornochanchada utilizada por Reichenbach, os personagens mais fortes do filme são justamente Di Branco e Nick. O primeiro é quem redime Lilita ao bater com o porrete no machão, corroborando assim a ideia de salvação do personagem feminino pelo masculino. O segundo é o personagem sem preconceitos que consegue ter uma visão superior de tudo que ocorre, e mesmo quando tem uma crise de ciúmes guarda o sentimento para si sem nunca colocar ou transferir a culpa para Lucinha, sua companheira.

Esse fator pode se constituir uma contradição ou complexidade no cinema do diretor, posto que a companheira de Nick, Lucinha, também parece ter uma visão além dos outros personagens. A ela em nenhum momento, ocorre essa tal crise de ciúmes, reafirmando mais uma vez, a força da personagem feminina, pois mesmo no espectro do casal libertário é ela quem se mantém aquém das questões mais mesquinhas que ocorrem na trama.

Nesse contexto, é possível afirmar que Reichenbach também dialoga com outra personagem do cinema brasileiro, Angela Carne e Osso, a fêmea insubmissa do *filme A Mulher de Todos* de Rogério Sganzerla, também é uma mulher que adota uma posição de dominação em relação aos homens com quem se relaciona, esse fato a coloca em uma posição original e semelhante à muitas personagens dos filmes de Reichenbach.

Outro ponto interessante trata do *sexploitation*, gênero que ficou conhecido por explorar nudez e o sexo em filmes de baixo orçamento que visavam prioritariamente as bilheterias. Se Reichenbach adota certas estratégias desse subgênero, concomitantemente a isso ele utiliza estratégias modernistas, nas quais se utiliza amplamente de alegorias para exprimir um discurso, construindo dessa forma outros significados.

No cinema brasileiro do período áureo da pornochanchada, há diversas formas distintas de representação das mulheres, mas na grande maioria desses filmes, a mulher é

objetificada, e serve aos desejos do homem e de um público que adota a posição de dominação em relação às mesmas.

Em um grande número de pornochanchadas há personagens femininos que são extremamente submissos em relação aos personagens masculinos da narrativa. Exemplos disso são as empregadas e as secretárias que em grande medida “servem” aos seus patrões não apenas no que toca suas atividades de trabalho, mas também na forma sexual. Títulos como *As Histórias que Nossas Babás não Contavam* (1979), *Como é Boa Nossa Empregada* (1973), *Mulher Objeto* (1981), *Árvore dos Sexos* (1977), *Os Maridos Traem... e as Mulheres Subtraem* (1970), *Uma Mulher para Sábado* (1970), *Meninas Virgens e P...- Troca de Óleo* (1986) são alguns exemplos de produções que não tinham preocupação em se colocar como uma posição machista, mas ao contrário, assumiam esse posicionamento e exploram fortemente a nudez como chamariz de público. Ao analisar essas produções é perceptível a distinção de representação adotada por Reichenbach, que utilizava a nudez, mas exprimia um discurso absolutamente distinto dessas produções citadas.

2.2 Heterossexual de Alma Feminina

Em 1980, Reichenbach produz um filme significativo que lhe rendeu a alcunha de "heterossexual de alma feminina" pela crítica feminista no Festival de Roterdã, no qual foi agraciado com o prêmio de distribuição. No melodrama *Amor, Palavra Prostituta*, o diretor adota a linha do "cinema da alma"¹⁹, iniciada em *Lilian M...*, e que teria continuidade com *Anjos do Arrabalde*. A narrativa se divide em quatro partes, nas quais são apresentadas as angústias e afazeres dos protagonistas.

Nesse longa-metragem, Fernando (Orlando Parolini), é um existencialista²⁰ sustentado pela mulher, Rita (Patrícia Scalvi), e se vê no papel de cuidar de outra mulher, Lilita (Alvamar Taddei), que havia feito um aborto mal sucedido. Aqui, claramente o discurso vai ao encontro da defesa da legalização do aborto, trazendo à tona questões como o perigo das cirurgias clandestinas e a vulnerabilidade a qual as mulheres que escolhem realizar essas operações estão submetidas.

¹⁹ Carlos Reichenbach considera que sua carreira segue na linha do cinema da alma a partir de *Lilian M...* Nesses filmes teriam um enredo cinematográfico que explora as relações humanas e a inquietude do ser humano. Entretanto, André Bazin já havia utilizado o mesmo termo em um texto no qual analisa o filme "*Os Boas-vidas (I-Vitelloni* (1953)), de Federico Fellini.(BAZIN, 2014, p.287)

²⁰ No existencialismo, o ponto de partida do indivíduo é caracterizado pelo que se tem designado por "atitude existencial", ou uma sensação de desorientação e confusão face a um mundo aparentemente sem sentido e absurdo. (McGraw-Hill apud. SOLOMON, 1974, p. 1-2).

Rita é uma personagem interessante no que toca o trabalho ou subemprego das mulheres na sociedade brasileira. As mulheres, a partir da década de 1960 começam a ingressar com mais frequência no mercado de trabalho. Entretanto, em sua maioria são empregadas em funções vulneráveis e com remuneração menor que dos homens. Essa mudança de paradigma se dá inicialmente como uma forma de complementar a renda familiar, mas também pela liberação proporcionada pelo movimento feminista.

Ela é operária e não possui o ensino médio, fato sugerido pelas aulas que faz no Madureza e segundo a fala da própria personagem, "é burra, vai largar fábrica, o curso e abandonar Fernando". O fato mais interessante é que este está a beira do abismo e já não vê muito sentido na vida, ao passo que Rita é construída de forma a buscar uma ascensão social, sem, no entanto, saber os meios para isso.

Outro fator importante é a relação que ela tem com o chefe, apesar de afirmar que sai com ele devido ao poder que possui na empresa que trabalha quando o patrão quer lhe dar um dinheiro como recompensa por uma tarde que passaram no motel essa não aceita, reiterando que não poderia aceitar um pagamento por isso, constituindo a grande contradição da personagem.

Há o contraponto com a personagem Mysta de *O Império do Desejo*, que também afirma frequentar o curso, que nada mais é que o nosso supletivo atualmente. Enquanto Mysta é uma personagem ingênua, Rita é constituída como uma mulher vitimizada que não consegue se satisfazer com a situação em que se encontra, muito menos procura uma alternativa viável para modificá-la. Outro ponto de contradição entre as duas personagens é que Mysta afirma que jamais irá fazer sexo por interesse, enquanto Rita adota uma posição oposta.

Outro personagem essencial para esse estudo é Luís Carlos (Roberto Miranda), que se relaciona com várias mulheres. Fica subentendido que o aborto é uma situação corriqueira na vida dessas, e após a cirurgia mal sucedida de Lilita, realizada pelo Doutor Xavier²¹, ele sequer cuida dela. Logo no início do filme o mesmo se gaba por fazer sucesso com as funcionárias quando conversa com Fernando. Para ele, as mulheres são simplesmente prêmios que ele consegue devido à sua posição social.

Ainda no começo da trama afirma para a própria Lilita que ganhou uma aposta "sobre quem iria comê-la", corroborando a personificação machista do personagem. Lilita responde

²¹ Sintomaticamente o médico se chama Dr. Xavier, o mesmo nome de um antigo regulador menstrual, o "Regulador Xavier", cuja propaganda era vista na televisão brasileira nos anos 1960 e 1970. (PEREIRA, 2013, p. 221).

afirmando: "a gente ainda vai se casar", em uma estereotipação do suposto desejo feminino de sempre buscar o casamento como ideal de felicidade na vida. Em determinado momento, Luís Carlos se masturba ao lado de Lilita enquanto fala: "Sinta como a vida vibra nele, é poder Lilita, é o próprio poder, é o que te fascina, é o que te domina, é o que te alimenta de verdade. É enorme, não é? Olha como ele te subjuga, te escraviza, como a tua única vontade é servir a ele."

A fala transcrita acima sublinha a intenção de Reichenbach de propor um debate acerca do falocentrismo, e da suposta submissão das mulheres ao falo, pois Lilita de fato “serve” ao personagem masculino e adota uma posição absolutamente submissa em relação a ele.

A interação entre esses dois personagens coloca em evidência o assédio que as mulheres com funções consideradas inferiores sofrem dos homens que estão acima delas, pois esses as vêem apenas como uma aposta de uns com os outros, acenando dessa forma que o foco desses personagens seria na verdade os outros homens e não as mulheres.

O poder atribuído ao falo, e ao homem que por possuí-lo detém o poder do discurso, é colocado aqui de forma deslocada, em uma clara intenção de Reichenbach de crítica à ordem social vigente também na linguagem cinematográfica. O fato de construir um personagem reacionário, preconceituoso, machista e que tem no pênis seu grande motivo de orgulho faz referência direta aos tipos comuns da pornochanchada.

O contraponto vem na cena em que Fernando transa com Helena e ela diz que ele é melhor que Luís Carlos, pois aquele não a satisfaz espiritualmente, em um claro ataque à pretensão de masculinidade dos personagens machistas, mas que ao mesmo tempo corrobora o estereótipo de que para a mulher o sexo não seria apenas físico. Essa mesma personagem afirma que fez dois abortos por conta de Luís Carlos, sugerindo uma visão vitimizada das mulheres, que, supostamente, transferem a responsabilidade do aborto para o homem.

Nessa cena também há o uso do anti-ilusionismo para causar um distanciamento do espectador.

Do ponto de vista do anti-ilusionismo, há um plano em que Rita fala diretamente para a câmera, na cena do quarto, depois do passeio. “Bela merda de homem que eu fui arranjar. Não trabalha, não fala e não trepa”. Em outro momento do filme, durante a cena de sexo entre Luís Carlos e Lilita na casa dele, Alvamar Taddei, depois do orgasmo, olha diretamente para a câmera, constituindo uma ruptura na cena, para logo em seguida voltar a fazer mais sexo, (PEREIRA, 2013, P.219-220).

A intenção de Reichenbach, com a repetição constante desses "tipos" machistas e conservadores, mas também de personagens femininas fúteis e submissas, é um ataque direto à ordem social vigente, mas também uma provocação ao público majoritário do cinema erótico.

Existe também outro tipo de personagem que chamarei de popularesco. São geralmente da classe popular, preconceituosos e machistas, muito deles interpretados por Roberto Miranda. Esses personagens são por um lado uma espécie de paródia crítica de outros personagens das pornochanchadas, e por outro um espelho do universo chauvinista e preconceituoso do público ao qual os filmes eram destinados. Tais personagens quase sempre eram responsáveis por uma espécie de tensão, conflito e oposição à delicadeza do universo feminino expresso pelo diretor e às ideias liberais e cultas dos personagens intelectuais e hippies. Geralmente esses personagens eram responsáveis por elementos cômicos e carnavalizantes, por utilizar um discurso direto, popular, chulo, sexualizado com capacidade de subverter elementos eruditos das obras aproximando-os dos espectadores do cinema erótico. Entre eles encontramos: Dr. Carvalho (não necessariamente um representante do povo, por ser advogado, supostamente afeito às leis) de *O Império do Desejo*, Luís Carlos de Amor, *Palavra Prostituta* e Ricardo de Extremos do Prazer, (PEREIRA, 2013, P.250).

Amor, Palavra Prostituta teve seis minutos censurados por conta das cenas que exibem o sangue menstrual de Lilita, após a realização do aborto, e como o próprio Reichenbach comenta em entrevista concedida a Geraldo Sarno, utilizada no programa televisivo *Linguagem de Cinema* (1998), o corte foi requisitado pelos censores homens, enquanto as mulheres pediram a imediata liberação do longa-metragem.

Outra personagem interessante é a mãe de Luís Carlos, Dona Vanda (Liana Duval), que faz críticas à personagem de Lilita, alegando que não seria certo para "uma moça de família" ao comentar que ela dormiria com ele, com a mãe do homem presente. Ela, entretanto, adota uma postura totalmente diferente quando Luís Carlos se relaciona com Berenice, filha do chefe dele na empresa em que trabalha, afirmando que esta sim, devido à sua posição social, é "uma moça de família".

Aqui também há uma clara referência à crise edipiana quando a mãe, que o enxuga após o banho, também incentiva o filho a casar, mas diz que sabe que ele não vai deixá-la sozinha.²²

²² A crise edipiana faz referência à tragédia do teatro grego "Édipo Rei", escrita por Sófocles por volta de 427 a.C., no qual Édipo mata seu próprio pai e desposa sua mãe. Freud utilizou essa tragédia como base para o Complexo de Édipo, uma das bases da psicanálise.

“Luís Carlos”. É hora então de investigarmos um segundo personagem. Ele é filho único de mãe viúva (Liana Duval). Ocorre entre os dois uma relação meio edipiana. Ele, com bem mais de trinta anos, está nu no banheiro e sua mãe lhe ajuda a se enxugar. A mãe lhe diz que uma moça havia telefonado para ele, era Berenice (Zaira Bueno), a filha do patrão. Luis Carlos conta a sua mãe que a moça está interessada nele, o que a deixa muito contente. A ela não agrada muito Lilita, que considera uma desclassificada. Seu filho merece algo melhor, uma mulher de nível sócio-econômico mais elevado, (PEREIRA, 2013, P.220-221).

2.2.1 Prostituição Travestida

No episódio *Rainha do Fliperama*, o primeiro do longa-metragem *As Safadas* (1982), Reichenbach mais uma vez centra a narrativa em uma protagonista feminina. Reginéia (Zilda Mayo) é uma personagem com pouco estudo, mas que usa de seu talento nas máquinas de fliperama para faturar algum dinheiro, embora seja explorada por Giba (Carlos Koppa). Foi dirigido em tempo recorde (após apenas três meses de iniciadas as filmagens, o filme já estava em cartaz), e foi mais uma parceria entre o diretor e o produtor Antonio Polo Galante.

A personagem Reginéia se assemelha bastante a Lilian, do filme *Lilian M, Relatório Confidencial*, conforme o próprio diretor comenta.

O que torna Reginéia fascinante é a sua absoluta falta de angústia. Ela é uma marginal poderosa porque ama a vida e as pessoas que se aproximam dela. O final do episódio, na sua amoralidade, não aponta para a aceitação resignada da prostituição ou da marginalidade. Assim como na última seqüência de *Lilian M.*, o que vinga é a consciência da própria liberdade, que faz com que as duas heroínas voltem para a estrada. O bancário Tenório, com seu baixo astral e egoísmo, é condenado ao pior castigo existencial: continuar vivendo mediocrementemente, sem compreender a opção de vida dos que o rodeiam, (REICHENBACH apud LYRA, 2007, p.173).

É interessante notar que mais uma vez Reichenbach explora o universo feminino pelo viés da prostituição e da exploração da mulher pelos personagens masculinos, além da construção narrativa colocar os dois homens da trama, Tesinho (Wilson Sampson) e Giba, como personagens frios, preconceituosos e machistas. Tesinho afirma que, caso tivesse dinheiro, sustentaria Reginéia e sua mulher, que também o havia abandonado, em clara alusão à salvação do personagem marginal/feminino pelo sujeito ativo, no caso masculino. Mas devido à inversão de papéis que Reichenbach propõe, esse personagem não tem condições de realizar tal proposição.

No que concerne o tema do trabalho é importante frisar que apesar de não se prostituir, Reginéia tem uma relação com Giba semelhante à que as prostitutas mantêm com o cafetão, pois quem recebe o dinheiro das apostas no fliperama é ele, e é o próprio quem decide o quanto deve repassar à personagem, reiterando a dependência financeira de homens que exploram mulheres, semelhante à situação de Rita, de *Amor, Palavra Prostituta*.

Outro ponto significativo é o fato que mesmo sendo explorada, Reginéia sente-se em posição superior quando está no fliperama, e não tem interesse algum em retomar os estudos e buscar uma condição de vida melhor. Por ser ela quem ganha o dinheiro que os sustenta através de sua habilidade nas máquinas, infere-se uma analogia interessante com situação da prostituição, inclusive por se vestir de modo sensual quando vai jogar. Essa habilidade da personagem se assemelha à outras de filmes distintos do diretor.

É outro trabalho na linha intimista dos filmes femininos do diretor. Reginéia tem relação com a Maria de Lilian M., com a Rita de Amor, Palavra Prostituta, bem como com a manicure Aninha de Anjos do Arrabalde e, de certa forma, com a prostituta Anésia, de Alma Corsária, (LYRA, 2007, p.171).

Em contraponto, Giba está desolado ao final do filme, antes que Reginéia retorne ao fliperama, onde se sente senhora de seu destino. Apesar de ser explorada, ela não está naquela posição por necessidade, mas sim por opção, e esse fato é bastante claro. A respeito disso, Vladimir Lazo fez uma crítica recente (2010), na qual observa que o universo feminino trabalhado pelo diretor, como cita Pereira em sua tese, "mistura um melodrama sensível com características marginais e esboça elementos que percorrem muito da obra do diretor, especialmente ao se concentrar num personagem feminino com vida difícil e obrigada a se dividir entre uma circunstância e outra" (LAZO apud. PEREIRA, 2013).

2.2.2 Mulheres no Comando

O último filme da fase do cinema erótico do diretor foi *Extremos do Prazer*, drama psicológico semelhante, em termos de enredo, à *Amor, Palavra Prostituta*. Realizado em 1984, foi o trabalho no qual Reichenbach colocou alguns personagens dentro de uma casa para passarem o final de semana, dentre eles, um conservador machão típico da pornochanchada, Ricardo (Roberto Miranda), um homem culto que tem seus traumas do período ditatorial no país, Luís Antônio (Luiz Carlos Braga), um casal, Natércia (Rosa Maria Pestana) e Felipe (Rubens Pignatari), que tentam a todo custo juntar o machão e Marcela

(Taya Fatoom), além da filha de Luís Antônio, Ana Marina (Vanessa Alves), e o diretor e ator teatral Sérgio Calvino (Eudes Carvalho). Também há uma personagem fantástica, o fantasma da ex-mulher de Luís, Ruth (Sandra Graffi), com quem o intelectual conversa constantemente.

Além de trabalhar com esses tipos, muitos dos quais são recorrentes em sua obra, o diretor se utiliza mais uma vez da mistura de gêneros e do distanciamento para transmitir sua mensagem. *Extremos...* marca o reconhecimento do diretor pela crítica, recebendo o prêmio especial do júri no Festival de Gramado de 1984. Nessa produção, foi fortemente influenciado por Eric Rohmer.

Qualquer semelhança com o estilo intimista e existencial, e o formato de produção do cineasta francês Eric Rohmer, não é mera coincidência. Por causa dele, houve quem dissesse que eu era o Eric Rohmer brasileiro, erotizado. Um crítico disse que *Extremos do Prazer* lembra muito *Pauline à la Plage*, de Rohmer. A história começa com os personagens chegando de carro na porteira de uma casa de praia. Alguém desce, abre e fecha a porteira, deixando o carro passar e a partir daí a locação passa a ser exclusivamente aquela. Esta é mesma situação inicial de *Extremos do Prazer*. Até o esqueleto dramático – aparentemente exíguo – é similar aos filmes de Rohmer, inclusive no que se refere à questão da troca dos casais. Há, no entanto, algumas coisas que diferenciam e muito os filmes de um e outro. Em *Minha Noite Com Ela* (*Ma Nuit Chez Maud*), 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, (REICHENBACH apud. LYRA, 2007, p. 177-178).

A sexualidade e o feminino são bastante presentes no filme, e os personagens transitam entre diversas posições e performatizações, como Luís Antônio, que tem constantes lembranças de Ruth, mas que na trama acaba por ter relações sexuais com Sergio Calvino.

Há uma cena, ainda no início do longa-metragem, na qual Ricardo exhibe seus músculos para os outros personagens. Luís, então, passa a alternar seu olhar, subjetivo, entre a cintura de Ricardo e os seios de Marcela, em uma evidente mensagem da transitoriedade da sexualidade, como afirma Michel Foucault no primeiro volume de *História da Sexualidade* (1988), no qual estabelece que a sexualidade seria um "dispositivo histórico", e não um fator inerente ao ser humano. Dessa forma seria construída pelas relações históricas.

Em outro momento Marcela e Ricardo discutem sobre o fato dele nunca ter broxado, e ele afirma que nunca broxou porque é "macho pra caralho", se gabando em seguida do seu desempenho sexual. Ao final a ameaça, dizendo que vai transar com Ana Marina, e, ao ir atrás da filha de Luís, acaba brochando devido à frieza com que ela o recebe. Aqui observamos mais uma vez a desmistificação do garanhão da pornochanchada. Mas se em *O Império do*

Desejo o machão é posto em seu lugar por Di Branco, aqui o mesmo ocorre através das personagens femininas.

Mas em *Extremos do Prazer* são as mulheres que comandam os acontecimentos. São elas que se movimentam enquanto os homens são fixos (Miranda e Braga passam o tempo todo na casa e as mulheres viajam, vão e voltam). Se as trocas simbólicas assim ocorrem nas sociedades ditas primitivas, no cinema de Reichenbach isso não é diferente: são elas que desencadeiam os sentimentos, que desenrolam a história e desenvolvem as situações. O homem é um recipiente, um espaço para os valores constituídos (conservadores ou libertários), mas são sempre as mulheres que fazem as coisas passarem, (GARDNIER, 2011).

O “castigo” imposto pelas mulheres, contudo, não suprime o dos homens. Ao questionar Sergio Calvino sobre suas relações com Luís, Ricardo acaba apanhando e resolve abandonar a casa, sozinho, reiterando a subversão dos personagens clássicos do cinema erótico.

O trabalho está presente na trama de forma textual, pois o único personagem que realiza alguma atividade laboral é Luís, que escreve textos para um pequeno jornal. Entretanto, há um diálogo muito interessante no qual Luís e Sérgio discutem sobre a dualidade do Socialismo Utopico e Científico.

Luís

"Esse interesse de vocês pelas ideias libertárias, eu acho muito instigante. Confesso que ainda sou daqueles meio obcecados pela objetividade, continuo meio cartesiano"

Sérgio Calvino

"Não é possível que teu exílio voluntário e espontâneo não tenha aberto sua mente"

Luís

"Eu ainda acho que teus valores só têm sentido se vocês conseguissem achar uma espécie qualquer de instinto entre os valores libertários e o marxismo tradicional"

Sérgio Calvino

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

Luís

"Então você acha possível eliminar o trabalho?"

Sérgio Calvino

"E o sobre trabalho também"

Marcela

"Tudo isto me parece uma utopia"

Sérgio Calvino

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

Ana Marina

"Eu acho que, antes de mais nada, a gente tem que tentar a utopia a partir de nossas próprias relações afetivas, eróticas e familiares. Já que na verdade, esse é nosso único espaço de liberdade."

Luís

"O que me conforta na ideia de vocês, é que eu vejo um grande otimismo em relação à natureza humana"

Sérgio Calvino

"Eu ainda vou escrever uma peça tendo você como personagem central, um cara especial que evita o contato com o mundo externo porque a realidade não se mexeu como devia. Cenário: uma casa de campo como esta. Burguesa, aprazível, quase impessoal, o refúgio seguro para quem tentou fugir de todos os fascismos. Encontrei com esse herói sem saída, angustiado, que se esconde na ilusória sensação de segurança, o confronto de duas gerações distintas, mas próximas. A primeira com personagens originados de uma classe social abastada, pessoas que se acomodaram na perplexidade e no pessimismo, se refugiaram na sobrevivência cômoda do erotismo obsessivo, na psicanálise, e pra quem o trabalho não é prazer. Um desses jovens velhos é o exemplo das consequências do milagre, um homem de ação, tecnocrata, arrivista, partidário do mexa-se, um bossal abstraído do gozo dos sentidos. A esta geração, já distanciada dos conflitos sociais, contrapõe-se outra, pra quem o sexo não é desculpa para a angústia".²³

Nesse trecho transcrito do filme, pode-se perceber a opção de Reichenbach em fazer uma análise da própria trama (metalinguagem/anti-ilusionismo), e em contrapor as ideias libertárias com os conceitos da sociedade vigente. Citações a Marx, milagre econômico, machismo, e patriarcalismo, de tudo um pouco. Com apenas esse trecho é possível entender a narrativa em sua totalidade, e as mensagens alegóricas do diretor.

Essas questões em torno do trabalho e do tempo livre dos personagens serão retomadas nos filmes analisados no terceiro capítulo, mas naqueles serão pontos centrais da narrativa, e o trabalho não entrará apenas como texto, mas de forma central.

2.3 Mulheres, Trabalho e Hiperrealismo

Em 1987, Reichenbach realiza *Anjos do Arrabalde*, que pode ser considerado o filme que mais se aproxima, em termos de enredo, dos outros que serão mais profundamente analisados nessa monografia próximo capítulo, por tematizar o trabalho feminino na periferia e as relações de solidariedade que se estabelecem entre as mulheres no mesmo. Outro fato que corrobora essa afirmação é como o diretor ilustra o tempo livre dessas mulheres, em meio a diversos problemas, como a ausência da figura masculina no lar, a jornada dupla de trabalho e a opressão a que estão submetidas, principalmente as de menor renda. O filme ganhou o

²³ Diálogo extraído do filme *Extremos do Prazer* (1984), dirigido por Carlos Reichenbach.

prêmio de melhor longa-metragem no Festival de Gramado (1987), melhor atriz para Beth Faria e atriz coadjuvante para Irene Stefânia.

Aqui, Dhália (Beth Faria) se assemelha muito à operária Aurelia Swazenega de *Garotas do ABC*. Reichenbach inicia uma nova fase em sua carreira com esse filme, adotando um estilo mais realista, e as citações literárias são usadas pouquíssimas vezes. Em *Anjos...*, o diretor mergulha no mundo feminino e consegue, dessa forma, agradar público e crítica (o filme obteve, também, boa carreira internacional, sendo exibido inclusive nos Estados Unidos).

O interesse de Reichenbach é pela violência imposta a essas mulheres que trabalham em ambientes hostis marcados pelo tráfico de drogas, ameaças e outras formas opressivas. Isso faz com que realize um trabalho que se aproxima, em certo sentido, de um documentário, pois em sua pesquisa ouve pessoas que vivem nessa realidade a fim de construir um retrato próximo do real – por isso o termo hiperrealista. Esse método também seria utilizado em *Garotas do ABC*, filme que abordaremos no próximo capítulo.

O que diversifica a partir dessa produção a linguagem do cineasta é a forma de construção da narrativa, pois ele passa a se aproximar da forma clássica de linguagem cinematográfica, com um roteiro que marca um início e um final na trama. O uso muito discreto da linguagem anti-ilusionista também corrobora esse ponto. Entretanto, aqui, a identificação proposta para o público com os personagens também é distinta do que o seria no cinema clássico, pois não há apenas uma protagonista dentre os personagens femininos, e os personagens masculinos são apenas acessórios à construção do enredo.

As protagonistas são mulheres fortes e positivas, cercadas de homens que, como em filmes anteriores, têm desvios de caráter. Um ponto central nesse longa é o que Reichenbach chama de solidariedade feminina, observada em vários trechos da narrativa.

Quando Valéria (Elaine Marcondes) fica sabendo do estupro de Aninha (Vanessa Alves) decide vingar-se do ocorrido, chamando o rapaz para sair, roubando a moto dele e quando a devolve, avisa-o que fez aquilo pelo que ele havia feito à amiga. Em outro momento, quando Nivaldo (Kiko Guerra) vai à casa de Carmo atrás de sua moto, essa segura uma arma escondida e a passa às mãos de Aninha que a devolve, numa clara alusão à solidariedade entre as duas.

Essa solidariedade também seria observada em outros filmes, mais significativamente *Amor, Palavra Prostituta, Anjos do Arrabalde, Garotas do ABC* e *Falsa Loura*. A ideia de sororidade parece nortear a relação dessas mulheres, pois muitas delas não

eram íntimas a ponto de ajudarem-se, entretanto o faziam em função de uma situação opressiva que reverberava em todas.

Os feminismos, em algum momento de sua história, criaram e propagaram, como expressão de sua identidade, a noção de "sororidade" ou da irmandade, a idéia é força de unificação das mulheres, admitidas como iguais em sua biologia, aglutinadora de energias numa luta comum contra a desigualdade em relação aos homens. Afirmada no poder social das mulheres, visível nos "maternalismos", lugares das lutas feministas por direitos sociais⁷. Essa forma de pensar a identidade biológica ganha revisões a partir dos anos 80, do século XX. Na noção de "sororidade", conformam-se a homogeneização e a ocultação das diferenças e desigualdades entre as mulheres. Essas revisões decorrem da crescente tomada de consciência das diferenças e desigualdades no que concerne ao enquadramento político; à posição de classe; às circunstâncias raciais/étnicas; às distâncias de geração e ideológicas, (COSTA, 2004).

A respeito dos personagens masculinos, todos são machistas e preconceituosos, inclusive o único personagem gay. Henrique (Ênio Gonçalves), marido de Carmo, é um ex-policial, e agora advogado porta de cadeia que justifica o fato da mulher não poder trabalhar alegando que não teria condições financeiras para pagar uma empregada. O personagem gay, Carmona (Emílio Di Biasi), a princípio se mostra um amigo de Dhália, com quem mantém relações sexuais esporádicas, mas que ao ficar bêbado no dia que vão à praia coloca para fora todo seu rancor e preconceito de classe. O filho de Dhália, Afonso (Ricardo Blat), se mete em confusões durante toda a trama, dá em cima da repórter Fernanda (Nicole Puzzi), ex namorada de sua mãe, quando essa conversa com Dhália, além de reprimir a mãe quando ela está com alguém. O marido de Aninha (Vanessa Alves), Baiano, espanca-a quando fica sabendo do estupro, culpando a vítima. Soares (José de Abreu), amante de Rosa (Clarisse Abujamra), após transar com ela a compara com sua esposa e ainda reclama que ela é fria. E finalmente há o delegado Gaúcho (Carlos Koppa), que já no início do filme faz uma piada de extremo mau gosto quando trata do estupro de Lucinha.

O que eu digo é que os personagens femininos, aqui, são muito positivos, enquanto os homens estão sempre dando murros em ponta de faca. Eles estão de passagem, num instante de vida provisório dessas mulheres. O filme trabalha no registro dos sentimentos. Eu só pude fazer esse filme porque admiro realmente aquelas mulheres. Eu tenho uma relação quase afetiva com as personagens. É um filme sem pieguice. Se há um rastro de esperança, ele está fundamentado na amizade e na solidariedade entre elas, (REICHENBACH apud. LYRA, 2007, p. 212).

Em contraponto, as personagens femininas são construídas como mulheres fortes e com personalidades interessantes, mas fortemente influenciadas pelos personagens masculinos. É o caso de Rosa, que corta os pulsos em plena sala de aula após saber que vai ser transferida para outra escola, e que em seu lugar ficará a esposa de Soares. O que antes poderia parecer o desejo da professora faz com que ela se sinta ainda mais usada pelo funcionário público que as controla e que nesse caso também é seu amante.

Outro ponto crucial nessas personagens femininas é sua relação com o trabalho, representado aqui pela escola, na qual cada uma adota uma postura diferente. Rosa é a professora rigorosa, que reprova os alunos e não se sente à vontade naquele local. Carmo é uma professora que está de licença a pedido do marido, pois este deseja que ela fique em casa para cuidar dos filhos.

O mais interessante é que para Carmo não seria possível conciliar a vida familiar com seu trabalho, que é o que de fato a realiza. Então sob a justificativa do marido, ela passa a cuidar exclusivamente do lar, sem, no entanto, se satisfazer com essa condição. Esse fato é subvertido ao final do filme, quando ela decide voltar ao trabalho afirmando que ela mesma pagará a empregada para cuidar da casa quando estiver ausente.

Outra questão importante relativa ao tema são as correções que Dhália faz para Carmona, levantando outra problemática, a de que a baixa remuneração recebida pelos professores da rede pública de ensino faz com que tenham que realizar outras tarefas remuneradas em seu tempo livre, além dos afazeres domésticos. Essa personagem vive sozinha, trabalha na escola, cuida da casa, e não tem dinheiro para pagar uma empregada, então a vemos corrigindo esses textos, passando roupa e também trabalhando na escola.

2.3.2 Outras Considerações

Após esse panorama geral das representações do feminino e do trabalho na filmografia de Carlos Reichenbach pode-se comprovar o que foi apresentado no início desse capítulo, que o diretor tem uma preocupação constante de tratar o universo feminino através das relações de opressão do patriarcado e com uma linguagem ligada ao distanciamento do espectador de forma a não permitir uma identificação direta com os personagens.

Se no início de sua carreira a preocupação do diretor era fazer um cinema no qual misturasse um discurso erudito com traços da cultura popular/massiva, a partir de *Anjos do Arrabalde* e, mais significativamente, após realizar *Alma Corsária*, sua preocupação passa a ser o prosaico, tratar de pessoas comuns, desprovidas de grandes recursos financeiros em sua

maioria, mas sem esquecer da opressão dos sujeitos, seja pelo gênero ou pelo poderio financeiro.

Nos filmes que serão analisados mais detalhadamente no próximo capítulo, Reichenbach busca tratar o universo do proletariado feminino, através da região do ABC paulista, entretanto, diversos fatores já comentados até aqui são colocados com ainda mais veemência nesses dois filmes. Entretanto, apesar de não conseguirem atingir grande parcela de público nas salas de cinema, não são filmes menores, e as relações de poder são elementos fundamentais para mostrar a vida dessas mulheres operárias.

Questões como a solidariedade feminina, liberdade sexual e os espaços de intimidade serão retomados através de uma estética hiperrealista, muitas vezes captada sem grandes requintes de arte cuja intenção é fazer um retrato, aos olhos do diretor, desse universo feminino.

3. PROLETARIADO FEMININO - ENTRE A VIGILÂNCIA E A INTIMIDADE

Em *Garotas do ABC*, primeiro filme da série *Bolsa Vitae*, na qual Carlos Reichenbach buscava retratar o universo do trabalho proletário feminino em seis longas metragens, o cenário é o ABC paulista, região central da economia do país, onde se concentra o pólo produtor com maior participação no PIB na produção industrial e o terceiro maior centro consumidor de produtos industrializados do Brasil.

Aurélia Schwarzenega (Michele Valle) trabalha em uma tecelagem e a narrativa se divide em dois temas. O primeiro é o universo de trabalho das mulheres na fábrica e o que fazem em seu tempo livre, e o outro seria o grupo neo-nazista, do qual Fábio (Fernando Pavão), namorado de Aurélia, faz parte, que tem uma ideologia fraca de racismo e segregação, sem unidade.

Há uma cartela que divide o filme em dois: a primeira parte é o trabalho, o segundo o tempo livre. Reichenbach gosta muito dessa dualidade, e ela é também retomada em *Falsa Loura*, por mais que neste não haja uma divisão tão clara. No início observa-se as mulheres do vestiário trocando a roupa para iniciar o trabalho, que é marcado pela sirene, a mesma que ao final de *Falsa Loura* marca a volta de Silmara à fábrica.

3.1 *Garotas do ABC*

O primeiro fato interessante nesse filme, é a presença de diversos protagonistas, apesar do subtítulo, Aurélia Schwarzenega, ela não a única personagem central, há outros fundamentais, Paula Nelson (Natália Lorda), líder e supervisora das operárias da fábrica Mazzini, Susi, a tecelã virgem, Nair (Kelly di Bertolli), a operária-prostituta e o núcleo nazista do qual fazem parte Salesiano (Selton Mello), Fábio, Ruggero (Fábio Ferreira Dias) e Alemão (Milhem Cortaz).

Assim que consideramos o filme fechado, o tempo de projeção excedia três horas. E o pior é que havíamos cortado seqüências inteiras. Para poder chegar aos 128 minutos da montagem atual tivemos que sacrificar muita coisa boa, optando por reforçar os personagens femininos. Nós decidimos também diminuir a importância da personagem principal; livrar o peso das costas de Aurélia. Acho que foi aí que surgiu um filme sobre o coletivo e não sobre o individual; um filme sobre o grupo de operárias e não sobre uma protagonista apenas, (REICHENBACH apud. LYRA, 2007, p.250).

No início da trama há o que Reichenbach chama de striptease inverso com Aurélia se vestindo para trabalhar. O interessante nessa cena é o prosseguimento que ela terá após chegar à fábrica e colocar seu uniforme, em um processo de constituição de uma das engrenagens da fábrica de tear. É importante afirmar que a nudez, presente em todos os filmes de Reichenbach, nesse é apenas desta personagem, recurso utilizado pelo diretor para dar mais força à ela.

Um dos destaques desse corte final é a sensualidade de Aurélia. 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. Era fundamental recriar a sensualidade instintiva da personagem, (REICHENBACH apud. LYRA, 2007, p.250).

3.1.2 Espaços Compartilhados

O primeiro espaço da organização fabril que deve ser mencionado é o vestiário, este é apresentado no início da narrativa e nele ocorre uma discussão acerca de uma possível gravidez de umas das funcionárias. A decoração dos armários com espelhos, enfeites e fotografias, marca esse local de intimidade exclusivamente feminino. Tal discussão tem seu ponto máximo quando Lucineide (Fernanda Carvalho Leite) diz que todas sabem que existem métodos contraceptivos. Em seguida cita o Dr. Xavier (já mencionado em *Amor, Palavra Prostituta*), ponderando que o aborto sempre pode ser uma possibilidade.

A segunda sequência nesse ambiente é quando, após uma confusão ocorrida no refeitório, Paula Nelson vai averiguar o que ocorreu e conversa com Aurélia sobre o fato. Em um terceiro momento o cenário é retomado, quando Lucineide é obrigada por Paula Nelson a pedir desculpas a Indalécia (Viviane Porto) com quem tivera uma discussão. Neste espaço as funcionárias fumam seus cigarros furtivos e conversam sobre intimidades. É o tempo livre de alguma forma, mas não de lazer, pois ali ainda estão submetidas às regras da fábrica.

O que é marcante nesse cenário é o que tratamos no segundo capítulo como solidariedade feminina, ou sororidade. Aqui as funcionárias tem uma relação de cumplicidade, uma ajuda a outra e conversam sobre problemas comuns que possam afligir a todas, como gravidez, sexo e outras intimidades. O próprio Reichenbach afirma que essa questão é a grande semelhança entre *Garotas do ABC* e *Anjos do Arrabalde*.

Muita gente compara Garotas com Anjos. Concordo que há pontos em comum, por exemplo na solidariedade entre as mulheres, no carinho com que são mostradas as pessoas da periferia. Mas Garotas tem uma estrutura narrativa e dramática muito mais complexa. Anjos é um filme quase linear. Nesse sentido, estruturalmente, Garotas do ABC está mais próximo de Lilian M. e Império do Desejo, que também era constituído por blocos independentes, embora em menor número, o que o tornava mais fácil de assimilar. Além disso, havia um cenário personagem, a casa de praia, que norteava a atenção do espectador. Em Garotas, o prumo da narrativa se fragmenta em quatro ambientes, todos fundamentais às variadas tramas: a casa de Aurélia, a tecelagem, o bilhar dos neonazistas e o clube Democrático, (REICHENBACH apud. LYRA, 2007, p.249).

Outro local que merece destaque, ainda no interior da fábrica, é o refeitório, que é apresentado duas vezes como mais um espaço de intimidade dessas trabalhadoras. Ali elas também conversam sobre temas íntimos, a exemplo do vestiário, mas outras situações são evidenciadas. Nair, que trabalha na mesma seção das protagonistas, mas que por também se prostituir sofre um grande preconceito das outras mulheres. Esse fato é muito interessante, pois apesar da chamada sororidade, o machismo presente nessas personagens faz com que não aceitem uma outra que tem uma vida "calcada na sodomia".

Também fica claro o preconceito das outras mulheres em relação a Susi, que ainda é virgem e tem o desejo de se guardar para o que ela chama de "o homem certo". Os acidentes que ela já sofreu na fábrica e as indenizações que conseguiu também são tema da conversa. Ou seja, as mulheres partilham um preconceito em relação a Nair que é prostituta, e a Susi que é virgem, em mais caracterização da dicotomia Santa X Prostituta, e uma evidente construção machista dessas personagens.

Na segunda, quando Paula Nelson está almoçando com o professor André, Lucineide e Indalécia brigam, até que a primeira é atingida por prato na cabeça e vai para enfermaria. Mais uma vez a sororidade está presente, pois mesmo as outras mulheres que discutiam com ela se solidarizam e vão juntas ao posto médico.

Muitas tensões esgarçam a convivência de mulheres de diferentes classes sociais às práticas feministas nos seus muitos movimentos organizados, sobretudo de mulheres de camadas sociais de médias e altas rendas. Localizam identidades múltiplas e formas plurais de compartilhamento de lutas; é preciso conhecê-las. Nem mesmo o ideal da "sororidade", misto de sentimento e utopia que tem presidido os movimentos feministas por tanto tempo, numa suposta identidade biológica, resiste a elas. Problemas da convivência e de hierarquias sociais entre mulheres desiguais por posição de classe, status intelectual e profissional, de raça/etnia e mesmo geração, longe estão de ser equacionados, (COSTA, 2004).

A questão levantada pela citação acima é que, apesar da sororidade existente na relação entre mulheres, o conceito não dá conta das diferenças sociais e de classe destas

mulheres. Ou seja, apesar de ajudarem-se mutuamente, o preconceito em relação à condição também está presente.

A personagem de Aurélia merece atenção especial, pois ela tem uma grande veneração por homens fortes, seu ídolo é o Arnold Schwarzenegger, assim como seu namorado que também é musculoso. Em um dos momentos de intimidade no vestiário, quando conversa com Paula Nelson, afirma que toda mulher "precisa de um homem forte". O que poderia ser visto como uma dependência dela aos homens pode ser encarada como um retrato da liberação feminina, pois ela fala de sexo abertamente e tem uma situação absolutamente bem resolvida com o tema. Nesse mesmo diálogo, afirma que com Fábio, "goza que nem homem", e ataca Paula, afirmando que acredita que ela nunca gozou nem "como mulher".

O que fica claro com as atitudes de Aurélia é que o sexo para ela é muito mais prazeroso do que para seu namorado, que vive em uma eterna contradição entre a ideologia nazista e a paixão que sente por ela. Essa é uma inversão clara do que ocorre em outros filmes do diretor. Nos trabalhos anteriores o prazer era compartilhado, ou era do personagem masculino. Trata-se de uma diferenciação esdrúxula do gozo masculino e feminino, mas que pode ser interpretada como uma postura ativa em relação ao sexo, diferentemente de outras personagens femininas trabalhadas por Reichenbach, que não sentiam prazer com seus parceiros, mas que mantinham uma dependência afetiva dos mesmos, como Teresa de *Dois Córregos* e Rosa de *Anjos do Arrabalde*.

Essa personagem também protagoniza outra cena interessante, como a relação sexual com requintes de crueldade com seu namorado, à beira de uma lagoa poluída com peixes mortos, e sob o olhar de uma família. Nessa cena há o contraste entre a beleza de Aurélia, todo esse ambiente e a postura agressiva de Fábio, mas através do anti-ilusionismo, acentuado por uma rotação na tela, não é possível que o espectador identifique-se com o personagem masculino. O que a cena transmite é um profundo nojo, mesmo não realizando uma identificação direta com Aurélia.

Ao final do filme, após já ter abandonado Fábio, conhece um primo da tecelã Kinuyo (Lina Agifu), e ao dar um beijo nele, que é a última cena do filme, o chama de Bruce Lee, em alusão ao lutador chino-americano do cinema oriental e norteamericano. O que ocorre com essa personagem é a fetichização do sexo, pois ela liga seu prazer aos músculos bem avantajados. Apesar desse Happy End poder ser visto como uma redenção da personagem feminina pelo masculino, é na realidade, o grande poder de decisão que ela tem, decidindo com quem quer ficar e quando. Em nenhum momento a trama dá a entender que ela necessita ser salva.

Ou seja, se ao fetichizar a mulher, através da projeção do falo (Orgão Genital Masculino) na mesma, o homem atenuaria o perigo da castração, aqui ocorre o mesmo mecanismo, mas de maneira inversa. Entretanto, sendo a mulher já considerada castrada não é possível afirmar que a fetichização de Aurélia se dê no plano do complexo da castração, mas sim em uma projeção do falo nos músculos dos homens que ela se relaciona. Ao tratar do fetiche, Freud (1901-1905) o considerou para o sexo masculino, no qual a mulher seria o objeto de desejo.

Mas os psicanalistas concordam que, independente de qual seja o motivo - medo da castração (Freud) ou tentativa de negar a existência do sinistro genital feminino (Horney) -, os homens estão empenhados em encontrar o pênis na mulher. Críticas de cinema feminista viram como esse fenômeno (clinicamente conhecido como fetichismo) ocorre no cinema; a câmera (inconscientemente) fetichiza a forma feminina, atribuindo-lhe uma semelhança ao falo a fim de mitigar a ameaça que a mulher constitui. Quer dizer, os homens transformam "a própria figura representada em um fetiche para torná-la tranquilizadora e não assustadora (daí a superestimação, o culto da estrela de cinema)", (KAPLAN, 1995, p.55).

Em outro momento do filme, após um problema na máquina de trabalho, Susi decide que ela mesma deve consertá-la e após adentrar embaixo da mesma, essa volta a funcionar e um filete de sangue é visto sobre o tecido. Mais uma vez o sangue está presente, em relação ao feminino. Na cena seguinte, o diretor volta a trabalhar com o distanciamento, dessa vez para criar um momento onírico/lúdico. Este ocorre quando doutor Mazinni (Carlos Reichenbach) acaricia as cicatrizes nas costas de Susi, que depois ouve comentários das outras mulheres sobre sua abertura para com o dono da empresa. Ela nega inicialmente, mas deixa entender (ao espectador) que aprecia o toque das mãos dele sobre seu corpo.

3.1.3 Linha de Montagem

A hierarquia da empresa é evidenciada no início do filme, quando se observa as funcionárias da linha de produção. Paula Nelson parece ser a supervisora mais próxima das operárias. Maria do Carmo que está mais acima e supervisiona a linha de produção de uma sala no alto, expondo as operárias a um regime de vigilância e ainda mais acima o Doutor Mazzini (Carlos Reichenbach), dono da empresa.

A própria Maria do Carmo é vista ali como um símbolo da opressão no trabalho, posto que ela é vista por Paula Nelson como uma pessoa arrogante que as observa de cima e que não teria um caráter correto. Entretanto essa funcionária se mostra diferente da percepção que

temos a princípio, corroborando mais uma vez com o fato dela ocupar um cargo mais alto a que estão submetidas as outras, faz com que seja diferente, apesar de partilharem o gênero sexual.

A indústria moderna transformou a pequena oficina do antigo mestre da corporação patriarcal na grande fábrica do industrial capitalista. Massas de operários, amontoados na fábrica, são organizadas militarmente. Como soldados da indústria, estão sob a vigilância de uma hierarquia completa de oficiais e suboficiais. Não são somente escravos da classe burguesa, do Estado burguês, mas também diariamente, a cada hora, escravos da máquina, do contramestre e, sobretudo, do dono da fábrica, (MARX, 2011, p. 32).

Nas sociedades de controle que Deleuze cita no início dos anos 1990, os sindicatos parecem perder sua força política, e as subdivisões que ocorrem entre os diversos tipos de operários faz com que todos se tornem mais fracos. A figura de André Luiz (Dionísio Neto), na porta da fábrica Mazzini, panfletando sobre uma hipotética reunião do sindicato, enquanto assedia algumas funcionárias representa a opressão e a falta de defesa que estas mulheres proletárias estão submetidas. Primeiramente por ser um homem quem "luta" pelos direitos dessas trabalhadoras, e pelo fato do líder sindical parecer estar mais preocupado em conquistá-las do que em trazer algum ganho para a categoria.

No regime da empresa: as novas maneiras de tratar o dinheiro, os produtos e os homens, que já não passam pela antiga forma-fábrica. São exemplos frágeis, mas que permitiriam compreender melhor o que se entende por crise das instituições, isto é, a implantação progressiva e dispersa de um novo regime de dominação. Uma das questões mais importantes diria respeito à inaptidão dos sindicatos: ligados, por toda sua história, à luta contra disciplinas ou nos meios de confinamento, conseguirão adaptar-se ou cederão o lugar a novas formas de resistência contra as sociedades de controle?, (DELEUZE, Gilles, 1992, p. 219-226).

Em *Garotas do ABC*, a figura do doutor aparece como símbolo de poder, Doutor Mazzini é o dono da fábrica de mesmo nome, e em nenhum momento visualizamos o rosto dele. Sua importância se dá no plano da hierarquia da empresa.

À medida que o aparelho de produção se torna mais importante e mais complexo, à medida que aumentam o número de operários e a divisão do trabalho, as tarefas de controle se fazem mais necessárias e mais difíceis. Vigiar torna-se então uma função definida, mas deve fazer parte integrante do processo de produção; deve duplicá-lo em todo o seu comprimento. Um pessoal especializado torna-se indispensável, constantemente presente, e distinto dos operários: Na grande manufatura, tudo é feito ao toque da campainha, os operários são forçados e reprimidos. Os chefes, acostumados a ter com eles um ar de superioridade e de comando, que realmente é necessário com a multidão, tratam-nos duramente ou com desprezo; acontece daí

que esses operários ou são mais caros ou apenas passam pela manufatura, (FOUCAUT, Michel, 1987).

3.1.4 Um clube nada democrático

Na segunda parte do filme, a qual é chamada por Reichenbach de tempo livre, as funcionárias vão ao Clube Democrático, e segundo a fala de Paula Nelson ali sentem-se especiais, enquanto na fábrica não passam de peça de montagem. Um dado interessante desse trecho é quando André fala a Nelson sobre a divisão das mesas, entre trabalhadoras do comércio, indústria metalúrgica, têxtil, e da empresa Mazzini. Todas ficam separadas porque de outra forma haveria brigas. Fato que se contrapõe à sororidade, e traz à tona a "velha rivalidade feminina" que, se de fato existe, está evidenciada pela separação que ocorre em seu tempo livre.

O que mais chama atenção nesta cena é que de todas as separações há um grupo que agrega trabalhadoras de vários segmentos distintos. A ala lilás onde estão as trabalhadoras que se prostituem durante a noite para conseguir aumentar sua renda. A surpresa é que estas que tem uma jornada dupla de trabalho parecem se agrupar em torno de uma questão comum. Na verdade ocorre é que as outras trabalhadoras preferem mantê-las a distância, evidenciando que o preconceito é uma faca de dois gumes, aqueles que sofrem também praticam.

A respeito do grupo nazista o fato mais significativo para o nosso tema, trata-se da construção desses personagens e dos ambientes que frequentam, pois todos são completos ignorantes, que portam-se como verdadeiros animais em diversas situações. O bilhar que é o cenário onde estão em grande parte da narrativa também é um lugar sujo, com uma iluminação que corrobora ainda mais o aspecto repulsivo. Ao final, todos morrem, com exceção de Salesiano, que termina sozinho em sua pedreira. Mais uma vez o diretor utiliza a oposição entre personagens femininos fortes e masculinos débeis.

3.2 *Falsa Loura*

O filme *Falsa Loura* foi inicialmente concebido como uma continuação de *Garotas do ABC*, integrando a Bolsa Vitae, entretanto o diretor modificou a ideia inicial e abandonou a ideia de continuidade. Nesse trabalho, Reichenbach busca retratar a vida de Silmara (Rosanne Mulholland) que, por conta de sua beleza, consegue transitar em outros segmentos sociais, mas em nenhum momento passa a fazer parte deles. Ela é a personagem central, que

praticamente em toda a narrativa está em cena. Nesse, a ambientação e o espaço são deslocados do ABC paulista para a periferia paulistana.

No início, quando ainda estão passando os créditos, é perceptível que as mulheres serão as protagonistas e que as questões de gênero e sexualidade permearão toda a narrativa. A dança de um bolero muito sensual entre duas personagens femininas, Silmara e Regina (Luciana Brites), professora de dança, traz à tona três questões interessantes. Uma é relativa ao papel assumido pelas mulheres com relação à sexualidade e posição de dominação. Outra relacionada à importância da música no filme, ao qual o próprio diretor referiu-se como um falso musical, e a terceira toca no que concerne à sensualidade do corpo feminino, não de forma fetichizada, porém no que concerne à beleza um valor de mercadoria. Essas questões serão retomadas ao longo do capítulo.

3.2.1 Mercado de Trabalho

Ainda no início da trama, na sequência em que as operárias estão trocando de roupa ao final do expediente de trabalho, percebe-se que a maioria esmagadora das mulheres que trabalham naquela fábrica ou setor é branca. Nos dois filmes, este fato é bastante perceptível, fato que é representativo das dificuldades de mulheres negras no mercado de trabalho, e a desigualdade de gênero se acentua quando as questões raciais entram em cena.

Ha décadas a mulher negra vem sendo apontada como aquela que experimenta a maior precariedade no mercado de trabalho brasileiro. Entretanto os estudos que aprofundaram a perspectiva de gênero raramente levam em consideração a variável cor. Frequentemente tais estudos homogeneizam a força de trabalho tratando-a como se o fator racial inexistisse enquanto diferencial de direitos ou como se as especificidades que afetam a mulher negra pudessem ser esgotadas no quadro dos problemas gerais concernentes as mulheres. Não raro os estudos tangenciam a temática da mulher negra com breves enunciados formais ou referências históricas que apenas confirmam a desimportância dada ao tema aqui e acolá encontramos um ou outro parágrafo sobre o penado do escravismo ou quando mais generosos ao finalizarem descrições sobre determinados problemas registram a velha máxima " e no caso das Mulheres negras essa situação é mais dramática", (BENTO, Maria Aparecida, 1995, p.1)

Após a saída da fábrica, as personagens Silmara, Valquíria e Luiza (Vanessa Pietro) caminham para o ponto de ônibus e as discussões raciais e de classe ficam ainda mais evidentes. O que pode ser visto como uma fala preconceituosa de Silmara quando diz que Valquíria (negra) teria mais dificuldade em melhorar de vida do que elas (Silmara e Luiza), por conta do preconceito racial, é nada mais do que a realidade do país.

O grau de instrução destas trabalhadoras fica claro quando Valquíria diz que pretende fazer um supletivo para completar os estudos para ingressar na universidade, sublinhando que o cargo exercido por elas naquela fábrica não exige mais que o Ensino Médio incompleto.

Apesar das mulheres aumentarem sua participação no mercado de trabalho, elas ainda ganham menos que os homens, e são minoria nas profissões de status mais elevado.

Notou-se um crescimento da participação das mulheres no mercado de trabalho, tanto nas áreas formais quanto nas informais da vida econômica, assim como no setor de serviços. Contudo, essa participação se traduz principalmente em empregos precários e vulneráveis, como tem sido o caso na Ásia, Europa e América Latina. (...) Pode-se dizer que as desigualdades de salários, de condições de trabalho e de saúde não diminuíram, e que a divisão do trabalho doméstico não se modificou substancialmente, a despeito de um maior envolvimento nas responsabilidades profissionais por parte das mulheres, (HIRATA, Helena, 2002).

O refeitório em *Falsa Loura*, no horário de almoço traz um espaço híbrido e um tanto fluido, semelhante à *Garotas do ABC*, pois ali elas estão ao mesmo tempo em um momento "livre", mas que não é de lazer, pois se encontram no interior da fábrica, e se assemelha bastante ao ambiente do vestiário. Entretanto, conversam sobre coisas bastante íntimas. O assunto recorrente é o caso de Silmara com Bruno de André (Cauã Reymond), que todas as outras funcionárias vêem como ídolo. As colegas se esforçam de todas as maneiras para saber os detalhes acerca dos atributos (pênis) do rapaz. É interessante a analogia das funcionárias comendo bananas e comentando sobre o pênis de Bruno.

A hierarquia das relações de trabalho é notada quando, após se envolver com Bruno de André, Silmara chega atrasada ao trabalho e vai prestar esclarecimentos à chefe. Assim que entra na ante-sala, uma funcionária que parece ser superior às operárias, indica com o dedo uma sala na qual Silmara deve entrar. Nessa está Silvana, que não pede maiores esclarecimentos, mas avisa que Silmara será descontada pelo atraso, ação típica da disciplina da fábrica. É perceptível até esse momento do filme três níveis hierárquicos nessa empresa. Na base estariam as operárias da linha de produção, acima delas as funcionárias que dividem uma sala, na qual Silmara entra quando chega atrasada, e mais isolada ainda, Silvana, que tem uma sala só para si.

Outra evidência da hierarquização está na quantidade de pessoas que trabalham em um mesmo espaço, e na visibilidade a que estas são submetidas. As operárias da linha de montagem são observadas durante toda a jornada, as funcionárias da sala próxima a de Silvana são observadas por ela. Silvana por sua vez, certamente deve ser observada por alguém de cargo mais alto que está ainda mais isolado, através de uma câmera. Outro ponto

interessante é a diferença dos computadores da ante-sala, e da sala de Silvana. Ela tem um computador mais moderno em relação aos outros funcionários.

3.2.2 Tempo Livre e Performatização

As trabalhadoras de *Falsa Loura* ficam muito entusiasmadas com a oportunidade de ver um de seus ídolos, Bruno de André, no clube Alvorada, semelhante ao Clube Democrático de *Garotas do ABC*. O tempo livre dessas trabalhadoras parece ser preenchido por sonhos e idealizações e a cena na qual Silmara sonha com Luís Ronaldo que será o quinto personagem masculino a influir em sua trajetória também é um ótimo exemplo.

Ao mesmo tempo, em que diversas mulheres estão em seu espaço de lazer, seu tempo livre, as relações de gênero e sexualidade e as distinções destas personagens no espaço do trabalho e fora dele são marcantes, marcando assim a performatização que ocorre em todos os segmentos, mostrando que esta se diferencia de acordo com o espaço e a situação.

A presença de Regina com sua namorada é uma das marcas dessa diferença de performance de gênero, pois na escola de dança assume um papel essencialmente dominante, na forma de abordagem em relação às outras mulheres, como quando Briducha (Djin Sganzerla) vai aprender a dançar. No clube, em seu tempo livre ela passa novamente ao papel passivo e a forma de dançar em que uma pessoa do par assume o papel dominante marca essa diferença. A namorada de Regina assume claramente uma postura masculina.

O irmão de Silmara, Tetê (Léo Áquila), também muda bastante em relação ao ambiente de trabalho, onde representa o papel de homem, e na noite quando aparece travestido e inclusive acaba por se envolver com o ex-namorado de Silmara, Tito.

(...) o "sexo" é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o "sexo" e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada dessas normas. O fato de essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta. Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, que marcam o domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória, (BUTLER, 1993, p. 154).

O que está em questão nessa afirmação de Butler, é que a forma pela qual adotamos uma postura na sociedade como sujeito está calcada no modelo heteronormativo de sociedade,

e através desse, o corpo passa a influir no desejo, de forma que ao assumir determinado papel sexual, estaríamos na verdade reiterando o discurso heteronormativo. Ou seja, "o sexo é um ideal regulatório cuja materialização é imposta".

Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um constructo cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria - quer se entenda essa como o "corpo", quer como um suposto sexo. Ao invés disso, uma vez que o próprio "sexo" seja compreendido em sua normatividade, a materialidade do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória. O "sexo" é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o "alguém" simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural, (BUTLER, 1993, p. 155).

A sequência de transformação/objetificação de Briducha em *Falsa Loura*, também é emblemática. No shopping, paraíso e capital do consumo, onde quase tudo é mercadoria, inclusive as pessoas, lugar em que classes sociais distintas convivem e consomem, se dá a mudança. A personagem em questão também passa nesse momento, ainda que de forma sutil de corpo à condição de mercadoria, pois não poderia ser amada ou ter um relacionamento sem que passasse pela referida transformação. Ao chegar ao salão e encontrar seu irmão, Silmara o indaga sobre o Doutor Vargas. Tetê então lhe responde com diversos elogios ao advogado e diz: "Esse homem é o poder". O Doutor Vargas simboliza de forma perfeita as relações de poder na sociedade patriarcal. Ele é homem, branco, e pertencente à classe mais alta da sociedade. Ele representa o 1% mais poderoso da população que exerce influência sobre os outros 99%.

3.2.3 Corpo e Mercadoria

A vontade de Silmara em relacionar-se com um ídolo que parece mais ser advindo de uma classe próxima à sua, mas que através da música consegue adentrar em outros espaços sociais, se torna seu objeto de desejo. Se em *Garotas do ABC*, o objeto de fetiche de Aurélia são os músculos, aqui para Silmara o objeto fetichista é o estrelato. A beleza da personagem parece fazer toda a diferença, mas a forma como ela se porta, parecendo mais forte que as outras frente aquela realidade também influencia. Afinal consegue o que deseja, tendo um romance com o cantor. Entretanto, nesse momento começa sua transformação em mercadoria que terá seu ápice no final da trama.

Bruno a usa como um objeto e inclusive faz com que Silmara comece a faltar ao trabalho, fato que não ocorria antes de conhecê-lo, pois o mundo do cantor é diferente do dela,

mas em busca de seu sonho a personagem mergulha sem perceber. A frase citada pela mulher nua quando Silmara vai viajar com a banda de Bruno no momento em que as luzes do ônibus são apagadas, de certa forma, resume o destino do que vai ocorrer com Silmara posteriormente.

“A presença do Transgressor é fundamental para o equilíbrio da comunidade, que só aperfeiçoa com o questionamento de suas pretensas verdades e do desmascaramento de suas mentiras, consolidadas para garantir o direito de poucos de influenciar a vida de muitos.”²⁴(SÓCRATES, 2004, p.83)

A cena em que Silmara se depara com policiais que invadem sua casa arrombando a fechadura, sem apresentar um mandado, para inquirir seu pai acerca do incêndio é emblemática em vários aspectos. As relações de poder ficam explicitadas quando do arrombamento, e a forma irônica com que o investigador recebe os comentários da personagem, quando ela fala sobre a profissão do pai como jardineiro. Entretanto, quando a moça diz que o Doutor Vargas é amigo do pai, o investigador altera totalmente sua postura e manda outro policial, a ele submetido, limpar a casa e consertar a fechadura.

Antes de ir embora, o policial pergunta se já teriam pensando em vender um cardeal que está em uma gaiola, evidenciando mais uma vez o caráter de mercadoria das coisas (representadas aqui por um ser vivo - pássaro) e das pessoas que permeia toda a narrativa.

As armas que a burguesia utilizou para abater o feudalismo, voltam-se hoje contra a própria burguesia. A burguesia, porém, não forjou somente as armas que lhe darão morte; produziu também os homens que manejarão essas armas - os operários modernos, os proletários. Com o desenvolvimento da burguesia, isto é, do capital, desenvolve-se também o proletariado, a classe dos operários modernos, que só podem viver se encontrarem trabalho, e que só encontram trabalho na medida em que este aumenta o capital. Esses operários, constrangidos a vender-se diariamente, são mercadoria, artigo de comércio como qualquer outro; em consequência, estão sujeitos a todas as vicissitudes da concorrência, a todas as flutuações do mercado. O crescente emprego de máquinas e a divisão do trabalho, despojando o trabalho do operário de seu caráter autônomo, tiram-lhe todo atrativo. O produtor passa a um simples apêndice da máquina e só se requer dele a operação mais simples, mais monótona, mais fácil de aprender, (MARX, 2011, p. 32).

Quando Silmara chega em casa, e avista o carro do Doutor Vargas, vai conversar com sua vizinha, que lhe diz que seu pai fora inocentado. A cena seguinte mostra o Doutor saindo de sua casa e acendendo um charuto, a câmera em contra-plongée amplia a sensação de que ele é superior, além de seu ar imponente.

²⁴ Fragmento retirado do filme: Falsa Loura – Carlos Reichenbach.

O Doutor Vargas vai continuar influenciando a vida da protagonista, ao indicá-la para um serviço de acompanhamento. Silmara vai almoçar com a agenciadora que começa a lhe explicar sobre o que seria o trabalho. A operária eleva o tom de voz e diz não faz michê, mas a mulher consegue dobrá-la ao dizer que seu cliente está interessado em saber como é a vida em um segmento tão sofrido da sociedade e dizendo que ele é um humanista, com um tom bastante irônico.

No momento do desfecho da narrativa a personagem passa de operária especializada à mercadoria, marcando profundamente a mesma. Quando percebe que foi contratada por seu ídolo, Luís Ronaldo (Maurício Mattar), que é o quinto personagem masculino a influir em sua jornada, fica absolutamente fascinada, e acaba cedendo ao seu desejo que é, supostamente, tirar a virgindade de seu filho, Leonel.

Nessas duas aventuras Silmara se vê investida do papel de mercadoria. De corpo operário e belo cujo destino é ser reconhecido exclusivamente como valor de troca pelas classes superiores: um bem comprável. O jogo da beleza, que afasta Silmara da sua condição operária, ainda que por um momento, é o mesmo que a remeterá de volta, com toda violência, à realidade, isto é, à fábrica. Desde então fica clara a razão porque são tão doces as relações de trabalho em Falsa loura: a opressão não se dá ao nível da produção, mas no do consumo, não no da mercadoria produzida (que é irrelevante, neste filme), mas no destino do corpo da operária. Esse duplo movimento faz em grande parte a complexidade deste filme em que a alma operária só se revela através do corpo. Estamos na operação mais característica do cinema, mas aparentemente uma das mais difíceis de serem reconhecidas: é o universo das coisas, e sua disposição em cena, que pode trazer à tona uma ideia, e não seu inverso, (ARAÚJO, Inácio, 2007).²⁵

As últimas máscaras caem, em um processo que percorre todo o filme, quando Bruno de André se mostra absolutamente diferente do que Silmara imaginava no começo do filme; a união de Tito, que se mostra um “machão”, com Tetê; o pai que diz que vai cuidar de uma fábrica e na verdade vai realizar um incêndio criminoso; o cantor Luís Ronaldo ou Leonardo que vai embora da fazenda sem ao menos se despedir de Silmara; e finalmente o Doutor Vargas.

Falsa loura é de certa forma e ao longo de muitas máscaras que caem e se erguem, também um filme sobre como se desenha a luta de classe após o fim da luta de classe, sobre o que é ser uma operária (ou um operário) quando despojada de qualquer pensamento que se constitua em defesa contra a classe dominante. Talvez seja nisso que Silmara pense enquanto caminha, altiva, para o interior da fábrica onde o batente a espera, no plano final deste belo filme: a sequência de experiências

²⁵ Inácio Araujo é crítico de cinema da revista Folha de S. Paulo. Foi montador e roteirista de filmes de longa-metragem, trabalhando em alguns filmes com Carlos Reichenbach.

frustrantes é o que pode tê-la transformado, finalmente, senão em sujeito de seu destino, ao menos no de seus sonhos, (ARAÚJO, Inácio, 2007).

O final do filme é emblemático, com a volta de Silmara ao trabalho, sob o som da sirene, completamente machucada e desolada, no qual ela parece perceber que seus sonhos eram ambições impossíveis de serem realizadas, e que em certo momento teria que voltar à sua realidade, a fábrica. Ainda há a cena em que o Doutor Vargas almoça com a mulher que agenciou Silmara para acompanhante e outra operária, corroborando a ideia de mercadoria que o corpo dessas mulheres adquire.

Quando Silmara fala com o motorista e descobre que Leonardo e Leonel já foram embora, e que o motorista é um contratado avulso, como ela, além do aras que também é alugado, a imagem tem um peso de amargura. Silmara com os discos, o pôster, e o dinheiro nas mãos; sozinha; em uma propriedade alugada, vê seu mundo desabar completamente e entende que havia virado também uma mercadoria.

A personagem em nenhum momento da narrativa parece buscar uma ascensão social, inclusive ao final quando sai do carro em direção à fábrica, deixando no carro sua bolsa passa a mensagem de que nada daquilo é importante, ela está mesmo em busca de seus sonhos, estes passam por um ideal de felicidade.

3.4 Considerações Finais

A representação das mulheres nos filmes de Carlos Reichenbach, bem como as relações de trabalho que são levantadas em toda sua obra traz a tona questões fundamentais para futuros estudos acerca do cinema brasileiro e das relações de gênero.

Ao longo de toda sua filmografia, o diretor sempre pautou suas narrativas por uma estética baseada em estratégias modernistas que serviam para atrair o público e concomitantemente a isso, por inovações e provocações ao espectador habituado à passividade das narrativas clássicas e ao cinema erótico majoritário no Brasil, em termos de público, nas décadas de 1970 e 1980, a pornochanchada. Através de artifícios como o distanciamento, o anti-ilusionismo, e a metalinguagem, o diretor sempre trabalhou diversos estereótipos dessas produções eróticas com um viés político, adotando claramente um discurso libertário em relação à diversos temas.

No que tange a mulher, o diretor busca muitas de suas referências no cinema japonês através de cineastas da Nouvelle Vague Japonesa, e também da Nouvelle Vague Francesa,

tratando de muitos temas considerados tabus ainda hoje em nossa sociedade. Se no princípio Reichenbach procurou fazer um cinema que atraísse público, mesmo sem a qualidade que desejava, ao longo de sua carreira foi visível seu amadurecimento como diretor.

A partir de seu primeiro filme, ao qual a crítica teceu elogios, *Lilian M, Relatório Confidencial*, ele já começa a tratar profundamente o universo feminino, e essa temática irá percorrer toda sua carreira. Nesse primeiro filme, ao trazer uma personagem que é influenciada por diversos personagens masculinos, sem, no entanto perder seu poder decisório, Reichenbach sublinha de forma notável a força da personagem feminina, que decide quando, como e com quem deve ficar.

Apesar de fortemente influenciado pelo cinema oriental, o filme traz diversas referências à cinematografia nacional, e ainda consegue se equilibrar entre diversos gêneros cinematográficos, como a chanchada, o filme policial e a comédia.

Posteriormente, ao trabalhar com *Galante*, o diretor adota um discurso político por trás de duas tramas que são consideradas pornochanchadas, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* e *O Império do Desejo*. Dessa forma, é capaz de falar de problemas políticos do país, debater questões feministas, problematizar a opressão do patriarcado sobre as mulheres e ainda sublinhar o preconceito e o machismo presentes não apenas nos personagens masculinos, mas também nas mulheres.

Esses dois filmes, além de tratar fortemente de política, ditadura, exílio, e revolução, também aborda o direito a propriedade, mas não apenas a que se refere a bens imóveis, mas também a propriedade dos corpos, o direito à liberdade dos indivíduos enquanto sujeitos e principalmente das mulheres.

A descaracterização dos tipos comuns nas pornochanchadas tem por objetivo provocar no espectador um entendimento diferente para as cenas de sexo, daquele ao que estariam habituados naquele momento, e nesse ponto a metalinguagem e o distanciamento são fundamentais para atingir esse objetivo.

Outro ponto interessante nesses filmes trata da insubmissão das personagens construídas por Reichenbach, e como elas adoram a posição de sujeito ativo do discurso, corroborando dessa forma para uma forma de representação distinta daquela que era comum no cinema da pornochanchada. As estratégias modernistas adotadas pelo diretor traz a tona uma forma de discurso na qual as mulheres se posicionam como sujeito ativo, e mesmo quando esses personagens adotam a passividade, as alegorias utilizadas corroboram para entendimento distinto daquele do cinema erótico de massa, provocando a todo momento o espectador, e dessa forma construindo diversos significados além dos literais.

No célebre *Amor, Palavra Prostituta*, o diretor mergulha profundamente na filosofia de Soren Kierkegaard, mas a questão central do filme é o aborto, e apesar do filme ter sido censurado, não foi o tema que incomodou os censores, mas a presença de sangue menstrual, algo que poderia ser banal, mas que era fundamental para o entendimento do filme, e que ainda corrobora com a referência direta à ligação da mulher com o sangue. Nesse filme, o diretor trabalha mais uma vez com personagens caricatos, e utiliza, como em toda sua obra da intertextualidade com outros filmes que havia feito anteriormente, bem como de suas referências cinematográficas, as quais são sempre sublinhadas pelo diretor.

Nesse trabalho, mais uma vez o diretor faz uma crítica à vitimização das mulheres que entendem o homem como o culpado pela gravidez indesejada, mas também ao próprio homem, que mesmo que não tivesse cometido o erro sozinho, não deixa de ir um dia ao trabalho para socorrer alguém com quem dormira e se relacionara há pouco tempo.

Ao final da década de 1980, quando realiza *Anjos do Arrabalde*, Reichenbach passa a adotar a linha do cinema realista. O uso do distanciamento se torna cada vez menor, e a preocupação passa a ser o prosaico, o ser humano comum, as mulheres professoras da periferia. Ainda há alguns personagens caricatos, mas o discurso se torna mais direto, os homens são apenas acessórios à trama, e a crítica visa diretamente essa opressão do patriarcado sobre essas trabalhadoras. Nesse ponto, o diretor mostra sua preocupação em retratar de forma mais fidedigna o ambiente da periferia paulistana.

Também são abordadas nessa produção questões como o estupro, a dupla jornada de trabalho, a baixa remuneração das professoras, as consequências de uma relação de uma delas com um funcionário público que está acima hierarquicamente. Outro ponto fundamental nesse filme, que o diferencia dos anteriores tratada sororidade, que o diretor chama de relações de solidariedade entre as mulheres que unem-se para tentar enfrentar a opressão a qual estão submetidas.

O mundo do trabalho representado nos filmes *Garotas do ABC* e *Falsa Loura* é apresentado de forma diversa e com profundidade distinta nos dois trabalhos, mas algumas questões permeiam os dois filmes de forma sistemática. A separação das operárias em seu momento de lazer, evidenciando uma rivalidade; a fraca presença do sindicato; os clubes Democráticos e Alvorada; a hierarquização do trabalho; os espaços de intimidade dessas mulheres no ambiente de trabalho, marcados pelas refeições e pelos ambiente do vestiário; e o tempo livre quando algumas ingressam em uma jornada dupla de trabalho e outras perseguem seus sonhos.

Em nenhum momento, nos dois trabalhos, fica claro o motivo da segregação das funcionárias de empresas diferentes, o percebe-se é que há uma rivalidade, mas a razão desta não é dita de forma clara. Problematizar se isso é próprio do universo feminino é uma questão, com exceção das que trabalham como prostitutas, onde fica claro o preconceito.

O sindicato, que não tem representação em *Falsa Loura*, em *Garotas do ABC*, é representado por um pseudointelectual que está mais preocupado em assediar as funcionárias do que engajar-se em uma luta por melhores condições de trabalho e salários. Inclusive as respostas furtivas que dá a Paula Nelson, quando esta almoça com ele e a forma como a observa sublinham a sua postura. Além disso ele parece conhecer melhor o ambiente do Clube Democráticos melhor do que as necessidades destas trabalhadoras.

Os clubes onde as operárias se sentem “especiais” são bastante parecidos, inclusive com relação à música e ao ambiente. Nos dois filmes, esse ambientes parecem uma continuação do universo do trabalho destas mulheres. Falam da fábrica quando estão nele, e falam das noites no clube quando conversam no trabalho. Nestes clubes é onde se sentem livres, mesmo que parcialmente, e é ali que namoram, bebem, e tem seu espaço de intimidade e lazer, seu tempo livre.

As próprias frequentadoras são praticamente as mesmas das fábricas, mas em *Falsa Loura*, a presença da professora municipal reforça o fato que as aquelas trabalhadoras que não teriam nem o Ensino Médio, convivem com pessoas que possuem uma melhor formação, mas que por semelhanças de classe, gênero e econômicas são amigas e convivem no mesmo espaço.

O fato de serem vizinhas reforça o fato, pois a proximidade das moradias, neste caso, faz com que identifique-se uma situação de classe semelhante. O próprio diálogo de Silmara com Luiza e Valquíria demonstra que para a personagem a faculdade parece um universo tão distante que não vale a pena nem tentar.

O vestiário e o refeitório fazem parte dos dois universos, e ali as mulheres também entram em um espaço de intimidade, embora ainda estejam no trabalho. Neste lugar falam coisas que não poderiam ser ditas no espaço de lazer, pois ali é quando por uma, solidariedade de gênero, onde falam sobre temas delicados, como aborto e sexualidade.

As diferenças de representação destas trabalhadoras também é marcante, pois nos dois filmes as operárias se diferenciam muito entre si, com algumas que são mais liberadas sexualmente, outras que ainda são virgens, a mulher mais velha que precisa entrar no mercado de trabalho tardiamente. A multiplicidade destes tipos femininos é fundamental para a construção das narrativas, pois as teorias feministas devem levar em conta essa diversidade.

Mesmo que todas pareçam semelhantes é no aspecto micro que as diferenças se mostram. A própria personagem Silmara, muda bastante ao longo de sua narrativa, assumindo uma postura, ora de dominação, ora de submissão. Fatores como este, corroboram no sentido de que os papéis sociais e as performatizações são fluidos e tendem a ser diferentes em cada contexto, sociedade, ambiente de trabalho.

Há de lembrar também que os filmes de Reichenbach não pretendem esgotar esses temas em si, muito menos servir como tese sociológica, mas tratam do universo que o diretor tem em seu imaginário, destas mulheres. O diretor vê no tempo livre, o verdadeiro espaço de liberdade do indivíduo.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor, e HORKHEIMER, Max, *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- ANDRADE, Oswald de, *Obras completas*, vol. VI – do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ARAÚJO, Inácio, *Filme Cultura N° 50*, agosto/outubro de 2008.
- BAKUNIN, Mikhail. *Works of Mikhail Bakunin 1873*. Marxists.org. Página visitada em 23-04-2014.
- BRECHT, BERTOLD, *Estudos Sobre Teatro*. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BUTLER, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, 1997.
- _____. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, 1997.
- _____. “Problemas de gêneros: feminismos e subversão da identidade”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAETANO, Daniel e GARDNIER, Ruy. *Entrevista com Carlos Reichenbach*. Rio de Janeiro: 2012. Disponível em: <http://daniel-caetano.blogspot.com.br/2012/05/entrevista-com-carlos-reichenbach.html>.
- CAETANO, Daniel. *Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: Os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman*. Rio de Janeiro: PUC, 2012. 271p. Tese.
- CAETANO, Daniel e GARDNIER, Ruy. *Entrevista com Carlos Reichenbach*. Rio de Janeiro: 2012. Disponível em: <http://daniel-caetano.blogspot.com.br/2012/05/entrevista-com-carlos-reichenbach.html>.
- CALLEGARO, João “Nasce o cinema cafajeste”. *Material de imprensa de As Libertinas (1968)*, disponível no MAM-RJ.
- CAPUZZO, Heitor. *Filmar o corpo para falar do espírito*. Santo André: Diário do Grande ABC, 04/02/1984, s.p.
- CARNEIRO, Paulo. *Público espera inteligência, diz Reichenbach*. Santo André: Diário do Grande ABC. 08/03/1989.
- CEIA, Carlos. *Sobre o conceito de alegoria*. In: *Matraga n°10*. Lisboa, 1998. 6p.
- COSTA, Sueli Gomes. *Movimentos Feministas, feminismos*. *Rev. Estud. Fem.* vol.12 no.spe Florianópolis Sept./Dec. 2004

FOUCAUT, Michel. História da Sexualidade, V.1: A vontade de saber. Graal ed. Rio de Janeiro:1988.

_____. “Microfísica do poder”. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. Vigiante e punir: nascimento da prisão 36ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009, 292p.

FREUD, Sigmund. Obras completas de Sigmund Freud. Volumen VII - Tres ensayos de teoría sexual, y otras obras (1901-1905), «Fragmento de análisis de un caso de histeria» (Caso «Dora»). Tradução de José Luis Etcheverry. Buenos Aires & Madrid: Amorrortu editores.

FREYRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala. São Paulo: Global, 2003.

GALANTE, Antonio Polo. Entrevista concedida a João Silvério TREVISAN.

Filme Cultura Nº 40, agosto/outubro de 1982.

HIRATA, Helena, "http://www.ieg.ufsc.br/revista_detalle.php?id=6"CadernosPagu,v.17_18-Globalização e divisão sexual do trabalho, 2002.

KAPLAN, E. Ann, A mulher e o Cinema – Os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LAZO, Vladimir. As Safadas. 2010. Disponível em

<http://olharimplicito.wordpress.com/2010/09/05/as-safadas-c-reichenbach-inacio-araujo-antonio-meliande-1982/>

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

MARX, Karl e ENGELS. O Manifesto Comunista. São Paulo: Saraiva, 2011.

_____. Sobre literatura e arte. São Paulo: Global editora e distribuidora Ltda., 1980. 107 p. 16, Coleção Bases.

MASUMURA, Yasuzô, in CAHIERS DU CINEMA n.224, 1970, p.14-15.

MATOS, Marlise. Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um *campo novo* para as ciências. Rev. Estud. Fem. vol.16 no.2 Florianópolis May/Aug. 2008.

MULVEY, Laura. Visual and Other Pleasures (Language, Discourse, Society). Palgrave Macmillan, 2007.

_____. Fetishism and Curiosity. Indiana University Press, 1996.

PEREIRA, Carlos Eduardo. CARNAVALIZAÇÃO E ANTROPOFAGIA NO METACINEMA DE CARLOS

REICHENBACH, Rio de Janeiro, UFF, 2013, 311p., Tese.

PROUDHON, Pierre-Joseph. O que é a propriedade? Lisboa: Editorial Estampa.

1975. 248 p.

RAMOS, Fernão. Cinema marginal (1968/1973) – a representação em seu limite.

São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.

REICHENBACH, Carlos. Carlos Oscar Reichenbach Filho. IN: Filme Cultura n° 28.

Rio de Janeiro: EMBRAFIME. Fevereiro de 1978. p. 73 – 83.

ROSENFELD, Anatol. Cinema: arte e indústria. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Gênero, patriarcado, violência. 1ªed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, 151p.

SÓCRATES apud. ISMAEL, J. C. Sócrates e a Arte de Viver. São Paulo: Ágora, 2004, p.83.

VIEIRA, João Luiz. Rebel with a cause: The films of Carlos Reichenbach Jr. In:

HINDS Jr., Harold E. e TATUM, Charles M. Tatum (editores). Studies in Latin American Popular Culture (volume 7) Tucson/Arizona: University of Arizona. 1988. p. 121 - 137.

XAVIER, Ismail. Cinema Brasileiro Moderno. São Paulo, 2006. ed. Paz e Terra.

_____. Alegorias do subdesenvolvimento; cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Editora Brasiliense. 1993. 281p.

