

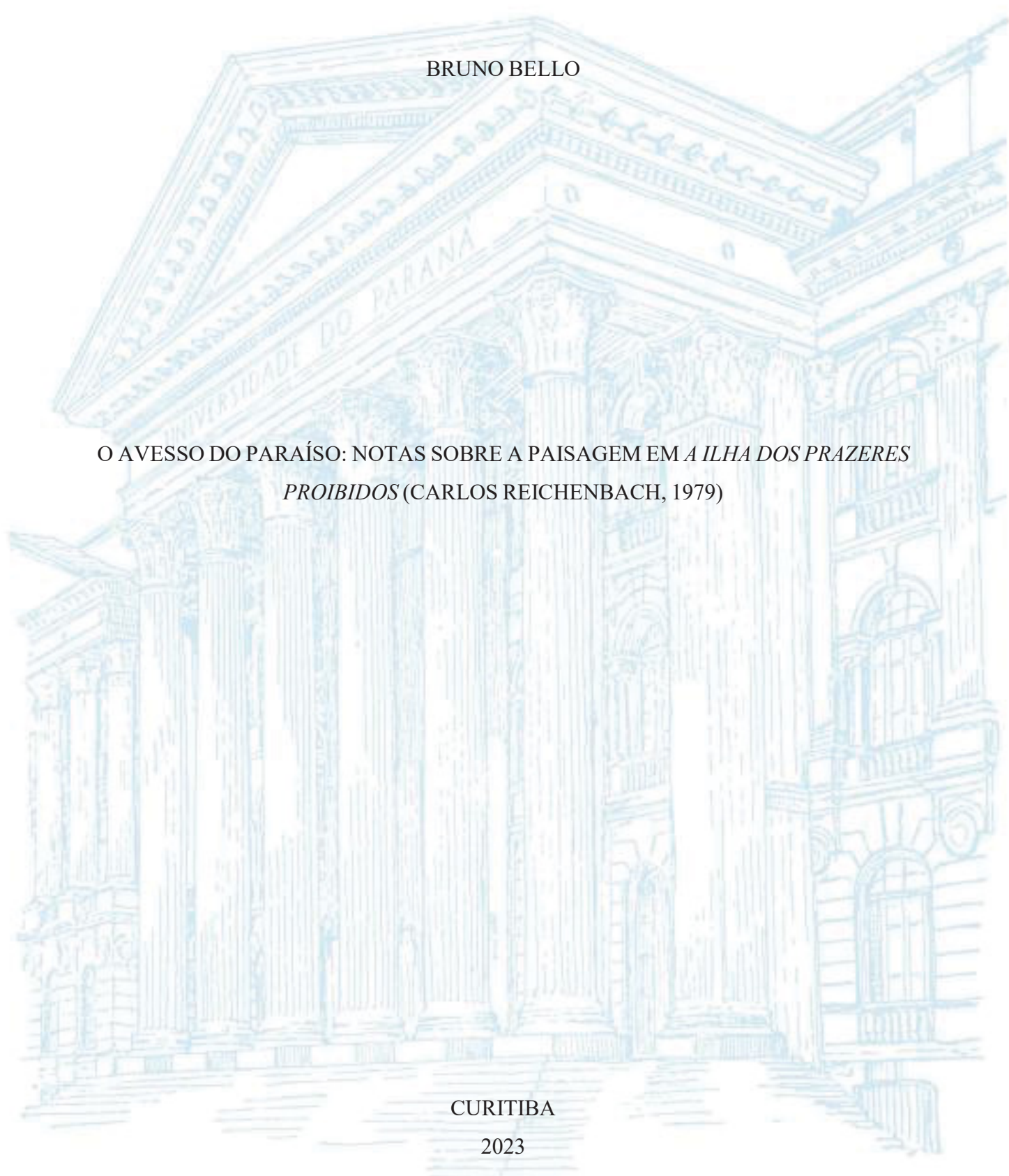
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BRUNO BELLO

O AVESSE DO PARAÍSO: NOTAS SOBRE A PAISAGEM EM *A ILHA DOS PRAZERES*
PROIBIDOS (CARLOS REICHENBACH, 1979)

CURITIBA

2023



BRUNO BELLO

O AVESSE DO PARAÍSO: NOTAS SOBRE A PAISAGEM EM *A ILHA DOS PRAZERES*
PROIBIDOS (CARLOS REICHENBACH, 1979)

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Rosane Kaminski

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Bello, Bruno

O avesso do Paraíso : notas sobre a paisagem em *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (Carlos Reichenbach, 1979). / Bruno Bello. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosane Kaminski.

1. Reichenbach, Carlos, 1945-. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema e história. 4. Paisagem. I. Kaminski, Rosane, 1967-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **BRUNO BELLO** intitulada: **O AVESSO DO PARAISO: NOTAS SOBRE A PAISAGEM EM A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS (CARLOS REICHENBACH, 1979)**, sob orientação da Profa. Dra. ROSANE KAMINSKI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 07 de Março de 2023.

Assinatura Eletrônica

07/03/2023 20:33:22.0

ROSANE KAMINSKI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

08/03/2023 11:56:07.0

PEDRO PLAZA PINTO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

07/03/2023 20:10:06.0

SISSI VALENTE PEREIRA

Avaliador Externo (DEUTSCHE SCHULE CURITIBA)

Rua General Carneiro, 460, Ed.D.Pedro I, 7º andar, sala 716 - Campus Reitoria - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5086 - E-mail: cpghis@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 263361

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 263361

AGRADECIMENTOS

Expresso meu profundo sentimento de gratidão a todos aqueles que me ajudaram durante o mestrado em História, especialmente minha orientadora, a Profa. Dra. Rosane Kaminski, pela sua orientação e apoio, no aspecto humano e acadêmico, tão preciosos para meu trabalho. Também gostaria de agradecer à Maria Cristina, secretária da Pós-Graduação em História da UFPR, que foi extremamente solícita e profissional durante os meus estudos.

Agradeço ainda a todos os professores que me ajudaram durante meu mestrado, pela oportunidade de discutir meu trabalho com eles e por suas valiosas contribuições para o meu progresso acadêmico, em especial, à Profa. Dra. Sissi Valente e ao Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto.

Por fim, obrigado por tudo sempre Juçara e Alan, meus amados pais. Obrigado Victor, Felipe e Kahlil, meus queridos irmãos. Agradeço meus amigos da faculdade, do trabalho, do bar e do futebol. Obrigado Luanna, meu amor. Obrigado presidente Lula por voltar a governar o país.

RESUMO

Nesta dissertação de mestrado realizo a análise fílmica da obra *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, dirigida por Carlos Reichenbach, no ano de 1979. A partir da análise busco explorar os problemas relacionados à representação da paisagem no filme, que se relacionam diretamente ou indiretamente com a formação da identidade nacional brasileira. A hipótese principal é que o filme, em seu discurso e estilo, opera uma crítica ao modelo dominante e conservador. Demonstro que há uma construção discursiva, reiterada ao longo da história, na qual a natureza brasileira foi tomada predominantemente como análoga ao paraíso. *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, num sentido irônico, crítico e contrário a essa visão, permite também uma nova forma de olhar e representar a paisagem.

Palavras-chave: Cinema. Paisagem. Paraíso. Boca do Lixo. Carlos Reichenbach. Cinema brasileiro. Cinema e História. Análise Fílmica.

ABSTRACT

In this present work, I carry out a film analysis of the work *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, directed by Carlos Reichenbach, in 1979. From the analysis, I seek to explore the problems related to the representation of the landscape in the film, which are directly or indirectly related to the formation of the Brazilian national identity. The main hypothesis is that the film, in its discourse and style, criticizes the dominant and conservative model. I demonstrate that there is a discursive construction, reiterated throughout history, in which Brazilian nature was predominantly taken as analogous to paradise. In this sense, *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, in an ironic sense and contrary to this vision, also allows a new way of looking at and representing the landscape.

Key-words: Cinema. Landscape. Paradise. Carlos Reichenbach. Brazilian Films. Cinema and History. Film Analysis.

INTRODUÇÃO	9
1. ESTILO E ESTRUTURA NARRATIVA: CLÁSSICO, MODERNO E MARGINAL	23
1.1 ESTRUTURA, NARRATIVA E ESTILO	24
1.2 ENREDO, PERSONAGENS E SEQUÊNCIAS	27
1.3 PRÓLOGO — APRESENTAÇÃO DOS PROTAGONISTAS	28
1.4 O CAMINHO ATÉ A ILHA DO PRAZERES	35
1.5 APRESENTAÇÃO DOS FORAGIDOS	37
1.6 O ENCONTRO DE ANA COM A ILHA DOS PRAZERES	39
1.7 "O PARAÍSO ME DEPRIME"	42
1.8 EPÍLOGO: DESTINOS TRAÇADOS	45
2. PAISAGEM E NAÇÃO: MEMÓRIA E IMAGEM DO PASSADO	49
2.1 NATUREZA EMOLDURADA: IMAGEM, MEMÓRIA E PENSAMENTO	51
2.2 PAISAGEM IMAGINADA: NAÇÃO E IDENTIDADE	58
2.3 QUANDO A NATUREZA SE TORNA PAISAGEM	64
3. VISÕES DO PARAÍSO NA ILHA DOS PRAZERES	70
3.1 ILHA DOS PRAZERES: BRASIL, PASSADO E PRESENTE	75
3.2 O AVESSE DO PARAÍSO, OUTRAS PAISAGENS	80
3.3 PAISAGEM E DESILUSÃO	83
3.4 A PAISAGEM DO OUTRO	90
4. ANTECEDENTES E ITINERÁRIO CRÍTICO	94
4.1 A BOCA DO LIXO. CENSURA E CRÍTICA	94
4.2 "FILME SEM IMPLICAÇÕES CENSÓRIAS NA TEMÁTICA"	98
4.4 RECEPÇÃO CRÍTICA DE A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	115
LISTA DE FONTES	119

INTRODUÇÃO

A Ilha dos Prazeres Proibidos é um filme brasileiro, dirigido por Carlos Reichenbach, que chegou aos cinemas brasileiros no ano de 1979, mais especificamente, no circuito de cinema da região da Boca do Lixo, em salas como Marabá e Odeon¹. Eram espaços então conhecidos pelo forte apelo popular, numa época em que filmes nacionais lotavam salas de cinema. *A Ilha dos Prazeres Proibidos* foi um desses casos, chegando a 3,5 milhões de espectadores, maior público da carreira de Reichenbach². O que atraía o público para produções brasileiras nesse período e especificamente para este filme de Reichenbach? Essa é certamente uma questão que não tem uma resposta exata, mas que envolve uma série de fatores.

A década de 1970 marcou a consolidação da política cultural promovida pelo regime civil-militar que caracterizou o governo federal entre 1964 e 1985. A produção cinematográfica, como um meio de comunicação de massa, foi tomada como campo estratégico de atuação dos militares. O objetivo mais imediato consistia, obviamente, em consolidar a presença do Estado no ponto de vista ideológico e cultural. Ademais, não se pode descartar o próprio interesse econômico, já que neste período o Estado passou a atuar como sócio das principais produções nacionais. Entretanto, a política estatal para o cinema não era um campo sem disputas, afinal de contas, diretrizes e medidas tomadas pelas instâncias governamentais agiam diretamente sobre os interesses de produtores e da classe artística. Não por acaso, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), empresa de economia mista criada em 1969, teve entre seus dirigentes nomes ligados ao Cinema Novo, tais como Roberto Faria e Gustavo Dahl³. O período foi marcado por pressão, contendas e interesses, próprios de um campo em disputa. Guardada as contradições, fato é que algumas reivindicações históricas do cinema brasileiro foram efetivadas durante o regime civil-militar, a principal delas: o aumento da reserva de mercado para o filme nacional através da Lei de Obrigatoriedade, a chamada cota de tela. Isto é, além de

¹Salas de cinema localizadas no centro da cidade de São Paulo.

²ABREU, Nuno Cesar. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. Editora da Unicamp. Campinas, 2006, p. 101.

³Há ampla bibliografia e pesquisas sobre a Embrafilme. Cito algumas: AMANCIO, Tunico. Sob a sombra do Estado: Embrafilme, política e desejo de indústria. In: RAMOS, Fernando Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.): **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2018 e RAMOS, Fernando Pessoa. A grande crise: pós-modernismo, fim da Embrafilme e da pornochanchada. In: RAMOS, Fernando Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.): **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2018.

promover a produção através de financiamento, o Estado regulava o mercado exibidor, garantido que as salas de cinema fossem ocupadas por filmes brasileiros⁴.

O aumento progressivo da cota de tela provocou uma demanda cada vez maior por filmes realizados no Brasil. A consequência direta foi o estímulo ao empreendimento privado, pois seria impossível que o mercado exibidor fosse ocupado apenas por filmes com participação direta da Embrafilme. É nesse contexto que o chamado cinema da Boca do Lixo emerge. Com a garantia de que os filmes seriam exibidos, os agentes culturais que circulavam na região da Rua do Triunfo e do Bar Soberano estabeleceram um verdadeiro modelo de negócios, capaz de produzir filmes rápidos, baratos e, principalmente, com apelo popular. O próprio Reichenbach e o chamado Cinema Cafajeste foram tomados como referência para o êxito deste modelo de produção⁵. Essa questão e a discussão sobre pornochanchada serão abordadas no capítulo 4 desta dissertação, mas adianto que, ao final dos anos 1970, os produtores da Boca tinham plena consciência que a temática erótica era um atrativo primordial na fórmula de sucesso estabelecida na Boca do Lixo. Nesse sentido, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* é exemplar. Antonio Polo Galante, um dos grandes produtores da época, contratou Reichenbach justamente com duas exigências: realizar um filme barato e com apelo erótico.

O apelo erótico mínimo pode ser encontrado no filme, com algumas cenas de nudez e representação de atos sexuais. Porém, antes de assistir o filme, para atrair o público afeito à pornochanchada era necessária uma estratégia de divulgação, um título chamativo para o filme, propaganda e promessas típicas de um modelo comercial de negócios. Parte do sucesso de Galante como produtor era o pleno domínio das técnicas para distribuir o filme. Como podemos ver no cartaz oficial (figura A) e em anúncios de jornais, a distribuição do filme apostou na sensualidade e erotismo na divulgação de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*. Uma variação desse cartaz pode ser vista no jornal *Correio Braziliense*, acrescido da frase “em cada mulher daquela ilha, a marca do prazer, do desejo e da violência” (figura B). Em anúncio de capa no jornal *Diário da Noite*, conhecido pelo sensacionalismo, foi destacada a figura de corpo inteiro da atriz Neide Vieira, com uma chamada que promete um filme altamente erótico. Há ainda em outros periódicos, sinopses do filme nas quais sempre se destaca a presença das atrizes e do

⁴Em 1966, quando é criado o Instituto Nacional de Cinema, a cota de tela para exibição de filmes nacionais era de 56 dias. A partir daí, se observa um constante aumento, chegando a 140 dias em 1979, Ver: GAMO, Alessandro e MELO, Luís Alberto Rocha. Histórias da Boca e do Beco. In: RAMOS, Fernando Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.): **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2018.

⁵RAMOS, Fernando Pessoa. Cinema novo/cinema Marginal, entre curtição e exasperação. In: RAMOS, Fernando Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.): **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2018, p. 183.

erotismo. Em alguns casos, como no *Correio de Notícias*, a apresentação do filme era acompanhada do rótulo de pornochanchada.

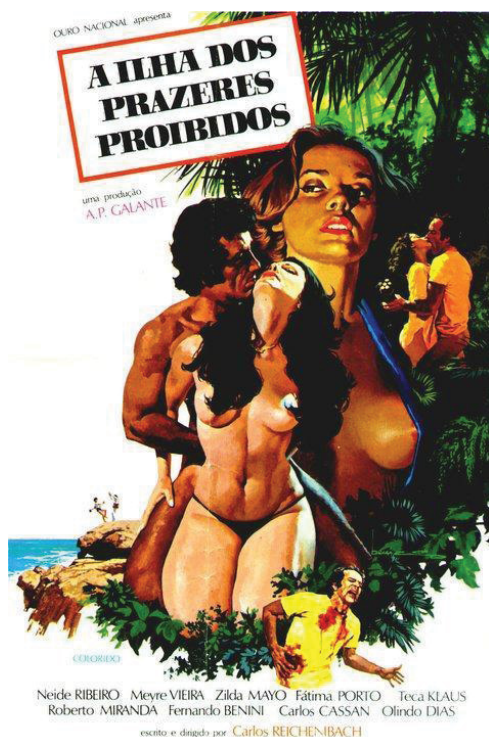


Figura A. Cartaz oficial de divulgação do filme



Figura B. Anúncio no jornal *Correio Braziliense*

Não sabemos se a estratégia de destacar o erotismo e até mesmo buscar aproximar o filme das pornochanchadas teve participação direta do diretor Carlos Reichenbach. O que se pode afirmar, a partir de uma fonte de jornal à época do lançamento, é que o diretor não parecia estar incomodado com a classificação de pornochanchada. Em 12 de Janeiro de 1979, dias antes do filme ser lançado, a *Folha de São Paulo* publicou uma entrevista que Reichenbach concedeu ao crítico e amigo Jairo Ferreira. A chamada da entrevista destacava o filme como “Anarquia

poética contra o cinemão” e Reichenbach era apresentado como um “dos cineastas mais polêmicos do cinema brasileiro”⁶. Jairo Ferreira, conhecido pela defesa do experimentalismo no cinema, demonstrava interesse pelo filme do amigo e informava, aos leitores, que apesar das qualidades, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* será considerado pela crítica como “mais uma pornochanchada da Boca do Lixo”⁷.

Nesse importante espaço da *Folha de São Paulo*, Jairo Ferreira permitiu que Reichenbach falasse sobre suas intenções e sua visão sobre cinema. O diretor explicou que viu, no convite de Galante, a oportunidade de deixar sua marca pessoal num produto com apelo popular e, de certa forma, subverter o gênero - “tentei usar todos os chavões do gênero, exacerbando quando julgava necessário. Acho que o excesso distância e permite ver o que interessa. Se o gênero exige melodrama, criei diálogos melados [...] Se exigia sexo, besuntei o corpo dos atores com óleo”⁸. Ou seja, Reichenbach não chegou a negar as relações de *A ilha dos prazeres Proibidos* com os filmes que, de modo amplo, eram classificados como pornochanchada. Chegou a afirmar que sob o rótulo de pornochanchada “ocultam-se hoje os biscoitos finos da produção brasileira independente”⁹. Por outro lado, percebe-se que o diretor buscava se distanciar do estereótipo ou de problemas gerais relacionados ao gênero, como o conservadorismo presente em diversos filmes desse tipo. Em outros termos, Reichenbach parecia estar ciente dos problemas relacionados ao contexto do cinema produzido na Boca do Lixo e, por essa razão, talvez por ser um cineasta ligado a cinefilia e a crítica de cinema, seu depoimento também pode ser lido como expressão de autoconsciência, como uma estratégia para justificar e defender seu cinema.

Realizado nesse contexto, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* é objeto de estudo da minha dissertação, na qual, a partir da análise do filme, identifiquei questões relativas à representação da paisagem no filme. Explico, adiante, como a forma fílmica expressa uma visão, em termos imagéticos e narrativos, no que diz respeito à constituição histórica da paisagem brasileira e quais as implicações dessas imagens no discurso sobre a identidade nacional. Antes disso, destaco a seguir quem foi Carlos Reichenbach.

⁶FERREIRA, Jairo. Anarquia poética contra o cinemão. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 12 jan. 1979.

⁷Reichenbach em depoimento para Jairo Ferreira (idem).

⁸Reichenbach em depoimento para Jairo Ferreira (idem).

⁹Reichenbach em depoimento para Jairo Ferreira (idem).

CARLOS REICHENBACH, CINEASTA CINÉFILO

Carlos Oscar Reichenbach Filho (Porto Alegre, 14 de junho de 1945 – São Paulo, 14 de junho de 2012) foi um importante cineasta brasileiro. Como diretor, por quase quatro décadas, realizou uma série de filmes: 16 longas-metragens, 6 curtas e 4 médias (filmes episódios em longas realizados com outros diretores). Também foi roteirista e fotógrafo de alguns dos seus próprios filmes e de produções de colegas. A carreira longínqua e produtiva, fato não tão comum no cinema brasileiro, foi toda desenvolvida na cidade de São Paulo. Nos anos 1960, teve a oportunidade de estudar cinema na Escola São Luís, na qual foi aluno do famoso cineasta Luís Sérgio Person. Foi a convite do professor que realizou, como atividade de curso, seu primeiro filme: *Esta Rua Tão Augusta* (1966), curta-metragem documental que não chegou a ser exibido comercialmente e foi finalizado apenas em 1968. Este filme, apesar de pouco apreciado pelo próprio cineasta, inaugura a relação de Reichenbach com o Cinema Marginal paulista, uma estética cinematográfica que ganharia força a partir de 1967, na região da Boca do Lixo¹⁰.

Reichenbach foi um membro ativo da cena paulista de cinema, não só pela inserção na atividade cinematográfica no papel de artista, mas também como cinéfilo, entusiasta e espectador crítico de cinema. Frequentar espaços de debate, salas de cinema e cineclubes, e estabelecer relações pessoais e profissionais com outros artistas, foi parte fundamental de sua formação. São Paulo, que ao final da década passava a sediar uma intensa atividade cinematográfica, foi um palco privilegiado para essa experiência. “Você encontrava pessoas que tinham alguma ligação com o cinema na Rua Sete de Abril, na Marconi, atrás da Biblioteca, nos bares e restaurantes próximos, era engraçado. Muitas ideias de filmes e debates surgiram ali”, conta Reichenbach¹¹.

Um desses filmes ali gestados foi *As Libertinas* (1968), longa composto por três episódios (com cerca de 40 minutos cada), dirigidos por Reichenbach, João Callegaro e Antônio Lima. O episódio escrito e dirigido por Reichenbach, intitulado *Alice*, já carregava traços estilísticos presentes em toda filmografia do diretor. *As Libertinas*, realizado na Boca do Lixo

¹⁰Em relação a biografia do diretor utilizei como principal referência os trabalhos de Nuno César Abreu (Op. Cit.), Marcelo Lyra e Daniel Caetano. Ver: LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004 e CAETANO, Daniel. Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman. **Tese de Doutorado**. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

¹¹Carlos Reichenbach em depoimento para Marcelo Lyra (LYRA, Op. Cit., p. 137).

e contemporâneo a filmes como *A Margem* (Ozualdo Candeias, 1967) e *O Bandido Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), é identificado como um dos filmes inaugurais do chamado Cinema Marginal brasileiro¹². Contudo, a produção chegou aos cinemas acompanhada de um outro rótulo, dado pelos próprios diretores. Reichenbach, João Callegaro e Antônio Lima, em texto manifesto divulgado como peça publicitária do filme, definiram a obra como “cinema cafajeste”. O “Manifesto do Cinema Cafajeste” marcava, com esse título, uma posição dos cineastas diante do contexto cultural brasileiro. Embora *As Libertinas*, do ponto de vista historiográfico, tenha forte relação com o Cinema Marginal, a tríade de realizadores buscou se diferenciar de outras produções do período ao apontar para uma relação mais direta com o público¹³, que estaria ancorada em uma linguagem mais acessível já disseminada pela hegemonia do cinema estadunidense, o “cinema de comunicação direta”, ou seja, “o cinema que aproveita a tradição de 50 anos de exibição do ‘mau’ cinema americano, devidamente absorvido pelo espectador e que não se perde em pesquisas estetizantes, elucubrações intelectuais, típicas de uma classe média semianalfabeta”¹⁴.

Características formais e estéticas à parte, *As Libertinas* foi relevante também no aspecto prático. Realizado com poucos recursos financeiros, de forma rápida e barata, o filme lançou as bases do modo de produção que se tornaria dominante no Cinema da Boca do Lixo. O sucesso de público, atraído pelo erotismo prometido no filme, e a garantia de lucro, resultante do baixo custo do filme, passaram a ser encarados como modelo para outras produções da Boca. De modo geral, os filmes seguintes do próprio Reichenbach se encaixam nessa “fórmula”.

Em 1969, Reichenbach realizou mais um filme-episódio, *A Badaladíssima dos Trópicos X Os Picaretas do Sexo*” segmento do longa-metragem *Audácia – A Fúria dos Desejos*. Novamente, temos outro exemplo de filme marcado por traços típicos da obra de Reichenbach e do Cinema Marginal. *A Badaladíssima* é um filme que trata, em sua temática, do próprio universo do cinema da Boca do Lixo. No enredo, uma cineasta experimental, na luta para realizar seu primeiro filme, tenta lidar com a pressão dos produtores sedentos por lucro. A obra é carregada de citações e referências culturais, marca sempre presente no cinema de

¹²PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (org). *Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras - Filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

¹³RAMOS, José Mario Ortiz. O Cinema Brasileiro Contemporâneo. In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art, 1987b. Cap. 7.

¹⁴CALLEGARO, João. Manifesto do Cinema Cafajeste. São Paulo. 1968. 1p

Reichenbach, e conta, no elenco, com a presença de figuras ilustres do cinema brasileiro, tais como Candeias, Sganzerla e Mojica Marins.

As Libertinas e *Audácia* foram produzidos pela Xanadu Produções Cinematográficas, empresa criada por Reichenbach, João Callegaro e Antônio Lima, dessa forma, embora já inseridos no mercado cinematográfico, os realizadores tiveram considerável liberdade para experimentar. Já o primeiro longa-metragem de Reichenbach, dirigido de forma integral, é produzido em outro esquema de produção. Realizado em 1971, em um momento de consolidação da indústria cinematográfica da Boca do Lixo, *Corrida em Busca do Amor* é um filme de produtor, no qual Reichenbach trabalhou como diretor contratado. O filme foi protagonizado pelo ator David Cardoso, que viria a se estabelecer como estrela da Boca do Lixo e de filmes eróticos. Mais uma vez, trata-se de um filme barato, com orçamento limitado, voltado ao mercado exibidor, já mais distante do Cinema Marginal. A produção buscava atrair o público para uma história de aventura, para a temática da corrida de carro e para a presença do próprio ator. Após *Corrida em Busca do Amor*, de 1971 a 1974, Reichenbach se tornou sócio da empresa de publicidade Jota Filmes e acabou se afastando temporariamente do cinema. Contudo, segundo o diretor, foi o envolvimento com a propaganda e a compra dos materiais da produtora que possibilitaram a realização do seu próximo filme: *Lilian M: Relatório Confidencial* (1975): “eu não entrei na sociedade pela publicidade, mas sim pensando em utilizar sua infraestrutura para fazer filmes de longa-metragem”¹⁵. Por consequência, Reichenbach, com recursos próprios, teve liberdade para realizar um filme repleto de marca pessoal. *Lilian M* foi tema do meu trabalho de conclusão de curso, realizado em 2018, na faculdade de História, Memória e Imagem (UFPR), no qual tive a oportunidade de investigar a trajetória do filme, do ponto de vista da crítica e censura, e também analisar a abordagem estilística tão cara ao cinema de Reichenbach. O filme também foi realizado na Boca do Lixo, mas de forma independente. Apesar do tratamento discreto e até mesmo crítico em relação ao erotismo, a distribuição buscou dialogar com a pornochanchada, um filme que conseguiu “encontrar um ponto médio entre a experimentação, posicionamento autoral e um mínimo de relacionamento com o público”¹⁶. *Lilian M* teve uma boa carreira comercial e recebeu críticas positivas, o que garantiu, já na época, o reconhecimento do trabalho do diretor. A experiência

¹⁵Carlos Reichenbach em depoimento para Marcelo Lyra (LYRA, 2004, p. 137).

¹⁶RAMOS, José Mario Ortiz, Op. Cit., p. 417.

da produção independente, embora bem-sucedida, não se repetiu e os próximos filmes de Reichenbach foram feitos no interior do modo de produção da Boca do Lixo.

Entre 1975 até a filmagem de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979), Reichenbach acumulou uma série de experiências profissionais. Atuou como fotógrafo numa sequência de filmes realizados na Boca: *Excitação* (Jean Garret, 1976); *Snuff, Vítimas do Prazer* (Cláudio Cunha, 1977); *Meus Homens, Meus Amores* (José Miziara, 1978); *J.J.J., o Amigo do Super-Homem* (Denoy de Oliveira, 1978) e *A Força dos Sentidos* (Jean Garret, 1978). Ainda no ano de 1978, foi contratado para realizar a fotografia do filme *Sede de Amar*, porém, com a desistência do diretor Celso Nunes, acabou assumindo a direção do filme. Estrelado pela atriz Sandra Bréa e pelo ator Luiz Gustavo, trata-se do único filme no qual Reichenbach não teve participação no roteiro. O filme foi afetado por problemas na produção. O resultado final não agradou a Reichenbach, contudo, obteve críticas positivas e foi um sucesso de bilheteria com cerca de dois milhões de espectadores¹⁷. O acúmulo de experiências profissionais adquiridas ao longo da década, como diretor, roteirista e fotógrafo, tornaram Reichenbach uma figura conhecida no meio do cinema paulista.

O cinema de Reichenbach tem se tornado objeto de pesquisas acadêmicas recentes. Se ainda não em grande número, são trabalhos, cada qual com sua particularidade, que apontam para a importância de Reichenbach na historiografia do cinema brasileiro. A maioria dessas pesquisas abordam direta ou indiretamente *A Ilha dos Prazeres Proibidos*. Em 2012, Daniel Caetano, especialista no cinema do diretor, publicou a tese “Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman”, no qual o pesquisador defende que Reichenbach foi um tipo de cineasta oriundo de um movimento de vanguarda (Cinema Marginal) que foi capaz de se adaptar a indústria cultural, produzindo filmes no interior de esquemas dominantes de produção, mas sem abandonar uma concepção própria de cinema, autoral e experimental. A própria adesão à indústria, segundo Caetano, se dava não só por uma questão de sobrevivência, mas também por uma proposta que buscava dialogar com o público, se aproximando dos modelos narrativos populares, para em seguida transgredir determinados padrões.

Outra pesquisa de doutorado importante data de 2013, intitulada “Carnavalização e antropofagia no metacinema de Carlos Reichenbach”, na qual o pesquisador Carlos Eduardo Pereira estuda elementos formais identificados em diversos filmes de Reichenbach,

¹⁷LYRA, Op. Cit., p. 175.

"carnavalização" e "antropofagia" são tomadas como modelo de um cinema autoral. Tanto Caetano como Pereira apontam para o tom político do erotismo presente em *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, nos qual são recorrentes as tentativas de subversão do padrão machista, normativo, em prol de uma busca por liberdade no trato da sexualidade¹⁸. A referência ao cinema de Reichenbach também é sempre presente em publicações sobre Cinema Marginal, Boca do Lixo e história geral do cinema brasileiro, tais como “Boca do lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1987)”¹⁹ e “Boca do lixo: cinema e classes populares”²⁰ e “Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite”²¹ e “Nova história do cinema brasileiro”²² – pesquisas fundamentais para a elaboração desta dissertação.

O interesse público pelo cinema de Reichenbach também está presente em retrospectivas recentes da carreira do diretor realizadas no Brasil e no exterior, como a que foi organizada pela Caixa Cultural do Rio de Janeiro em 2015, ou a apresentada pela Cinemateca Brasileira de São Paulo em 2013. *A Ilha dos Prazeres Proibidos* já foi, em alguma medida, debatido pela crítica e também já foi objeto de pesquisas acadêmicas. Contudo, a partir desse panorama, e ciente das contribuições em relação ao filme enquanto objeto de pesquisa, esta dissertação tem como ponto de partida a análise específica do filme a partir do que a própria obra nos apresenta em termos de imagem, som e narrativa. Foi a partir da análise fílmica que a imagem da paisagem e dos sentidos políticos do filme foram evidenciados como problema de pesquisa.

ANÁLISE FÍLMICA E ESTILO: A EVIDÊNCIA DA PAISAGEM

A análise fílmica é, pelo menos desde os anos 1970, um campo de estudos próprio e consolidado²³. Apesar de não existir um método universal para analisar um filme, algumas contribuições já estão consagradas como método de análise, entre elas, descrever o filme plano

¹⁸ Além desses dois trabalhos de maior fôlego, há pesquisas de mestrado concluídas e em desenvolvimento sobre o cineasta. Destaco: LOTTELLI, Bruno. Por um cinema corsário: rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach. **Dissertação (Mestrado)**. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

¹⁹ LAMAS, Caio. Boca do lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1987). **Dissertação (Mestrado)**. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

²⁰ RAMOS, Op. Cit.

²¹ RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

²² RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs). Op. Cit.

²³ AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

a plano (decupar) e segmentá-lo em unidades narrativas para em seguida empregar esses dados e elaborar uma interpretação. Esse foi o principal método e referencial utilizado para escrever o primeiro capítulo desta dissertação. O ato de ver, rever e descrever plano a plano, possível graças ao acesso à cópia digital do filme, leva o espectador e analista a perceber, cada vez em maior grau, a forma do filme e suas técnicas (próprias da linguagem cinematográfica).

Cada plano isolado, ou na sua interação com o todo, é repleto de informações que respondem a escolhas específicas: onde a câmera foi colocada? Como a cena foi iluminada? Como o ator se movimentou? Como determinado cenário foi enquadrado? Qual a duração do plano? Entre outras perguntas e respostas, o conjunto de escolhas e sua recorrência atuam como um modo de produzir efeitos e significados para quem vê o filme. Afinal, sempre se pode filmar de um jeito e não de outro. Nesse sentido, o conceito de "estilo" de David Bordwell foi fundamental para a análise proposta neste trabalho. O autor explica que o estilo é a própria textura das imagens e dos sons, responsáveis diretamente por aquilo que nos afeta. Assim sendo, se sentimos algo ao ver um filme, é pela forma que o diretor organiza e recorre às técnicas cinematográficas para construir uma cena²⁴. Essa tarefa, de analisar o filme e seu estilo, aparece no primeiro capítulo deste trabalho, no qual elaboro também uma divisão em unidades narrativas que auxiliam na compreensão do filme.

Ao analisar o filme, algumas questões consagradas no cinema de Reichenbach estão presentes: o cinema de marca autoral, a crítica ao modelo conservador da pornochanchada, o discurso político, o metacinema, a referência, o deboche, o destaque para personagens femininas. Assim sendo, seria possível, através da análise, explorar e analisar a fundo qualquer uma dessas questões a partir de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*. Discussões que perpassam toda a obra do cineasta e são até mesmo encontradas nos depoimentos do diretor, cineasta conhecido por sua eloquência e paixão sobre cinema. O conhecimento e autoconsciência pela qual Reichenbach foi conhecido, aliás, levou-me a tomar o devido cuidado para não realizar uma associação mecânica entre o filme e intenções declaradas pelo diretor ou até mesmo pelos cânones interpretativos da obra de Reichenbach. Minha proposta, talvez por tantas vezes me deparar com este filme, foi analisar um aspecto pouco mencionado no cinema de Reichenbach: a representação da paisagem.

A narrativa de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* tem como característica marcante a presença da paisagem, simbolizada de forma exemplar pela ideia de “ilha”. Esse local, chamado

²⁴BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008, p. 57

de “Ilha dos Prazeres”, é marcado por mistério, pois, no enredo do filme, a ilha é um lugar secreto, isolado, abrigo de refugiados, palco da liberdade e da morte, do erotismo e do sexo. A “Ilha dos Prazeres” não é apenas uma localidade ou cenário onde os personagens desenvolvem suas ações. Por meio da análise do filme, considero que a ilha e a forma como é representada cinematograficamente, constituindo uma paisagem cinematográfica, acaba por elaborar um sistema de representação (discurso) que diz respeito diretamente ao contexto histórico, cultural e social em torno da identidade nacional. Desse modo, defendo que a análise fílmica também nos serve como forma de pensar contexto e sociedade. Como nos ensina Ismail Xavier, o trabalho de análise imanente “ao caracterizar movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto de produção do filme e sua relação com a sociedade”²⁵. Não se trata, como veremos, de identificar o grau de intenção de Reichenbach na construção de uma paisagem fílmica. Mas sim, e sem ignorar suas escolhas formais, entender que a paisagem, por ser uma construção histórica, pode ecoar como forma de memória, pensamento e visão de mundo. Parto da perspectiva segundo a qual os filmes incorporam na sua representação determinadas formas de consciência²⁶.

A definição mais comum de ilha, do ponto de vista geográfico, a descreve como uma “porção de terra cercada de água em toda a sua periferia e menos extensa que um continente” (Dicionário Aulete), essa seria apenas a definição do aspecto real de uma ilha. Em um filme, o retrato da ilha pode corresponder a uma realidade, uma locação real, mas o modo como a natureza é transferida para a tela de cinema responde a outras questões. As formas propriamente fílmicas de representar (fotografar, enquadrar, cortar) denotam escolhas e significados, que se relacionam historicamente com a representação e o imaginário, evidenciam assim o que chamamos de paisagem. O exercício de assistir e analisar os filmes nos permite pensar, provocados pelas próprias imagens do filme, que a natureza representada na tela possui íntima ligação com o imaginário em torno da paisagem brasileira. Meu objetivo, a partir do segundo capítulo, é discutir como a imagem da “ilha” encontrada em *A Ilha dos Prazeres Proibidos* carrega aspectos visuais e narrativos que remetem a certo estereótipo da paisagem, responsável por traduzir a natureza brasileira como um análogo ao paraíso. Essa imagem é explorada no

²⁵XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 18.

²⁶Idem, p. 19.

filme, mas não para afirmar esse padrão, e sim para produzir, no próprio filme, uma crítica a esse modelo.

Em resumo, a noção da paisagem brasileira e do “novo mundo” como um equivalente ao paraíso possui uma história de longa duração que é herdeira dos relatos de viajantes e exploradores da América na “era dos descobrimentos”²⁷, da pintura de paisagem dos holandeses no século XVII²⁸ e do romantismo do século XIX²⁹. A partir deste histórico, sabendo que as representações são operadas em meio a lutas e disputas políticas, contraditórias e marcadas por processos de continuidades e descontinuidades, cumpre investigar como, em pleno século XX, um cinema ficcional – inserido no contexto do cinema popular – foi capaz de promover uma leitura própria de um componente tão caro ao imaginário nacional. A abordagem segue o apontamento de Pesavento

Como todo e qualquer sistema histórico de representação coletiva, o imaginário se expressa por discursos e imagens que tomam como referente o real, mas que são capazes de negá-lo, contorná-lo, ultrapassá-lo. Assim, toda construção imaginária do mundo comporta um conteúdo de ficção, que implica em escolhas, seleção, criatividade e negação, mas que qualifica e confere significação à realidade e que se legitima pela credibilidade³⁰.

Quer dizer, qualquer representação da natureza brasileira (de um filme a um relato de viajante do século XVI), carregará traços do real. O que vemos numa tela de cinema pode e deverá ter algum referente na realidade. As cenas de natureza presentes no filme de Reichenbach foram rodadas no litoral brasileiro, uma locação real³¹. Entretanto, a operação de transferir “aquilo que se olha” para o campo da representação implica uma série de escolhas e disputas, que selecionam e modulam o olhar. No caso do cinema, a capacidade da lente de fotografar um

²⁷HOLANDA, Sérgio Buarque. **Visão do Paraíso**. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

²⁸PESAVENTO, S. J. A invenção do brasil: o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 1, n. 1, p. 1-34, 6 ago. 2020.

²⁹SCHWARCZ, Lília Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado. **Revista USP**, São Paulo, n.58, p. 6-29, junho/agosto de 2003.

³⁰PESAVENTO, Op. Cit., p. 1.

³¹A representação da paisagem é uma disputa, no sentido apontado por Corrêa, a visão da terra “varia ao longo do tempo, do espaço e das condições históricas particulares em que se encontram. Relaciona-se, portanto, também à sua situação econômica, seu gênero, idade e classe” (2015, p. 272). Não se trata de dizer que a representação do sertão pela literatura e pelo cinema estabeleceu uma nova hegemonia da paisagem. Basta pensar em formas contemporâneas de associação entre Brasil e natureza tropical, como as músicas *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso, 1939) e *Eu te amo meu Brasil* (1970), sendo que esta última se tornou peça publicitária da própria ditadura militar.

ambiente real não equivale a dizer que ela seja capaz de produzir uma imagem mecânica e fiel da realidade. Cada escolha de tempo, enquadramento e distância implica significados, referências e valores. Verificar essa relação talvez seja mais difícil quando abordamos o registro da natureza, pois pela capacidade das linguagens artísticas de imitarem “aquilo que se vê”, culturalmente natureza e paisagem tornaram-se equivalentes diretos. Como afirma Pesavento, “é preciso que exista um recuo e um estranhamento, para que a natureza, reapropriada pelo olhar daquele que a contempla, se transforme em paisagem. Nesta medida, a natureza é objeto de uma construção estetizada, cujo produto, a paisagem é uma representação daquela natureza”³².

Seligmann-Silva explica que as artes, através de sua estética e linguagem, podem carregar inscrições da memória e do real, com isso revelam rastros de uma história que busca ser esquecida. As produções artísticas são fontes inestimáveis de conhecimento, são índices da memória, uma vez que “a verdade passa a existir dentro de uma ética e de uma política da memória. Contra a falsificação da verdade, a arte se coloca ao lado dos demais discursos que buscam justiça e verdade. A arte ativa *seu momento testemunhal*”³³ (grifo do autor). Nesse sentido, acreditamos que obras cinematográficas de ficção podem nos oferecer um contradiscurso no que se refere a paisagem, a identidade nacional e a violência. Compreendemos ainda que “cada série de discursos deve ser compreendida em sua especificidade, isto é, inscrita em seus lugares (e meios) de produção e em suas condições de possibilidade, relacionada aos princípios de regulação que a ordenam e a controlam”³⁴.

ESTRUTURA DO TEXTO

A dissertação está organizada em 4 capítulos. No capítulo 1, realizo uma análise preliminar do filme, na qual procuro explorar os aspectos narrativos, elementos da decupagem e principalmente o estilo do filme. Busco demonstrar como as escolhas formais do filme podem nos afetar diretamente enquanto espectadores. No capítulo seguinte, a partir de um *frame*

³²PESAVENTO, Op. Cit. p. 2.

³³SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: GERALDO, Sheila Cabo (org.). **Fronteiras: arte, imagem e história**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014, p.116.

³⁴CHARTIER, R. “Introdução geral”; “O mundo como representação”. In: **À beira da falésia**. Porto Alegre: EdUFRGS, 2003, p. 77.

específico do filme, discuto como uma imagem nos auxilia a pensar e a evocar memórias. São essas memórias capazes de estabelecer relações, neste caso, sobre como um filme contemporâneo pode rememorar imagens do passado e conceitos relativos à formação da nossa identidade. Esse aspecto atravessa o terceiro capítulo, onde também procuro analisar sequências específicas de como a paisagem é representada do ponto de vista estilístico e cinematográfico. No quarto e último capítulo, retorno ao contexto de produção de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1978) através da leitura das críticas da época do lançamento e dos pareceres da Censura, para entender a relação do filme com o contexto cultural e sócio-político brasileiro. Desse modo, buscamos entender os problemas relacionados à prática cinematográfica no período e na carreira do diretor. Como todo o texto acadêmico acaba sendo apresentado de forma linear, e o encadeamento das ideias e informações é sempre resultado das escolhas do autor, este último capítulo, dedicado a questões extra-fílmicas, foi colocado no final do trabalho de forma proposital, com o objetivo de evitar estabelecer uma ordem hierárquica e cronológica para os problemas relacionados ao objeto da análise.

1. ESTILO E ESTRUTURA NARRATIVA: CLÁSSICO, MODERNO E MARGINAL

A Ilha dos Prazeres Proibidos marca o retorno de Reichenbach à direção cinematográfica e ao cinema da Boca do Lixo. Após a empreitada independente e experimental de *Lilian M* (1975), filme que pelas circunstâncias pode se dizer que foi bem-sucedido, o diretor encontra a Boca do Lixo dominada pela chamada pornochanchada. É esse cinema do final da década, estabelecido agora como uma verdadeira indústria, que gera lucro e demanda trabalho, que abre as portas para novos e antigos cineastas atuarem.

Por volta de 1978/79, Reichenbach, apesar de estar sem dirigir filmes, era uma figura conhecida do meio artístico da cidade. Afinal, sua presença na rua do Triunfo e arredores já datava do final dos anos 1960, tendo participado diretamente do contexto do Cinema Marginal. Além disso, fazia parte dos círculos de crítica, cineclubes e trabalhava em filmes de colegas, como roteirista, diretor de fotografia, cinegrafista, etc. Ao contrário, então, de seu último filme e da experiência com os marginais dos anos 1960, o retorno do diretor ao comando de uma produção foi marcado por condicionantes impostas pelo produtor Antonio Polo Galante³⁵. Dessa vez, Reichenbach seria contratado para dirigir o filme, obtendo salário, orçamento e distribuição garantida. Com isso, não precisaria utilizar recursos próprios para realizar o filme ou se preocupar com a distribuição, questões que acometem qualquer produtor independente. Por outro lado, teria que se adaptar ao modelo de Galante.

Quais eram essas condições? O filme precisaria atender ao mercado distribuidor, ou seja, ser um filme voltado para o público de pornochanchada. Também deveria respeitar o modo de produção de Galante e da maioria dos filmes da Boca do Lixo, isso significava ter um baixo orçamento e ser filmado rápido, sendo assim sustentável do ponto de vista econômico. Na minha opinião, nenhuma dessas exigências foi responsável por tolher a criatividade e a visão do cineasta. Na prática, o limite orçamentário significou apenas 20 dias de filmagens, "20 latas de 300 metros de negativos (o que corresponde à proporção de dois takes para cada um aproveitado), uma equipe mínima, e que Carlão fosse roteirista, diretor de fotografia e diretor"³⁶.

³⁵ABREU, Nuno Cesar. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. Editora da Unicamp. Campinas, 2006.

³⁶Idem, p. 101.

Já a condição de ser uma pornochanchada pode ser vista como um fator subjetivo, mas que para Galante se traduzia de forma prática: o filme deveria conter nudez feminina e no mínimo insinuação sexual³⁷.

Não se pode ignorar que *A Ilha dos Prazeres Proibidos* foi realizado neste contexto, mas tratam-se de fatores externos que podem ou não influir diretamente na estética, estilo e narrativa do filme. O que vemos na tela como espectadores é sempre resultado de escolhas. São essas escolhas visuais e sonoras, são as soluções de representação encontradas pelo diretor, que nos interessam agora. Não se trata de ignorar aspectos materiais e conjunturais aos quais a produção esteve submetida, mas entender que o resultado na tela, as escolhas estéticas, operam como matéria significativa, passível de uma análise fílmica³⁸. Nesse sentido, pretendo apresentar neste capítulo de que forma o filme se organiza narrativamente e analisar as escolhas estilísticas responsáveis por provocar no espectador sentidos e ideias. Busco, nas páginas a seguir, analisar o estilo do filme, no sentido defendido por David Bordwell. "O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento - e tudo mais que é importante para nós"³⁹. Entendendo, conforme o autor nos explica, que o estilo empregado no filme cumpre sempre uma função denotativa, expressiva, simbólica ou decorativa, que nos afetam na forma de interpretar o filme e, em sentido mais amplo, a própria paisagem.

1.1 ESTRUTURA, NARRATIVA E ESTILO

A Ilha dos Prazeres Proibidos é um longa-metragem de ficção com pouco mais de 93 minutos. O filme tem uma organização narrativa clássica. O enredo é linear e os eventos apresentam uma cadeia causal, ou seja, as cenas se sucedem em função de uma causa e geram consequências que são exploradas na cena seguinte. Nesse sistema, os personagens são agentes causais que possuem uma jornada ao longo do enredo. Assim como em qualquer narrativa clássica, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* também é dividido em atos estruturais por assim dizer consagrados, inseridos numa unidade de tempo, espaço e ação, que apresentam os personagens e suas motivações até o conflito que leva ao desfecho do filme.

³⁷Conforme apresentei na introdução desta pesquisa, a estratégia para veicular o filme como uma típica representante da pornochanchada pode ser vista em anúncios de jornais da época.

³⁸XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

³⁹BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008, p. 58.

Do ponto de vista formal, a linguagem cinematográfica do filme também é tributária a certa tradição. De modo geral, a decupagem é convencional, obedecendo as regras de continuidade entre planos (montagem analítica), com movimentos que respeitam o eixo da câmara e a direção de olhares e gestos (*raccord*), conferindo ao espectador a sensação de naturalismo. É frequente também o uso do esquema campo-contracampo para filmar diálogos, que imprime a montagem o ritmo característico desse tipo de encenação⁴⁰. Tal esquema é sempre responsável por conferir maior número de tomadas ao filme. Quer dizer, qualquer cena de diálogo pode ou não ser filmada em único plano sequência, mas quando o diretor opta por montá-la em campos e contracampos, o que é acima de tudo uma escolha dramática, o resultado será um maior número de tomadas e um ritmo intensificado na montagem.

A Ilha dos Prazeres Proibidos possui ao todo 705 planos, o que significa uma média de 8 segundos de duração por plano (DMP - Duração Média do Plano). Se considerarmos as observações de Bordwell sobre a montagem cinematográfica, veremos que os 8 segundos do filme de Reichenbach estão em sintonia com a média geral do cinema clássico da década de 1970.

Bordwell constatou que o cinema derivado do naturalismo clássico, isto é, dos esquemas formais de representação consagrados por Hollywood, foi ao longo dos anos se tornando mais rápido, em termos de tempo de duração dos planos e intensidade da montagem⁴¹. Nesse modelo, o arranjo "campo e o contracampo" se torna uma ferramenta de representação básica de qualquer cineasta, principalmente para cenas de diálogo. Ainda assim, podemos afirmar que o cinema da década de 1970 se encontrava no meio do caminho dessa intensificação da montagem apontada por Bordwell. Para se ter uma ideia, do cinema sonoro até 1960, os filmes de Hollywood apresentavam uma DMP de 8 a 11 segundos, na década de 1970 passa a oscilar entre 5 e 9 segundos, observando sempre uma queda, até chegar a filmes com mais de 2000 planos ao final da década de 1990, com uma DMP na casa dos 4 segundos⁴².

⁴⁰Campo e Contracampo são técnicas de filmagem usadas no cinema para enfatizar ações e relações entre personagens e para fixar um sentido de localização. Campo refere-se à imagem que é mostrada no plano de enquadramento, enquanto que Contracampo refere-se à imagem que é mostrada na metade oposta. Um plano de Campo mostra um personagem principal, enquanto o Contracampo mostra um personagem secundário ou o meio ambiente. Alternando entre Campo e Contracampo, o diretor consegue dar maior profundidade à sua narrativa. Esta técnica também permite criar tensão, pois o diretor pode se concentrar em um personagem por um lado e no outro personagem ou ambiente por outro lado.

⁴¹Idem, p. 47.

⁴²Idem, p. 50.

Esses números são dados formais, vistos a partir da análise filmica, que coincidem com a proposta presente desde a concepção de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*. Reichenbach foi contratado para fazer um filme para o mercado exibidor. Lembremos que a pornochanchada, apesar de todas as limitações técnicas, era constituída de filmes com forte referência na tradição hollywoodiana⁴³. Não por acaso, as exigências de Antonio Polo Galante não eram só temáticas e econômicas, o produtor chegou a mencionar que o filme deveria conter pelo menos 100 sequências, "porque um filme com menos de cem sequências é chato"⁴⁴. A solicitação feita pelo produtor serve como parâmetro para entendermos os desafios encontrados pela direção. Não significa dizer que o contexto atua diretamente na forma de representar, mas entendo que é através do diálogo entre referências pessoais e expectativas externas que o cineasta faz escolhas (onde colocar a câmera, qual o ângulo e a posição, a direção do olhar, que tipo de luz, etc.) e produz uma imagem, e não outra, que julgou ser a solução adequada para uma determinada cena. No fim, é esse resultado que chega até nós espectadores e é a ele que recorreremos quando buscamos analisar e interpretar uma obra cinematográfica: "A organização estilística que detectamos é resultado da seleção que os diretores fizeram entre as alternativas disponíveis. Tais escolhas podem ter sido planejadas antes de filmar, podem ter emergido espontaneamente durante a filmagem ou se imposto na pós produção"⁴⁵.

Cabe agora analisar de que forma as cenas do filme foram criadas, quais escolhas dentro do repertório cinematográfico foram mobilizadas para representar e, com isso, pensar quais seus sentidos possíveis no contexto da cena e do discurso do filme. A seguir, procuro analisar que direção específica o filme segue, como suas escolhas atingem o espectador e como elas funcionam do ponto de vista estilístico.

⁴³A historiografia observa uma tentativa presente na Boca de Lixo de copiar ou parodiar filmes de sucesso realizados em Hollywood, justamente para atrair o público consumidor.

⁴⁴Galante em depoimento extraído de ABREU, Op. Cit., p. 101. Com base na análise do filme, entendo que o número "100" se refere ao número de cenas, sendo cenas um conjunto de planos com tempo e espaços definidos. Ao contrário dos planos, que é possível estabelecer o número exato de cortes, definir uma cena acaba sendo mais arbitrário. Na minha análise, considero que o filme contém 78 cenas, um número com alguma diferença do solicitado por Galante, ou seja, Reichenbach pode ou não ter atendido a esse pedido do produtor.

⁴⁵BORDWELL, Op. Cit., p. 69.

1.2 ENREDO, PERSONAGENS E SEQUÊNCIAS

Logo no início do filme a protagonista Ana, interpretada por Neide Ribeiro, é apresentada. Em poucos planos e cenas, de forma direta e sequencial, sabemos que Ana está disfarçada de jornalista, que trabalha para uma organização secreta e foi contratada para matar refugiados na chamada "Ilha dos Prazeres", um lugar escondido e rodeado de mistérios. Através de Ana conhecemos o outro protagonista, Sérgio, interpretado por Roberto Miranda. No passado, Sérgio morou na ilha e conheceu Lúcia, Willian e Nilo, agora alvos da missão de Ana. Desde o início, apesar de desconfiado, Sérgio só aceita levar Ana até os amigos porque acredita que se trata apenas de uma jornalista que deseja entrevistar os refugiados.

A partir dos arcos narrativos do filme e das sequências de cenas, com o objetivo de analisar e compreendê-lo melhor, proponho a divisão do filme em seis capítulos ou unidades narrativas: 1) Prólogo: A apresentação de Ana e da trama; 2) O caminho até a "Ilha do Prazeres"; 3) Apresentação dos foragidos; 4) Uma estranha no paraíso: o encontro de Ana com a "Ilha dos Prazeres"; 5) Conflito e revolta: "o paraíso me deprime" e 6) Epílogo: Destinos traçados.

Como já mencionado, Ana é a protagonista do enredo, pois a narrativa acontece em função dos objetivos e movimentos dela. É sua ação que nos guia até o encontro com Sérgio, espécie de protagonista ou um coadjuvante principal da trama.

Sérgio é apresentado como um antigo jornalista, que no passado morou na ilha e possui relações íntimas com os foragidos. No presente, o personagem vive tranquilamente à beira-mar com Lua, uma jovem mulher que demonstra estar apaixonada por ele. Lua é assassinada por Ana logo no começo do filme.

No cenário da Ilha dos Prazeres, conhecemos primeiro o personagem de Nilo Baleeiro (Fernando Benini), um homem de meia idade que vive em uma barraca de frente para o mar acompanhado de duas mulheres, Monique (Zilda Mayo) e Brigitte (Márcia Porto). Nilo tem uma postura extravagante e eloquente, e aparece sempre declamando versos ou falando aos berros. Já as jovens são comedidas e destacadas principalmente pela sensualidade. Na ilha, em outra localidade, também se encontra William Solanas (Carlos Casan), homem de meia idade, intelectual, autor de livros que versam sobre política e sexo e, por essa razão, foragido do Estado. O escritor vive com a mulher, Lúcia, que no passado se envolveu amorosamente com Sérgio. Lúcia é uma mulher misteriosa e forte. Ao longo do filme, descobrimos que a paixão entre os dois, mantida em segredo para não afetar William, foi o motivo pelo qual Sérgio abandonou à Ilha dos Prazeres.

Há ainda outras participações menores decisivas para o enredo. O jornalista Tavares, que aparece logo na primeira cena do filme conversando com Ana; o homem que contrata Ana para realizar o assassinato dos foragidos e Luque Mollet, um homem mais velho, que é chamado de contrabandista, e chega à Ilha dos Prazeres só no final do filme.

A ilha é o cenário principal do filme e tem papel fundamental no enredo. Como defenderei nos capítulos a seguir, o espaço geográfico e sua construção imagética também são responsáveis por um discurso próprio, que diz respeito à identidade brasileira.

As cenas que ocorrem na Ilha dos Prazeres se dividem em cenários variados. São eles: o centro da ilha, espaço urbano com destaque para uma Igreja colonial; a praia na qual Nilo vive com as garotas, um espaço bem mais isolado e deserto; e a casa de frente para o mar onde residem Lúcia e William. A maioria das cenas ocorrem externamente, com destaque para a paisagem, mas, mesmo na ilha, ocorrem encenações em espaços internos, como o interior da barraca de Nilo e o interior da casa de Lúcia e William.

Antes de chegarmos à paisagem da ilha, o filme percorre ambientes bem fechados, que se destacam pelo contraste em relação a natureza: a redação do jornal e uma sala escura, espécie de escritório, no qual Ana encontra o homem que a contrata. Logo após a cena da sala escura, o filme se abre para a paisagem, principalmente através de longos planos gerais de estabelecimento. O primeiro encontro entre Ana e Sérgio ocorre à beira-mar, ainda no continente, onde se encontra a casa de Lua e Sérgio (também cenário interno do filme). Comentarei sobre a encenação desses espaços no decorrer deste primeiro capítulo.

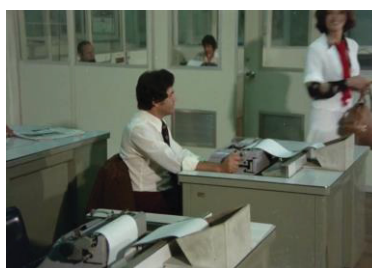
Ainda temos outros cenários importantes do filme: a estrada de terra que leva até a fronteira; o posto militar no qual os personagens são revistados; a barca que faz a travessia até a Ilha dos Prazeres. Todos esses cenários aparecem na primeira parte do filme, de maneira direta, encadeada e casual, funcionando como um verdadeiro caminho até o palco principal.

1.3 PRÓLOGO — APRESENTAÇÃO DOS PROTAGONISTAS

Como já mencionei, o início do filme é bem direto, revelando os objetivos principais de Ana. Na primeira cena, ambientada numa redação de jornal, ela conversa com um homem (Tavares). Empolgada, explica que conseguiu autorização do chefe do jornal, passaporte e um contato (guia) para levá-la até a Ilha dos Prazeres. Até aqui, a personagem explica que seu objetivo é realizar uma matéria sobre refugiados que residem na ilha. Tavares, surpreso, fala que o local é perigoso, que é um local de promiscuidade, etc. Ana rebate e diz que adora "uma

boa sacanagem". Essa cena ocorre em pouco menos de 90 segundos, em apenas dois planos, suficientes para explicar as intenções de Ana e, ao mesmo tempo, criar certa expectativa de erotismo no público no que se refere à ilha e à trama do filme.

Na cena seguinte, Ana já está na rua, falando em um telefone público. Ela explica para alguém do outro lado da linha (que não vemos) que vai conseguir entrar na ilha: "demorou, mas conseguimos. Já tenho o passe pra ilha e posso partir". Ana finaliza a ligação informando ao seu interlocutor que o encontrará em cinco minutos. O movimento de saída de quadro de Ana coincide com o fim do plano. Após o corte, apesar do corte temporal (elipse), o novo plano se inicia com o movimento de Ana, entrando no próximo quadro. Ou seja, nessas primeiras cenas, o movimento de Ana acaba guiando a continuidade do filme, de forma direta e causal, gerando dinâmica e ritmo à montagem. Suas entradas e saídas de quadro indicam sempre o começo e fim das cenas (figuras 1.1, 1.2 e 1.3).



1.1 O fim do plano e da cena coincide com Ana se movendo para fora do quadro.



1.2 Na segunda cena, a personagem finaliza a ligação e se move para fora do quadro, indicando também o fim do plano.



1.3 Após uma breve elipse, a nova cena se inicia com o movimento de Ana, entrando no quadro de costas para a câmera.

Seguimos acompanhando o movimento da personagem até ela entrar em um elevador antigo. Do ponto de vista de Ana, observamos o elevador subir lentamente. Ana chega à sala, onde se encontra o homem que a espera. Os dois conversam sobre a missão da personagem. Logo descobrimos que a então jornalista é na verdade uma assassina, contratada para executar refugiados. Apesar de ser uma missão sórdida por natureza, até aqui pouco sabemos do contexto para realizar qualquer tipo de juízo de valor referente a Ana, a organização ou as futuras vítimas. Por outro lado, toda a encenação dessa passagem introdutória, e importante para o filme, é carregada de marcas de significação. A começar pelo plano sequência da subida lenta do

elevador, que destaca o barulho da engrenagem antiga e malcuidada e o ponto de vista da personagem, criando expectativa e anunciando a tensão que está por vir.

O plano seguinte ocorre numa sala escura, marcada por uma luz dura, com pouca profundidade. O local de encontro é escondido e obscuro. O som ambiente sobressai o barulho de um relógio de parede e o isolamento da sala. Quando Ana entra em cena, o movimento de seu corpo é ríspido e impositivo, o que denota tensão entre as partes. Não há qualquer tipo de cordialidade no encontro. A expressão máxima dessa relação pode ser vista no plano médio lateralizado (figura 2.1), logo após a entrada de Ana na sala. Os personagens estão separados por uma mesa, o homem sequer olha em direção a Ana. Seus olhos permanecem fixados para uma revista erótica. Já ela se impõe: fala de forma direta e apoia as mãos na mesa. Apesar do caráter hierárquico da relação, ela a contratada e ele o contratante, Ana não demonstra medo e referência ao "chefe". A cena, que é basicamente um diálogo, tem em torno de dois minutos e meio, e está decupada em quatorze planos. Reichenbach faz uso do campo-contrampo, porém, ao contrário do que rege a tradição e até mesmo de outros diálogos do filme, são enquadramentos com alguma instabilidade, com movimentos bruscos de câmera, com diversas mudanças em relação à posição e distância das lentes (figuras 2.2, 2.3, 2.4).

Durante a conversa, o contratante entrega para Ana fotos dos refugiados, uma arma e o pagamento pelo serviço. Ele tece comentários sobre a ilha, que novamente acabam atuando como um discurso em relação a paisagem ou, no mínimo, uma promessa de erotismo para o espectador "lá tem muitas tentações e você vai querer ficar por lá. Dizem que é o clima né, o ar". Ao final de cena, Ana rasga as fotos e joga em direção ao homem, que quase não esboça reação. Ela se retira do quadro, em direção à porta. Neste momento, entra na montagem uma música⁴⁶ (trilha sonora não diegética), que continuará a tocar no próximo plano já em outro cenário.

⁴⁶ A trilha sonora é um trecho instrumental de guitarra havaiana da música *Breathe* (Pink Floyd). Analisarei o uso dessa música no capítulo seguinte.



2.2 Ana se aproxima do homem e o confronta. A posição do seu corpo reforça a postura dela em relação ao homem.



2.3 O diálogo é filmado em campo-contracampo. A câmera em contra-plongée enquadra o rosto de Ana e também permite visualizar a revista erótica que o homem tem em suas mãos.



2.2 Continuação do diálogo. A câmera se move da direita para esquerda em sintonia com a reação de Ana. Irritada, ela chama o homem de "porco".



2.3 Novo movimento de câmera (*tilt*), realiza um enquadramento pouco usual em diálogos de campo-contracampo.

Ainda que a música continue, o plano seguinte é um completo deslocamento em relação à sala escura. Somos transportados para um longo plano geral de paisagem e assistimos um casal, de costas para câmera, caminhando em direção ao mar. Após um corte, conhecemos Sérgio e Lua, que estão abraçados de forma íntima dentro do mar em um belo dia de sol. O casal mora em uma casa de frente para uma praia tranquila e isolada.

No plano seguinte, Ana chega ao local. A assassina estaciona seu carro e em seguida avista Sérgio e Lua. Ela acena, indicando sua presença. Nesse momento, Ana retira o revólver de sua bolsa e esconde na parte traseira do carro. Enquanto realiza a ação, o casal se aproxima e Sérgio chega a surpreender Ana, que está deitada embaixo do carro tentando esconder a arma.

Escolha ingênua de Ana ou do roteiro? Sabemos que ela poderia ter escondido a arma antes de encontrar Sérgio. O fato é que essa ação fica totalmente declarada para o público. É como indicar: você, espectador, deve saber que a arma se encontra escondida embaixo do carro.

Sérgio e Lua se espantam quando Ana se apresenta como a jornalista que precisa chegar até a Ilha dos Prazeres, pois esperavam que o contato fosse de um jornalista homem, "você que é o Medeiros?", pergunta Sérgio. Ana responde, "claro, Ana Medeiros". A descoberta incomoda Lua, que já estava apreensiva com a partida do companheiro.

Feito o desentendimento, Sérgio recepciona Ana com cordialidade, apesar do ciúme e desconfiança de Lua. Na cena seguinte, os personagens conversam na varanda da casa sobre a Ilha dos Prazeres, "falam tanto da ilha que estou excitadíssima para conhecer", comenta a jornalista. A pedido de Lua, Sérgio e Ana decidem viajar só no dia seguinte. Na sequência, após se levantar e sair da varanda, Ana, observada pelo casal, caminha em direção a praia. Lua, a sós com Sérgio, então revela seu ciúme: "você vai acabar dormindo com ela". A cena termina com mais um recurso didático. Em plano médio, com o mar ao fundo, Ana, com um olhar tenso em direção a casa do casal (fora de quadro), comenta sozinha em voz alta, "preciso dar um jeito nessa mocinha" (figura 3.1). Esse recurso, de "falar sozinho", de verbalizar intenções, muito utilizado em telenovelas, é empregado por Reichenbach em dois momentos do filme, agora e na parte final. Neste momento parece apenas uma forma rápida de encaminhar e explicar logo a trama para que os personagens possam chegar, enfim, à Ilha dos Prazeres.

É nessa primeira sequência que ocorrem também cenas de aspectos importantes para a narrativa de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*: a primeira cena erótica e a primeira cena de violência.

A cena de sexo é promovida por Sérgio e Lua. A encenação, de vinte e cinco segundos divididos em três tomadas, destaca os corpos suados e o gemido de prazer da personagem. A cena está longe de ser explícita, se aproximando da típica representação de atos sexuais das pornochanchadas, na qual o sexo é insinuado e o destaque fica para a visibilidade do corpo feminino⁴⁷.

No meio do ato sexual, entre os gemidos de prazer de Lua, Sérgio a interrompe, preocupado que Ana possa ouvir os sons oriundos da relação. Lua rebate, "ela sabe o que estamos fazendo". É interessante que o gesto de Sérgio dialoga com o aspecto voyeurista do

⁴⁷Sobre a representação do sexo na pornochanchada ver: BERNARDET, Jean Claude. "Ela – a pornochanchada – dá o que eles gostam?". *Movimento*, 19 de janeiro. 1976 *Apud* BERNARDET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p. 205.

cinema. Ele teme ser percebido por alguém que está fora do quadro, no "quarto ao lado", que ele não vê, posição análoga ao espectador de cinema, que pode "espiar" sem ser visto pelo personagem. A resposta de Lua, por outro lado, indica que é inútil essa preocupação. Uma forma de "apontar o dedo" para o espectador revelando certa consciência: você pode ver, mas nós sabemos que está olhando (figura 3.2). O jogo da encenação provoca o espectador: o erotismo da cena está na cena de sexo exposta visualmente ou na vontade de estar na condição de Ana, o outro, que não pode olhar?

Após a relação sexual, o casal conversa sobre Ana. Lua revela que tem dúvidas em relação às intenções da jornalista e demonstra preocupação com a segurança dos foragidos. Sérgio promete que antes de viajar irá investigar a jornalista. No dia seguinte, antes de partir em direção à Ilha dos Prazeres, a jornalista fala que deseja caminhar até as pedras para tirar fotos da praia. Pede então a ajuda de Lua, que aceita (figura 3.3). É nesse momento que a assassina entrará em ação, aproveitando a oportunidade para executar Lua. Do ponto de vista do enredo, Ana resolve matar a personagem para não deixar rastros de sua passagem.

Enquanto a dupla caminha em direção às rochas, em montagem paralela, assistimos Sérgio arrumando sua bagagem com pressa e, em seguida, vasculhando o carro de Ana. Apesar da inocência de Lua, que aceita o convite, a narrativa anuncia o que está por vir através da trilha sonora, com uma música tensa e de suspense que acompanha o caminhar das personagens entre as pedras próximas à praia. Somado a trilha, também temos a imagem do mar revolto, em longo plano geral, onde vemos as ondas quebrando nas rochas (figura 3.4) e a instabilidade do próprio terreno por onde as personagens passam. Durante a caminhada, Ana insiste em chegar ao ponto mais alto das pedras. A cena é composta por planos gerais em grande angular, que capturam toda imensidão da paisagem, das pedras à linha do horizonte, e destaca também a pequenez das personagens em relação à natureza do lugar (figura 3.5 e 3.6). Quando enfim chegam ao local, Lua percebe a verdadeira intenção de Ana: "você vai me matar, não vai?". A vítima questiona a motivação da assassina, que responde "tenho que fazer. É pelo futuro de São Vicente"⁴⁸. E é ali do alto das pedras, com um simples empurrão, que Lua é morta por Ana, que executa o movimento de empurrar sem qualquer hesitação. A violência ocorre em meio a bela paisagem, gerando já no início do filme, certa desestabilização da imagem de natureza paradisíaca do lugar.

⁴⁸São Vicente é o nome fictício do país continental no filme, uma evidente referência ao Brasil colonial, questão que abordarei nos capítulos seguintes.

Após matar Lua, Ana corre para encontrar Sérgio. Obviamente, ele questiona onde está Lua porque deseja se despedir da companheira antes da partida. Ana disfarça, fala que Lua estava chateada, "ela preferiu não ver você partir [...] é preciso saber respeitar o sentimento dos outros". Sérgio acaba convencido e resolve seguir em diante. A morte de Lua é resolvida de forma simples e direta, sem gerar grandes consequências narrativas. Talvez Sérgio devesse ir atrás de sua companheira, afinal, havia entre eles desconfiança em relação a Ana. Novamente, porém, parece ser um pormenor que tem pouca relevância na construção do filme para Reichenbach. Enfim, realizadas as apresentações e explicado o mote principal do enredo, Sérgio e Ana podem partir para o principal destino.



3.1 Plano médio enquadra o perfil de Ana. Pensativa, ela olha para fora do quadro para em seguida declarar em voz alta que precisa dar um jeito em Lua.



3.2 A importância do olhar para fora do quadro na encenação: o sentido da cena ganha força não só com o que está visível no plano e é olhar da personagem que evidencia o significado.



3.3 O olhar ameaçador de Ana para Lua, já em destaque por estar centralizado e de frente para câmera, ganha mais força com o enquadramento gerado pela posição do corpo dos atores, principalmente pelo braço de Sérgio.



3.4 O anúncio da tensão pré-morte de Lua é feito pela trilha sonora e por um plano geral do mar revolto.



3.5 Plano geral com câmera alta destaca toda a imensidão do oceano.



3.6 No alto da pedra, em plano geral, assistimos o triunfo de Ana e sua posição de poder enfatizada pelo ângulo da câmera após empurrar Lua.

1.4 O CAMINHO ATÉ A ILHA DO PRAZERES

O que classifiquei como segunda parte do filme, inicia-se com a saída de Sérgio e Ana da casa de praia em direção à Ilha dos Prazeres. Como Sérgio havia explicado anteriormente, a viagem para ilha é cansativa, "até a fronteira leva umas quatro horas". Depois é ainda preciso pegar uma barca (*ferry boat*), para realizar a travessia que leva até o destino final.

Expliquei que havia certa pressa da narrativa em nos levar diretamente à Ilha dos Prazeres, local em que ocorre de fato o principal desenvolvimento da trama. Entretanto, esse caminho que nos transportará até o cenário principal também é explorado esteticamente e pelo enredo do filme. Por isso, acompanhamos, por quase 12 minutos, uma espécie de jornada dos personagens, na qual ocorrem desafios e conflitos restritos à viagem. Podemos dizer que esse segmento de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* dialoga com o subgênero de filmes de estrada (*road movies*), pois o carro e a estrada convertem-se em elementos da narrativa e do desenvolvimento dos personagens.

O início da viagem de carro é marcado por uma trilha sonora que denota a expectativa de aventura. Assistimos planos gerais nos quais o carro de Ana, uma Brasília branca, cruza ruas de terra de um lado a outro do enquadramento, sempre respeitando princípios de continuidade. Logo na primeira parada, os personagens conversam de forma mais íntima. Ana faz perguntas sobre a vida e passado de Sérgio e o motivo dele ter ido embora da ilha no passado. Ele desconversa e demonstra desconforto sobre o assunto. A viagem segue até que, em determinado momento, o carro sofre uma falha mecânica. Ana que está dirigindo precisa parar. A personagem está irritada com a situação, mas Sérgio, com ironia, fala para ela ir consertar o

carro (no início do filme ela disse que um dos seus hobbies era a mecânica). Sérgio no fundo já sabe que Ana mentiu. Ela pede ajuda, mas recebe a resposta "eu não entendo disso, você sim". Um pouco constrangida, Ana toma a iniciativa de olhar embaixo do carro, local onde havia escondido um revólver. Rapidamente percebe que o revólver não está mais lá. Quando se levanta, Sérgio a surpreende com a arma.

A decupagem dessa ação é orquestrada de maneira muito eficaz e dá conta da dramaticidade do enredo em apenas duas tomadas. Há uma coordenação daquilo que precisa ser visto e não visto para gerar a expectativa necessária de uma revelação minimamente importante. Vejamos, quando Sérgio se aproxima de Ana, o casal aparece enquadrado em conjunto (figura 4.1). Ela decide se abaixar e o movimento contínuo é destacado após um corte (figura 4.2). Assim que percebe o acontecido, Ana começa a se movimentar acompanhada, em plano sequência, pela câmera. A continuidade se dá no espaço cênico até o momento que a câmera se afasta para capturar a figura de Sérgio (figura 4.3).



4.1 Plano americano. Sérgio se aproxima de Ana. Ela inicia o movimento de se abaixar e a montagem realiza um corte.



4.2 Agora podemos ver o detalhe de Ana mexendo na parte inferior do carro. Quando percebe que o revólver não está mais lá, se levanta.



4.3 A câmera acompanha o movimento de Ana até se fixar neste enquadramento, revelando a mudança na posição de Sérgio, uma surpresa não para o espectador, mas para Ana.

A despeito da descoberta e desconfiança, Sérgio é convencido por Ana de que o revólver era apenas para a própria segurança. Conflito resolvido, a dupla segue viagem pela estrada até a próxima parada, dessa vez, a fronteira controlada por militares. Os viajantes passam por uma revista minuciosa e são liberados. Na parede da delegacia, nota-se um cartaz com uma lista de procurados, detalhe que remete ao contexto sociopolítico brasileiro⁴⁹. Em seguida, enfim, chegam ao rio que separa o continente da Ilha dos Prazeres.

⁴⁹No caso, faz referência ao contexto de perseguição política tanto de forma extradiegética — afinal, o filme foi produzido e lançado durante o regime civil-militar brasileiro —, como também a própria narrativa do filme, já que

A passagem é rápida, marcada por planos gerais da natureza. A partir desse momento, a paisagem do filme como cenário e elemento discursivo ganha mais destaque, como, por exemplo, a visão de Ana sobre a ilha e a relação entre a paisagem brasileira e o paraíso, todas questões que analisarei nos capítulos 2 e 3.

1.5 APRESENTAÇÃO DOS FORAGIDOS

Chegado ao destino, os viajantes param na frente de um hotel, localizado na parte urbana da Ilha dos Prazeres. Sérgio vai à procura dos amigos foragidos, primeiro Nilo, e depois William e Lúcia. Por segurança, resolve encontrá-los primeiro sem a presença de Ana. Nilo, o poeta, reside numa área ainda mais isolada dentro da ilha, uma praia escondida, paradisíaca, rodeada por montanhas e matas, e separada do resto da ilha por um riacho.

Enquanto seguimos o percurso de Sérgio até o encontro do amigo, a montagem paralela corta para a cena de um homem fotografando uma mulher, que posa para ele sentada numa pedra, de frente para o mar. O fotógrafo é Nilo. Após alguns cliques, ele para e vocifera, "fantástico! mais uma dúzia dessas e partimos para o Equador" (figura 5.1). A atuação, a forma como ele fala, chama a atenção e destoa do tipo de representação naturalista que vimos até aqui. Seu comentário sobre as fotos que acabara de tirar, embora dialogue com a modelo, não é uma fala direta à interlocutora, seja porque ele vira o corpo na hora de falar, mas também pelo aspecto declamado e agressivo da atuação. Adiante no filme, percebemos que Nilo sempre fala assim. Euforia e agressividade são características do personagem, que ganham força representativa com a atuação não naturalista proposta pelo estilo da encenação.

Por fim, Sérgio encontra Nilo e as garotas que vivem com ele na praia, Monique e Brigitte. O encontro dos amigos é marcado por entusiasmo, alegria, e também com deboche e esculacho. O próprio Sérgio, até então contido na forma de falar, em determinado momento conversa declamando aos berros. Talvez seja o trecho do filme em que a representação está menos preocupada com convenções e parâmetros de verossimilhança com a realidade. Por exemplo, numa das cenas, os personagens dançam sem música de frente para o mar. O movimento dos personagens acompanha o ritmo da trilha sonora não diegética, a música *Frenesi* (Artie Shaw, 1940), porém, após a mudança de ângulo e distância do plano, a trilha muda para uma valsa e agora testemunhamos Nilo e a companheira realizando passos no ritmo

até aqui foram dadas pistas de que o Estado (continente) não aceita certas figuras subversivas, como os personagens que residem na Ilha dos Prazeres.

da música (figura 5.2). Ou seja, os passos combinam com um aspecto não diegético da narrativa, um evidente comentário narrativo externo à realidade dos personagens.



5.1 Em plano médio, Nilo dá as costas para a modelo e fala aos berros.



5.2 Plano geral. Os casais dançam mesmo sem música.

No fim do dia, quando estava prestes a retornar para o hotel, Sérgio aceita o convite de Monique para passar a noite com ela. Só agora ocorre uma nova cena erótica no filme, dessa vez encenada de maneira um pouco estranha aos parâmetros da pornochanchada. A sinfonia de uma música clássica (não diegética) embala para o público a relação do casal. A câmera percorre detalhes do corpo da mulher e dos beijos, enquanto Monique declama versos em francês, seguidos por uma narração em *off* (a voz é de Reichenbach). Esse recurso causa um mínimo estranhamento e também destaca o elemento narrativo externo à realidade construída no filme.

No dia seguinte, Sérgio retorna a área urbana e encontra Ana, que está irritada por ter sido abandonada na noite anterior. Após descobrir o paradeiro do casal de amigos, Sérgio a deixa novamente para ir ao encontro de William e Lúcia. O encontro dos personagens nos traz algumas informações sobre o passado. William Solanas é um escritor que explora temas ligados à sexualidade. Por essa razão, foi banido do continente. Casado com Lúcia, o escritor, na condição de exilado, luta para realizar novas publicações. Sérgio tem uma profunda admiração por William, mas esconde que teve um envolvimento amoroso com sua esposa. Em comum acordo, os dois resolveram terminar a relação, contanto que Sérgio partisse da ilha e nunca mais voltasse. À vista disso, a encenação assume tom melodramático para registrar o retorno de Sérgio. Quando ele vê Lúcia pela primeira vez, seu olhar, destacado em primeiro plano, é

profundo e aflito. A resposta, também em primeiro plano, de Lúcia é compatível e denota surpresa e incômodo.

Quando Sérgio conversa a sós com William, a tensão se manifesta no estilo da cena. À beira do mar, rodeados pela maré que avança a faixa de areia, William comenta sobre os problemas do exílio e seu recalque em relação aos desejos de Lúcia. O enquadramento é instável e acompanha o movimento dos personagens e do mar ao fundo, combinados com a própria luz de um dia nublado e cinzento, marcas expressivas significativas (figuras 5.3 e 5.4).



5.3 A câmera de mão se movimenta ao redor dos personagens. Enquanto William fala, Sérgio apenas ouve de forma acanhada.



5.4 O corte para um plano geral mostra os personagens mais imersos na paisagem.

1.6 O ENCONTRO DE ANA COM A ILHA DOS PRAZERES

Na quarta parte do filme, Sérgio enfim leva Ana até os refugiados, primeiro até Nilo e em seguida apresenta William e Lúcia. Na medida do possível, ela busca cumprir o disfarce de jornalista, realizando entrevistas. Quando chega ao local onde mora Nilo, demonstra aversão e medo do ambiente. Nilo fica alucinado por sua presença, ela, ao contrário, demonstra incômodo e até desprezo "esse cara é um desvairado, não fala coisa com coisa". Ao mesmo tempo, nesse momento do filme, passa a crescer uma tensão entre Ana e Sérgio, com ciúmes de ambas as partes.

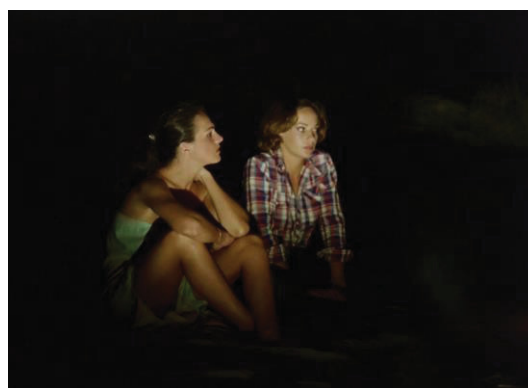
À noite, após a chegada de Ana, todos os personagens encontram-se reunidos em volta da fogueira, em frente à barraca de Nilo. De início, o clima é amigável e de curtição. A cena é escura, mas a fogueira provoca uma luz que destaca o rosto dos personagens. É essa luz responsável por evidenciar os sentimentos no jogo dramático entre os atores.

Brigitte se aproxima de Sérgio e Nilo. Pelo olhar de Ana, logo percebemos sua irritação. Quando Sérgio passa a trocar carícias e beijos com a jovem mulher, Ana se levanta irritada e entra na barraca (figuras 6.1 e 6.2). Brigitte e Monique percebem que Ana está interessada em Sérgio, mas por algum motivo ele se mostra na defensiva. Nilo, que já estava interessado na jornalista, fala "você não percebeu, a moça quer dormir com você, se você não for...". Irritado com as insinuações, Sérgio responde em voz alta "vai você". O poeta não pensa duas vezes e logo entra correndo na barraca para consolar Ana. A assassina está chateada e percebe que estava perdendo o foco da missão ao se envolver com Sérgio. Talvez, por isso, acaba transando com Nilo, mas termina o ato com raiva e arrependimento, xingando o poeta.

Durante o ato sexual se destaca o som dos gemidos de Ana e, em paralelo, podemos ver a expressão de Sérgio e planos detalhes da fogueira ardente, uma marca simbólica da cena para evidenciar a cena de sexo. Distante, Sérgio parece confuso em relação a seus sentimentos, que se expressam através da posição do seu corpo e olhar, destacados pela luz da encenação (figura 6.3 e 6.4). Ao fim, Nilo sai da barraca e Sérgio já está dormindo no chão. A chama da fogueira se apaga indicando o fim da cena.



6.1 O plano geral enquadra todos os personagens, mas a luz busca direcionar o olhar para os focos de atenção. Mesmo distante, é possível ver o olhar de Ana em direção a Sérgio.



6.2 Após o corte podemos ver melhor o olhar de Ana, para fora do quadro. Devido a continuidade sabemos o que ela está olhando.



6.3 Plano geral agora destaca a solidão de Sérgio, reforçado pela posição do seu corpo. A direção controla a relação dos personagens no espaço.



6.4 O som de dentro da barraca é acentuado. Sérgio, isolado e pensativo, direciona seu olhar em direção a barraca, onde se encontram Nilo e Ana.

No dia seguinte, Sérgio e Ana seguem em direção à casa de William e Lúcia. O escritor recepciona o casal de forma gentil e solícita. Enquanto Solanas conversa com a jornalista, que demonstra interesse e conhecimento na sua obra, Sérgio corre para dentro da casa e encontra Lúcia sozinha. É tempo suficiente para uma declaração de amor e conversas sobre o romance passado. Novamente, a representação assume estilo que remete ao melodrama. Olhares se cruzam e a câmera percorre o corpo de Lúcia, expressando desejo entre o casal. Enquanto isso, na montagem paralela, Ana e William continuam subindo as escadas. O antigo casal não resiste e, ao som de *La vie en rose* (música extradiegética), se beijam de forma apaixonada. Assistimos uma típica cena romântica. Ana entra em cena e surpreende o casal, que para de se beijar, a trilha sonora também é interrompida abruptamente. Logo atrás de Ana, aparece William, que não chega a ver a cena de beijo.

Na sequência, os personagens interagem e Ana entrevista com o casal. William responde sobre seu processo criativo — um evidente paralelo com a visão de Reichenbach sobre cinema (comentarei sobre esse aspecto em outro capítulo da dissertação).

Esse conflito em torno do antigo relacionamento é resolvido na sequência. Na cena seguinte, Sérgio caminha pela praia sozinho e é abordado por Ana. Confessa o quanto é difícil estar próximo do antigo amor, "virou minha vida do avesso". Neste momento, a câmera se afasta completamente até enquadrar Lúcia, que os observa à distância, de costas para a câmera. A encenação ocorre num amplo espaço, que é guiado através do movimento da lente. Fora do quadro, ouvimos a voz de William. Sem demora, ele entra em cena e se posiciona ao lado da esposa. O escritor é direto e explica que já sabia do relacionamento entre ela e Sérgio.

Em *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, Reichenbach faz uso constante de movimentos de câmera através do *zoom*, seja para se aproximar ou para se afastar dos personagens. Esse recurso é usado para controlar ou indicar a atenção no interior da cena, um modo pelo qual o diretor pode apontar de forma direta o que é ou não mais importante na cena (figuras 6.5, 6.6, e 6.7).



6.5 Sequência exemplifica a gradação de ênfase através de um *zoom out*.



6.6 Saímos do casal que conversa na praia até enquadrar Lúcia, que se torna o foco da cena. O antigo amor parece distante, expressão que se dá também pela encenação.



6.7 Em seguida, em plano médio, William entra, olha para praia, e depois para Lúcia. A cena continua com os atores em perfil.

A solução encontrada por William é simples, ele como um defensor da liberdade sexual, considera que não pode ser um obstáculo entre o antigo casal. Acredita que a tensão causada por essa proibição e a dúvida seria ainda mais prejudicial para ele e Lúcia, "você e Sérgio nunca assumiram o relacionamento porque me amavam, medo que eu não fosse entender". Assim sendo, incentiva Lúcia a ir para cama com Sérgio, o que de fato ocorre. Contudo, no decorrer do ato sexual, apesar de trocar juras de amor, o casal demonstra dúvida se é isso mesmo que querem, "é tudo tão preparado, formal, obrigatório", explica Lúcia. O comentário de Lúcia também pode ser lido como metáfora a formalidade da narrativa clássica, que acaba, indiretamente, impondo um padrão moral sobre os personagens. Ao identificar a formalidade, a reação da personagem é explícita e contundente.

1.7 "O PARAÍSO ME DEPRIME"

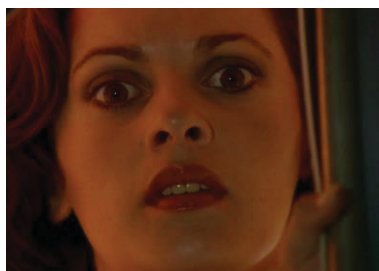
Após deixar Lúcia e Sérgio a sós na casa, William pede a Ana que o leve até Nilo, "me leve até aquele rebelde, faz tempo que não vejo aquele louco maravilhoso". Até aqui, passados setenta minutos do filme, Ana parece esquecer sua missão. Ela age mais como uma jornalista, que apesar de seus conflitos internos, está interessada nos personagens e na Ilha dos Prazeres.

Não testemunhamos, por exemplo, ela planejando de que forma pretende assassinar os refugiados, já que a essa altura nem mesmo possui um revólver.

Na praia, William é recepcionado por Monique e Brigitte, que o levam para dentro da barraca, enquanto Ana fica conversando com Nilo. Ela parece confusa com dúvidas em relação à Ilha dos Prazeres e aos valores dos seus residentes "eu não consigo entender, as pessoas não são aquilo que eu pensei", Nilo rebate "a ilha é mágica, não deve ser entendida".

A dúvida se transforma em revolta quando ela surpreende William, por quem nutria admiração, aos beijos com Monique e Brigitte no interior da barraca. A ofensa à moral é tanta que Ana fica transtornada e passa a correr aos berros em direção ao mar, "essa ilha é suja, ninguém presta, essa ilha é podre". Nilo a segue tentando conter seu desespero. O estilo adotado na representação enfatiza os sentimentos da personagem. Assim que Ana identifica a cena, ofensiva perante seus valores, seus olhos ficam arregalados e começa a tocar o tema de *A noiva de Frankenstein*, uma sinfonia catártica, não diegética. A câmera acompanha o movimento desesperado da corrida, primeiro se aproximando em *zoom*, e depois de forma instável, circulando os atores de maneira trêmula, manifestando toda a tensão da personagem naquele instante (figuras 7.1 e 7.2).

Após um corte, voltamos para o cenário da praia em frente à casa de Lúcia e William. Sérgio está sozinho em meio a paisagem difusa, o que atenua seu isolamento. Logo desponta no enquadramento o carro de Ana, do qual sai William. Os dois amigos se encontram e conversam. Sérgio avisa que o relacionamento com Lúcia acabou. William questiona se não é apenas uma crise movida por culpa. Enquanto isso, Ana já está no quarto conversando com Lúcia. Após o episódio na praia, agora mais calma, ela relata seu inconformismo "eu imaginava meus conceitos tão avançados, mas tudo nessa ilha é tão perverso, degradante". Lúcia rebate, "é que você é uma estranha na ilha". No fim da cena, a jornalista em destaque conclui: "o paraíso me deprime". Fica evidente no discurso fílmico, muito mais identificado com os personagens libertários, o esforço em expor a hipocrisia de Ana. Ela, uma assassina contratada por uma organização criminosa, considera perverso o modo de vida dos foragidos, mas não questiona a natureza da sua missão, no mínimo, condenável. Tanto é que não sabemos até aqui, quase no final da narrativa, se ela realmente esqueceu do seus objetivos ou se estava buscando uma razão própria para subjugar seus alvos. O fato é que só após os incidentes relacionados à sexualidade, entre eles a relação frustrada com Sérgio, que ela retoma o papel de assassina.



7.1 Um rápido movimento de *zoom in* destaca em primeiro plano a reação de Ana.



7.2 Em plano médio, a câmera de mão circula os personagens.



7.3 Continuação da figura 7.2, sem cortes. A câmera é instável e reforça o tom caótico da ação

Nesse estágio da trama, apesar de toda sua decepção, Ana ainda nutre algum desejo por Sérgio. A aproximação derradeira entre o casal ocorre no jantar oferecido por William e Lúcia (figura 7.4 e 7.5). Os anfitriões logo deixam a mesa, com a desculpa que precisam dar uma volta. A sós, Sérgio e Ana se aproximam de forma carinhosa, embalados por *Love* (John Lennon), som oriundo da vitrola que está em cena.

Enquanto isso, em outro espaço, após conversarem sobre a relação, assistimos a relação sexual, ardente e apaixonada de Lúcia e William. A montagem retorna a Sérgio e Ana, que agora estão no quarto. Daí em diante, alternam-se planos das duas cenas de sexo, ligadas pela mesma trilha sonora, uma sinfonia clássica. Porém, no fim, enquanto Lúcia se entrega ao prazer, Ana interrompe o ato dizendo para Sérgio "você tinha que estragar tudo". O conjunto das duas cenas é o momento do filme onde a representação do sexo é explorada por mais tempo e com mais intensidade.



7.4 Exemplo da importância da direção de olhar. Todos os personagens estão reunidos ao redor da mesa. Em determinado instante, a decupagem corta para o rosto de Ana. Sérgio, desfocado, aparece de costas para a câmera. Sua sombra, em primeiro plano, destaca mais o rosto da mulher.



7.5 Continuidade do plano sem cortes. No decorrer da ação, a atriz muda a direção do olhar. O gesto, sutil, é suficiente para denotar e expressar seu sentimento de desejo. O estilo atua para criar sentido por meio da encenação.

1.8 EPÍLOGO: DESTINOS TRAÇADOS

No dia seguinte, Lúcia e William retornam para casa, parecem ainda mais apaixonados. Entramos no último arco da narrativa, que se desenrola nos quinze minutos restantes do filme. Após a chegada do casal, Ana pega seu carro e vai embora, postura que causa estranhamento em Lúcia. A última noite com Sérgio, na qual todas suas frustrações vieram à tona, representa o ponto de virada da narrativa. O momento que a assassina percebe que não tem mais nada que a segure na ilha.

Na próxima cena, um plano geral enquadra um homem velho dentro de uma barca, atravessando o riacho que dá acesso à praia de Nilo. O homem está vestido de terno, gravata, óculos escuros e segura um guarda-chuva preto, um figurino estranho ao cenário tropical. Trata-se do personagem Luque Mollet, contrabandista, a quem Nilo fez referências no início do filme, o homem que seria responsável por lhe fornecer dinamites "para explodir o paraíso". Logo em seguida, através de um enquadramento mais amplo, percebemos que Ana observa a travessia do barco. Neste momento, a assassina é focalizada em primeiro plano. Olhando fixamente em direção ao homem fala, em voz alta: "preciso começar a agir. Tem gente demais aparecendo por aqui".

Outra vez, o recurso pouco usual "de falar sozinha" em voz alta é utilizado. É o tipo de pronúncia que deixa declarada a intenção psicológica da personagem, por isso, pode ser considerada demasiado didática. Por outro lado, quando conhecemos minimamente o cinema

de Reichenbach e sua origem marginal, podemos ampliar o entendimento deste recurso. São dois os momentos nos quais Ana, e só ela, profere em voz alta pensamentos. Percebe-se que é justamente em tempos da narrativa que a personagem está imbuída de sua missão assassina. Por isso, talvez, seja uma marca expressiva e decorativa para diferenciar, através do estilo de representação, a jornada da personagem. Lembro que na maior parte do filme, quando sua atuação é mais natural, Ana aparenta não ser uma assassina, pois está preocupada e mergulhada em outros conflitos. Por outro lado, esse falar em voz alta também pode ser lido como característica de uma linguagem marginal, exatamente para expor e criticar o psicologismo característico de convenções clássicas. Quer dizer, é como se a versão assassina de Ana fosse propositalmente representada de modo mais caricato.

No decorrer do enredo, Luque encontra Nilo, Monique e Brigitte. Os quatro entram na barraca, onde Luque entrega as mercadorias contrabandeadas para a empolgação das garotas e do poeta. O modo espiã assassina de Ana entra em jogo e, novamente, a representação parece assumir certo estereótipo satírico. À espreita, Ana escuta toda a conversa que acontece no interior da barraca (figura 8.1). Ela descobre que, entre outras coisas, Luque trouxe uma pistola. Quando o contrabandista sai de dentro da barraca, acompanhado das mulheres, a figura de Ana entra em cena de forma peculiar, aos poucos, seu corpo invade o plano, de baixo para cima (figuras 8.2 e 8.3).



8.1 Em plano médio, a atriz se coloca ao lado da barraca para ouvir a conversa.



8.2 O trio sai da barraca e Ana aguarda o afastamento deles para aparecer. Ela só levanta por completo quando os demais personagens começam a desaparecer do quadro.



8.3 Continuação da figura anterior. O enquadramento é utilizado como artifício cênico, já que do ponto de vista do espaço físico da cena, faria pouca diferença ela aparecer já em pé no início da cena. Esse movimento acentua o tom cartunesco da representação.

A partir de agora, faltando pouco tempo de filme, os fatos ocorrem de forma rápida. Ana encontra Nilo e os dois partem em uma corrida alucinada pela praia. Ana aproveita a oportunidade para executá-lo. Depois de matar o poeta, ela pega o revólver trazido por Luque e parte em direção à casa de Lúcia e William para terminar sua missão. Dispara um tiro em William que parece fatal. Lúcia vê a cena desesperada e corre para socorrer o marido. Ana parece decidida a matar também a mulher, mas é surpreendida por Sérgio. A assassina acaba recuando e parte em fuga sem matar Lúcia e muito menos Sérgio. No capítulo 3, analisarei a sequência final do filme, principalmente a partir da morte de Nilo, que faz referência à *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e do plano final onde aparecem Lúcia, Sérgio e o sobrevivente William. Ana consegue escapar da Ilha dos Prazeres após render as personagens de Monique e Brigitte, que são mortas por ela logo após realizarem a travessia para o continente. No fim, a assassina ainda retorna ao escritório do início do filme para encontrar seu contratante. Em primeiro plano, com o foco em seu olhar, vemos o homem apontando o revólver em direção a Ana. Com olhar raivoso, ele profere: "Ana, São Vicente não precisa de você" e dispara. Somos levados a entender que Ana é assassinada, mas não temos a confirmação em termos visuais, já que após o tiro a cena é cortada.

Busquei destacar neste capítulo aspectos formais e estilísticos do filme que são determinantes para construir o sentido fílmico. Além disso, são marcas de expressão que carregam intenções, objetivos, limitações ou, simplesmente, a visão de mundo e de cinema do diretor. Como nos explica Bordwell, se o filme nos afeta de alguma forma, isso se dá pela forma como ele mobiliza as variadas técnicas cinematográficas: interpretação, enquadramento, iluminação, posição da câmera, entre outros. Em se tratando de cinema narrativo, como é o caso de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, conduzir a atenção é tarefa fundamental da direção e Reichenbach é um tipo de diretor que fez questão de deixar sua marca no filme.

Reichenbach era um cineasta cinéfilo e, neste caso, cinefilia não é apenas um dado biográfico. Essa característica pode ser vista nos filmes como citação direta, típica herança marginal do cineasta, ou na construção estilística e no uso e abuso de estilos, mesmo em filmes menos evidentes, como é este caso aqui. Por isso é difícil definir o tipo de cinema de Reichenbach. No cinema do diretor podemos observar um intenso trabalho de câmera — em *A Ilha dos Prazeres Proibidos* destaco o uso recorrente do *zoom* como artifício para dirigir a atenção —, uma preocupação com a encenação, com a direção de cena e os movimentos no interior do quadro e, ao mesmo tempo, a condução da narrativa através da montagem analítica, que explora a causalidade entre os planos curtos e rápidos. Fato é que nos deparamos com um

amplo repertório, que deve ser analisado e entendido na sua forma, para podermos dar sequência a outras questões discursivas presentes na narrativa e nas imagens. Isso porque *A Ilha dos Prazeres Proibidos* não me parece ser um filme circunscrito aos problemas de enredo e dramaticidade detalhados até aqui. Diante das imagens que o filme evoca destacam-se principalmente as relacionadas à construção da paisagem, tão bem explorada em planos fotográficos. Nesse sentido, nos capítulos seguintes, pretendo analisar, a partir do filme, o discurso em torno da construção do Brasil e da identidade nacional relacionados à paisagem, natureza e a noção de paraíso.

2. PAISAGEM E NAÇÃO: MEMÓRIA E IMAGEM DO PASSADO

Analisar o filme *A Ilha dos Prazeres Proibidos* permite uma variedade de leituras distintas, consequência, é claro, inerente à própria tarefa de análise fílmica, da subjetividade de quem lê e, sobretudo, daquilo que o filme nos oferece, em termos imagéticos e narrativos. Podemos afirmar que *A Ilha dos Prazeres Proibidos* é um filme bem recebido e compreendido por parte da crítica especializada de cinema e pelas pesquisas acadêmicas. De modo geral, destaca-se nessas análises o valor artístico do filme, resultante do talento de Carlos Reichenbach, de sua visão de mundo e de cinema. É comum a recorrência à capacidade do diretor em superar pressões mercadológicas, típicas do mercado cultural brasileiro nos anos 1970, sendo capaz de realizar filmes autorais e de alcance popular. Com frequência, o leitor que se depara com uma análise de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* perceberá nos textos esse tipo de destaque dado ao papel do diretor⁵⁰. O subtexto político do enredo, a cinefilia marcada pela citação e referência, o modo de encenar, o emprego da música, todas essas são características marcantes do diretor que podem ser encontradas neste filme. Além disso, é comum a identificação de elementos estilísticos, que remetem ao Cinema Marginal brasileiro, tais como o deboche, a ironia e a avacalhação.

Analisar *A Ilha dos Prazeres Proibidos* é, de uma forma ou de outra, se depara com essas marcas de estilo. São questões relativas ao cinema de Reichenbach já apresentadas e devidamente discutidas por outros autores. Contudo, a análise que proponho aqui, é pensar de que forma a natureza é representada no filme. E nesse caso, embora seja evidente a presença da natureza na obra, me arrisco a dizer que pouco se discutiu sobre essa questão nos filmes de Reichenbach. Talvez pela presença tão marcante de outros assuntos, a natureza muitas vezes é

⁵⁰Cito outras pesquisas que abordam o filme: MORAES, Rodrigo Augusto Ferreira de. Interdito e Transgressão – um estudo do abjeto na obra de Carlos Reichenbach. 2019. **Dissertação** (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. O autor afirma que Reichenbach fez seu filme mais anárquico até então, "no qual as discussões políticas, feministas e filosóficas é que conduzem de fato a narrativa" (p. 74), mas não chega a se aprofundar na análise narrativa e estilística. A abordagem é bem próxima do comentário de Alexandre Gamo, que destacou que Reichenbach conseguiu com *A Ilha dos Prazeres Proibidos* "fugir da banalidade do tratamento do erotismo, mesclando um apuro visual e discursos políticos/libertários", em GAMO, Alessandro. Vozes da Boca. **Tese** (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006, p. 19. Renato Maia também observa a verve política do diretor e reitera que essa motivação aparece na própria imagem da ilha — visão da qual me afasto: "Talvez a ilha criada por Reichenbach representasse o imaginário, o desejo libertário, a felicidade buscada por toda uma geração", ver: MAIA, R. A felicidade anarquista: prazer, transgressão e liberdade nos filmes de Carlos Reichenbach. In W. de Camargo & J. Stefaniczen (Eds.), **Felicidade: cinema, artes e cultura digital**. Londrina: Syntagma Editores, 2020, p. 136.

reduzida a mero cenário decorativo. Isto é, a ilha – já presente no próprio título – é tratada apenas como “pano de fundo” para a ação dos personagens e para o desenrolar do enredo.

Acredito que a ilha neste filme tem importância maior e é, no mínimo, de valor equivalente a um personagem. Além disso, ao assistir e analisar este filme, passamos a percebê-la como um problema discursivo. Pois a natureza que observamos é resultado de escolhas, que selecionam e emolduram, em termos cinematográficos este referente. Essa operação, de retratar o real, transforma a natureza em paisagem, em outros termos, em uma representação. Como veremos, a paisagem nunca é um olhar isento. Embora confundida com a própria natureza, a paisagem estará sempre conectada aos sistemas de representação. A natureza na sua forma representativa até pode aparecer por motivos diversos na trama, pode fazer referência ou não a aspectos reais, pode ser no enredo apenas uma locação, mas, aqui, tamanha a dimensão que ela atua no filme, a vejo com um sistema de representação.

Pouco se sabe das intenções de Reichenbach⁵¹ no que diz respeito à construção da natureza no filme. Neste momento, não me preocupa se o cineasta teve, ou não, a intenção de problematizar aspectos da natureza, pois compreendemos o cinema, e a análise fílmica, no sentido elaborado por Ismail Xavier, no qual “a palavra do cineasta não se projeta de forma automática nos filmes. Estes não são apenas produtos da vontade e da ideia; sofrem inflexões vindas das circunstâncias e abrigam conflitos, mais ou menos declarados, numa travessia que está cheia de atropelos”⁵². Dessa forma, meu objetivo neste capítulo é compreender as implicações relacionadas à imagem da paisagem brasileira, que, segundo a historiografia, foi constituída historicamente como identidade nacional. Ao mesmo tempo, busco analisar de que forma o filme lida com essa representação. Nossa hipótese é que o filme proporciona uma crítica, com implicações políticas, e um outro modo de olhar para nossa paisagem.

⁵¹Reichenbach em algumas oportunidades explicou seus objetivos ao realizar o filme “quando escrevi o roteiro de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, reuni esse repertório de apelo popular e incuti muita coisa erudita, além de dar forte conotação política [...]. Era minha maneira de responder ao pessoal da Boca do Lixo, que tinha o costume de subestimar o público [...]. Esse viés político foi uma coisa muito ousada para aqueles tempos de ditadura. Em pleno anos 70 criar a espiã, uma personagem de extrema direita [...] e enviada para uma ilha, para matar exilados políticos. Aliás, quer coisa mais política do que colocar exilados, um anarquista e um teórico, escondidos numa ilha em um filme pornô?”. Depoimento para o jornalista Marcelo Lyra (LYRA, Op. Cit., p. 182-183).

⁵²XAVIER, Op. Cit., p. 8.

2.1 NATUREZA EMOLDURADA: IMAGEM, MEMÓRIA E PENSAMENTO

Na narrativa de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, a ilha é apresentada inicialmente como um cenário paradisíaco, de beleza natural e idílica, com elementos tropicais, que podem ser considerados, se isolados, como modelos típicos do litoral brasileiro. Logo no início, é possível perceber como certos elementos da natureza são mobilizados visualmente para transmitir efeitos mais imediatos – o mar revolto, por exemplo, em algum momento de tensão do filme. A representação de qualquer paisagem está inserida num sistema social de apropriações e disputas. No caso de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, a imagem da natureza, por se apoiar nos elementos tropicais (a ilha, o mar, a mata, a luz), remete a uma visualidade constituída historicamente como equivalente à brasileira. Contudo, como bem nos lembra Santiago Júnior, o objetivo não é pensar a paisagem do filme como uma representação imediata da sociedade ou da realidade, pois a representação “nasce da conflagração específica de agentes com interesses particulares sobre uma imagem que os confronta com uma perspectiva do mundo”⁵³.

Uma imagem fotográfica (figura 9.1 e 9.2) nos revela um céu limpo, em plano geral e distante. O céu é colorido de azul e a imagem, no todo, parece iluminada pela ação do sol. Percebemos que a linha do horizonte corta a imagem no terço superior do quadro. Colocada dessa forma, a linha horizontal delimita e reserva o espaço, com isso, acaba demarcando o espaço do céu. O espaço “pintado” é quase todo uniforme e dominante. A linha do horizonte só é interrompida por duas torres de uma edificação de cor branca, que demarcam linhas no sentido vertical. O traço inconfundível da arquitetura é de uma igreja de estilo colonial. O quadro é composto por outras casas e barracões, mas nenhuma possui uma particularidade tão fácil de ser identificada a essa distância. Talvez seja o ângulo da imagem que admita maior destaque para a igreja, pois permite que as torres (verticais) irrompam com suas cores brancas o fundo azulado que pinta o céu. A imagem também é composta por uma vegetação. O verde contorna elementos e ajuda a marcar a presença de um rio, próximo a linha do horizonte. Em suma, poderíamos definir essa fotografia como uma paisagem.

Essa paisagem foi retirada do filme *A Ilha dos Prazeres Proibidos*. Trata-se de um plano de transição e estabelecimento, que demarca, na narrativa, a chegada dos personagens à localidade da “Ilha dos Prazeres”. Por que descrever essa imagem? Esse conjunto de elementos

⁵³SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 3, n. 2, p. 65- 78, nov. 2008, p. 76.

possui algum significado? Trata-se de apenas uma paisagem aleatória ou de algum modo é uma imagem que suscita pensamentos e ideias?



9.1 A câmera realiza um movimento panorâmico até se fixar no enquadramento objeto desta análise.



9.2 Plano cria uma moldura para a natureza.

Segundo Etienne Samain, toda imagem, independente de quem olha ou a produz, tem a capacidade de ser uma forma que pensa⁵⁴. A leitura de elementos formais é o primeiro passo para auxiliar no processo de entendimento de como as imagens pensam⁵⁵. Por isso, a simples descrição da figura 9.2 pode trazer à tona questões relativas à representação. Por que, por exemplo, o tipo de enquadramento foi capaz de dar tamanho destaque para uma igreja? Qual a relação dessa edificação com a natureza que está ao seu redor? Será que uma exposição menor, um ângulo diferente, ou, até mesmo, se o azul do céu fosse substituído pelo cinza de um dia nublado, não produziria um outro tipo de pensamento e significado para o filme?

Outra forma de perceber como as imagens pensam é através da combinação de imagens: “ao associar-se com outra(s) imagem(ns)”⁵⁶. Significa dizer que as imagens compõem um sistema de pensamento ou de representação. Olhar para imagem da figura 9.2 pode nos levar a outras imagens e viajar pela memória. Por essa razão, como explica Samain, tentaremos demonstrar que a figura 9.2 do filme pode suscitar “[...] ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia”⁵⁷.

⁵⁴SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. **Como pensam as imagens**. Etienne Samain (org.). Campinas, Editora da Unicamp, 2012, p. 23.

⁵⁵Idem.

⁵⁶Idem.

⁵⁷Idem, p. 33.

A paisagem descrita faz parte de um filme no qual a natureza tem papel crucial. Natureza esta que não é apenas uma locação cinematográfica para o desfile de personagens. Trata-se de um lugar que dá sentido à narrativa, do qual emergem conflitos e problemas. Pela foto isolada não poderíamos atribuir conotações exageradas quanto à relação dessa paisagem com a representação da natureza brasileira. Por outro lado, o exercício de olhar com atenção para dados presentes apenas na figura 9.2 nos possibilita reconhecer traços, marcas e significados, que podem nos ajudar a ver a imagem como uma forma de pensamento. Vale destacar, só o fato de designarmos tal imagem como uma paisagem, sem querer ou não, estamos reconhecendo uma característica formal, construída historicamente.

Segundo Pesavento, a noção de paisagem pode ser entendida como processo de reapropriação da natureza por um modo de olhar. Na figura 9.2 temos o elemento representado, a natureza real, mas o que vemos é algo selecionado e modulado, pelo quadro, pela luz, pelo ângulo etc. Esse processo de seleção gerou o que decidimos culturalmente chamar de paisagem. A natureza é assim “objeto de uma construção estetizada, cujo produto, a paisagem é uma representação daquela natureza”⁵⁸. Quer dizer, reconhecer, através de uma série de signos, que estamos observando uma paisagem, aponta para uma dimensão cultural e histórica da imagem. Significa que ela possui relação com uma história e que nos remete a outras imagens e paisagens. No caso do Brasil, historicamente a representação da natureza está conectada diretamente ao imaginário social, a ponto de ser tomada como uma característica da identidade nacional e do que é ser brasileiro. Não qualquer natureza, mas uma imagem específica, selecionada e perpetuada em certos discursos como uma imagem idealizada⁵⁹.

Os elementos tropicais de uma parte do país, a praia, a mata, o céu ensolarado e azul, foram admitidos como símbolos exclusivos da brasilidade. Esse modelo atravessa o imaginário social brasileiro em um processo de longa duração, que encontra repercussão na tradição cristã — representação do paraíso terreal —, nos relatos de viajantes e dominadores quinhentistas, até ganhar status de memória oficial e símbolo nacional no século XIX. Tal herança, com suas disputas e contradições no campo das representações, chega ao século XX, sempre associada à identidade do que é ser brasileiro ou não.

⁵⁸PESAVENTO, S. J. A invenção do brasil: o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 1, n. 1, p. 1-34, 6 ago. 2020, p. 2.

⁵⁹SCHWARCZ, Lília Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado. **Revista USP**, São Paulo, n.58, p. 6-29, junho/agosto de 2003.

No século XVII, pintores e gravuristas holandeses – Frans Post, Gillis Peters, Zacharias Wagener, Georg Macgraf e Albert Eckhout – foram enviados ao nordeste brasileiro, na época sob domínio da Holanda, com a missão de retratarem a paisagem local. Segundo Pesavento, é possível ver na pintura holandesa traços constituintes “da realidade” brasileira, pois eram, em geral, artistas que prezavam pela descrição naturalista. Entretanto, essas obras são carregadas de significados que demarcam uma construção do imaginário brasileiro, por essa razão, essas pinturas atuam no campo simbólico⁶⁰ (PESAVENTO, 2004, p. 7). É por isso que o pintor Frans Post, por exemplo, é considerado o inventor da paisagem brasileira. Seu olhar foi tomado como documental, mas sua arte significou um recorte específico, no campo simbólico, de como olhar para a natureza brasileira. Esse modo de olhar de Post, e de outros paisagistas do período, marcado por linhas equilibradas, no qual predomina um céu aberto e uma natureza tranquila, configura uma “utopia paisagística”

Frans Post constrói uma paisagem de perfeito equilíbrio entre a natureza e a cultura, deixando passar a impressão de uma certa sabedoria de viver. O homem está próximo da natureza e, talvez mais do que em outros quadros, parece a ela se integrar, como parte da paisagem [...]. Nesta paisagem rural e edênica, espécie de paraíso perdido, que leva a sonhar, uma positividade se descortina. O país tropical tem recantos, no interior, ainda intocados, primitivos, distantes da civilização⁶¹.

Ao olhar para imagem da figura 9.2, da paisagem que se apresenta como “porta de entrada” à ilha, que busca dar uma ampla visão do mundo coberto pela foto, de algum modo, acabamos por nos remeter à pintura de paisagem holandesa. No primeiro momento, independente das intenções e dos problemas atrelados à construção da paisagem brasileira sob o olhar holandês, acredito que essa lembrança nos ocorre devido à notável repercussão no imaginário nacional dessas obras. Nesse caso, não se trata, a princípio, de identificar um quadro específico, ou de um autor particular, que seja um exemplo de referência exato para a esse *frame* selecionado. Mas sim de reconhecer que a força da popularidade de certas paisagens – são

⁶⁰PESAVENTO, Op. Cit., p. 7.

⁶¹Pesavento sugere que o sociólogo Gilberto Freyre tenha se inspirado na contemplação da paisagem de Post. Freyre, conhecido por seu otimismo em relação a integração entre homem e natureza na sociedade colonial, nas palavras de Pesavento, descreve o mucambo como um local “habitado pelos pobres, negros e mestiços, em condições de perfeita harmonia com o meio, vivendo talvez em condições melhores do que os homens brancos das cidades, em seus úmidos, mal ventilados e escuros sobrados” (Idem, p. 11). Margareth Rago explica que na sociologia de Gilberto Freyre é presente a ideia de um Brasil como paraíso terreno onde tudo era permitido em termos sexuais. O ar dos trópicos, e a paisagem sensualizada, seria responsável, inclusive, pela miscigenação, pela harmonia racial e pela cordialidade do povo brasileiro. Ver: RAGO, M. Sexualidade e identidade na historiografia brasileira. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, Campinas**, SP, v. 6, n. 1, p. 59–74, 2006.

imagens que “inventaram” o Brasil –, podem surgir como memória. Uma imagem atrai a outra, e no sentido de Samain, podemos dizer que a atração ocorre pela força de pensamento que as imagens proporcionam.

São propriedades intrínsecas encontradas na figura 9.1, principalmente, a linha do horizonte, a perspectiva e o efeito de profundidade, a luz, a presença de cores primárias, que nos levam à representação consagrada pelo ponto de vista dos holandeses. Ao confrontar diversas telas do século XVII “holandês”, apresento à obra *Paisagem com jiboia*, de Frans Post (1660) como exemplar dessa referência.

A pintura de Post (figura 9.3) representa um discurso, uma imagem do que é o Brasil. Como é assinalado por Pesavento, estamos diante de uma natureza que é predominante no quadro. Os seres humanos que estão presentes na tela são quase imperceptíveis e as edificações não chegam a desfigurar a natureza, pelo contrário, representam a harmonia entre a civilização e a paisagem. Tal como nosso *frame* do filme, a linha do horizonte é bem demarcada, o plano é distante e permite a contemplação de um amplo aspecto da natureza. O céu contém nuvens, mas ainda é predominante a cor azul, que contrasta com os tons verdes e ocres da vegetação tropical iluminada pela luz solar.



9.3. *Paisagem com jiboia* (Frans Post (1660))⁶².

⁶²PAISAGEM com Jibóia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9095/paisagem-com-jiboia>>.

Estamos na presença de uma imagem exemplar e simbólica da natureza brasileira. Um tipo de pintura que consagrou o modo de olhar e constituir o que é a natureza brasileira. Na história do Brasil, em diversos contextos, essa imagem da natureza, tropical e idílica, esteve associada à ideia de harmonia social e conformismo. Como bem explica Prado, a natureza

não é, portanto, um objeto neutro, perscrutada pelo olhar supostamente imparcial do cientista ou pelo artista em busca de ‘beleza pura’. Suas representações são carregadas de ideias que produzem imagens e símbolos, contribuindo para compor o imaginário de uma sociedade⁶³.

A paisagem de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, por uma série de escolhas formais, pode ser associada visualmente ao quadro de Post, ou seja, remete a uma memória e pensamento. Porém, ela está associada a outras imagens e ao enredo do filme. Parece assim fazer uso dessa memória para construir um pensamento e discurso próprio, como analiso no decorrer do texto.

Segundo Pesavento, a pintura holandesa é uma típica construção formada pelo olhar europeu, que acabou repercutindo no imaginário social brasileiro. A predominância dessa imagem, principalmente no campo das representações, envolve uma operação discursiva. Hall explica que o europeu (o ocidente), ao “descobrir” o “novo mundo” se viu em condição de representá-lo a seu próprio modo,

A Europa usou suas próprias categorias culturais, idiomas, imagens e ideias para descrever e representar o Novo Mundo. Ela tentou inserir o Novo Mundo em abordagens conceituais já existentes, classificando-o de acordo com suas próprias normas e o incorporando a tradições ocidentais de representação⁶⁴.

Quando nos deparamos com uma imagem representativa de um ideal no filme, esta imagem pode ser tanto resultado da difusão cultural de algo que está disseminado na memória cultural ou uma operação intelectual, que busca discutir o que essa imagem representa. Em suma, representar é estar sempre ligado a um quadro de referências do objeto retratado e da própria cultura.

⁶³PRADO, M. Lígia C. **América Latina no século XIX: tramas, telas e textos**. São Paulo: EDUSP; Bauri: EDUSC, 1999, p. 197.

⁶⁴HALL, Stuart. O Ocidente e o Resto: Discurso e Poder. **Projeto História**, São Paulo, n. 56, pp. 314-361, Mai.-Ago. 2016, p. 335.

Em linhas gerais, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* representa a natureza como um palco de aprisionamento, de infelicidade e até mesmo de violência. O belo cenário da ilha, presente em algumas imagens, estaria longe de ser lugar da harmonia e do estereótipo da identidade nacional. Mas aqui neste capítulo, por ora, me limitei a escrever sobre a figura 9.2, que isolada, como já indicado, remete a certa tradição paisagística. Seria essa uma paisagem conformada? Embora com pouco distanciamento, pois conhecemos o filme no todo, e sabemos que essa imagem está articulada com outras imagens na narrativa, me comprometo a dizer que não.

Primeiro, porque a imagem, seguindo os pressupostos de Samain, é carregada de pensamento. Podemos arriscar até mesmo uma hipótese mais ampla. As formas, linhas e traços nos permitem olhar para a própria constituição da imagem. Será então que o destaque dado à Igreja, proporcionada pela perspectiva da foto, já não aponta para o problema colonial? Talvez seja cedo, a partir de um único *frame* do filme, apontar tal conclusão, mas, no mínimo, esse é um questionamento que nasce da observação detalhada das formas da própria figura. Segundo, foi essa imagem – que aparece por poucos segundos no filme, mas que ganha destaque pela forma como é inserida na montagem – que me levou a uma herança cultural: ao quadro de Post. Significa pensar que o modo de enquadrar, de olhar e representar a natureza brasileira está carregado de memória e história. Assim dizendo, é a partir dessa imagem, isolada, mas provocados por ela, que podemos discutir e analisar questões relativas à representação e a identidade nacional. Desse modo, considerar a representação presente na figura 9.2 como apenas uma fotografia tradicional da paisagem brasileira –, mesmo que ela demonstrasse compatibilidade absoluta com essa visão – seria apressado e até injusto, pois esqueceríamos que essa mesma imagem nos levou a pensar e evocar memórias. Consideramos que a recorrência a certa tradição paisagística, nesse primeiro momento do filme, não se deu pela revelação de uma intenção do autor ou pormenores presentes no roteiro, mas sim por àquilo que, a partir do olhar, a imagem oferece, capaz de suscitar ideias e pensamentos, abrindo perspectivas e problemas.

2.2 PAISAGEM IMAGINADA: NAÇÃO E IDENTIDADE

No livro “A identidade cultural na pós-modernidade”, Stuart Hall dedica um capítulo para discutir as culturas nacionais. O problema central para Hall é entender “como as identidades culturais estão sendo afetadas ou deslocadas pelo processo de globalização?”⁶⁵. Trata-se de problematizar como um sistema tão forte – e, ao mesmo tempo, restrito de identificação como a “cultura nacional” – sobrevive em meio à crise das identidades modernas, em sociedades cada vez mais híbridas e multiculturais.

Primeiro Hall reconhece a força do “nacional”, pois trata-se de uma categoria capaz de definir o que é ser, por exemplo, inglês, francês ou brasileiro. São categorias que carregam notável poder de metáfora, a ponto de serem tomadas como naturais. Obviamente, não nascemos como brasileiros ou com qualquer outra nacionalidade, “essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes”⁶⁶, mas é inegável a força dessa categoria, que só tem a dimensão da naturalidade porque é construída, enquanto poder, no interior do discurso e das representações:

Nós só sabemos o que significa ser “inglês” devido ao modo como a inglesidade veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional (grifos do autor)⁶⁷.

Nesse sentido, temos como ponto de partida que a identidade brasileira não é apenas uma questão de local de nascimento (territorial e política). Ainda que o Brasil seja dotado de um imenso território e de diversidade regional, aqui, como em outras nações, não é possível ignorar a existência de uma identidade nacional própria. Por uma série de razões históricas, se é brasileiro do “do Oiapoque ao Chuí” e por alguns metros de fronteira já não se é mais. Classificar os cidadãos como participantes ou não de uma nação apenas dentro dos limites impostos por uma fronteira seria correr o risco de limitar tudo ao acaso. Somos, cada vez mais, partícipes de uma “cultura global” de identidades diversas, mas, ainda assim, nos identificamos em tantos outros aspectos ainda como portadores de uma identidade brasileira.

⁶⁵HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015, 29.

⁶⁶Idem, p. 29.

⁶⁷Idem, p. 30.

Para compreensão do significado de "cultura" hoje é necessário levar em consideração a noção antropológica mais tradicional, que define a cultura como “o modo de vida de um povo”⁶⁸ e a cultura formada pelo mercado. Segundo Mathews, a “cultura como um ‘modo de vida de um povo’ certamente continua a existir no mundo de hoje, em grande parte por causa dos Estados e de como moldam seus cidadãos”⁶⁹. Essa categoria tradicional remete diretamente à formação das nacionalidades, que podem estar em transformação e afetadas pelo mercado global, pois existem no interior das comunidades nacionais práticas discursivas que revelam o jogo de disputas e permanências do sistema nacional. “Meu argumento é que as pessoas de mundo afluyente e ligado pelos meios de comunicação de massa de hoje podem ser moldadas tanto pelos supermercados materiais e culturais como pelo Estado”⁷⁰ (*idem*, p. 33). Não se trata de opor ou isolar as duas noções. A questão presente aqui é, a partir da leitura de Mathews, é questionar até que ponto, em mundo globalizado, a noção de “paisagem nacional” teria alguma relevância no processo de formação de identidade. Em um país tão imenso como o Brasil, de diversidade geográfica e cultural, por que uma dimensão tão específica e limitada do que é a paisagem nacional se tornou um aspecto tão reconhecido como identidade nacional? Ora, só porque historicamente imagens da natureza foram transformadas em verdadeiros símbolos nacionais. Por essa razão — mesmo um filme da década de 1970, onde do ponto de vista diegético sequer é mencionado o lugar chamado Brasil —, podemos reconhecer nas imagens veiculadas no filme fortes traços ou estereótipos culturais do país e, principalmente, da representação da paisagem brasileira (figuras 9.4. e 9.5).

⁶⁸MATHEWS, Gordon. **Cultura global e identidade individual**: à procura de um lar no supermercado cultural. Bauru: EDUSC, 2002, p. 25.

⁶⁹*Idem*, p. 27.

⁷⁰*Idem*, p. 33.



9.4 Um dos momentos em que o filme contempla a beleza de Monique e Brigitte, quase sempre estão de biquínis em tons de amarelo, vestimenta que compõe o imaginário edênico do cenário brasileiro, principalmente, ao olhar estrangeiro.



9.5 Homem e mulher compõem o quadro em meio a natureza da mata tropical. Apesar da mata fechada, a luz destaca o casal ao centro. Quadro remete também ao imaginário edênico no qual a paisagem torna-se cenário e palco da imaginação erótica.

O fato de existir a identidade do que é ser brasileiro em um país com tantas particularidades regionais, além da atuação de aspectos mercadológicos e globais na cultura, no mínimo confirma que “as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural”⁷¹. Como explica Hall, a identidade nacional não existe de forma natural, sua constituição e força se dá pela formação de um discurso, carregado de símbolos e representações, constituídos historicamente, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”⁷². A identidade nacional encontra sentido “nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas”⁷³. *A Ilha dos Prazeres Proibidos* além de evocar, através de sua fotografia, quadros representativos da natureza brasileira e de elaborar um discurso sobre essa paisagem/paraíso, apresenta em seus planos imagens que atuam no campo simbólico e decorativo para expressar a cultura nacional construída historicamente. Talvez a mais evidente: o uso repetido de camisas amarelas por diferentes personagens (figuras 9. 6, 9.7 e 9.8).

⁷¹Idem, p. 29.

⁷²HALL, Op. Cit., 2015, p. 31.

⁷³Idem.



9.6 Ana em meio à natureza veste as cores de um símbolo da cultura nacional: a seleção brasileira de futebol. Somado ao verde da paisagem, que remete à própria bandeira do Brasil. Amarelo, azul e verde são constantes no filme.



9.7 Em momento anterior da narrativa, quem veste as cores da seleção é Sérgio. Destaco ainda a presença do carro de Ana, uma Brasília, automóvel projetado e produzido no Brasil por empresa alemã a partir de 1973. Foi um objeto e símbolo da industrialização proposta pelos militares.



9.8 Ao centro da mesa podemos observar uma típica fruteira tropical. Ela aparece em outros momentos do filme e nos leva também ao éden frutífero, farto e diverso. Vale lembrar, Carmen Miranda foi elevada a ícone da brasilidade com suas frutas na cabeça.

A formação da brasilidade está apoiada em uma série de seleções que compõem certa imagem do Brasil. A natureza, selecionada e transformada em paisagem, cumpre papel fundamental nessa tradição. Essa elaboração possui uma história que se confunde com a própria fundação da Nação, por essa razão, cabe antes entender como o discurso em torno da nação foi formulado historicamente.

Benedict Anderson, no livro “Comunidades Imaginadas”, define que o nacionalismo, (nacionalidade e qualquer condição relativa a nação) é um produto cultural específico, historicamente construído, que emergiu nas sociedades ocidentais modernas no final do século XVIII⁷⁴. Anderson explica que para compreender tal categoria cultural “temos que considerar, com cuidado, suas origens históricas, de que maneira seus significados se transformaram ao longo do tempo, e por que dispõem, nos dias de hoje, de uma legitimidade emocional tão profunda”⁷⁵. Quando Anderson fala em legitimidade significa que é fundamental compreender como uma nação qualquer teve capacidade de organizar e ser reconhecida pela sociedade como tal, a ponto de ser tomada como natural. Isso só é possível porque os sentimentos suscitados pelas nações estão mais próximos da religião do que qualquer outra forma de organização ideológica. Na organização nacional, os indivíduos e grupos de uma nacionalidade são capazes de compartilhar uma mesma comunidade, de valores e sentimentos, ainda que esses indivíduos

⁷⁴ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 30.

⁷⁵ Idem.

componham uma multidão anônima, localizados em um território vasto e impossível de ser conhecido por todos. Desse modo, por vivermos em uma comunidade na qual não temos condição de conhecer a todos (diferente de uma tribo, por exemplo), esse tipo de sociedade só pode ser uma “comunidade imaginada”.

A comunidade política imaginada de Anderson se caracteriza também como um sistema que é intrinsecamente limitado e soberano. Essas duas características remetem a identidade nacional. Ser limitada significa que não importa o tamanho, povoada por milhões ou bilhões de pessoas, uma nação sempre possuirá fronteiras definidas, que, no limite, isolam e indicam o pertencimento de seus cidadãos⁷⁶. De certa forma, a “imaginação”, para Anderson, foi capaz de criar um sentimento que supera os próprios limites e desafios intrínsecos à forma de organização de uma sociedade nacional.

Ela é imaginada como uma *comunidade* porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, que tantos milhões de pessoas tenham-se disposto não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginadas limitadas (grifo do autor)⁷⁷.

Segundo Hall, a concepção de nação é uma forma tipicamente moderna. A cultura nacional foi capaz de estabelecer uma unidade que, pouco a pouco, substituiu outras formas de lealdade e identificação da era pré-moderna. A nação só conseguiu ser aceita como forma legítima de organização social por meio de sistemas de representação. Nesse sentido, o discurso que organiza uma nacionalidade pode ser entendido como uma narração, uma estratégia que dá sentido a uma comunidade, ou, seja, uma comunidade imaginada. A partir desse parâmetro, Hall nos auxilia na compreensão das estratégias adotadas pelo sistema nacional para criar sentido e identidade comum a grupos nacionais, ou seja, para entender “como é imaginada a nação moderna”⁷⁸.

Para Hall, o discurso nacional é formado de cinco aspectos. Em primeiro lugar, é presente no sistema discursivo “a narrativa da nação”. Tais narrativas “fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que

⁷⁶Idem, p. 33.

⁷⁷Idem, p. 34.

⁷⁸HALL, Op. Cit., 2015, p. 31.

simbolizam ou representam as experiências partilhadas”⁷⁹. Obviamente, esses símbolos apresentam desgaste enquanto elementos de identidade e, sobretudo, resistência daqueles que questionam o valor dessas representações, contudo, eles ainda existem como “memória oficial” e marcas de poder do discurso nacional.

Um segundo aspecto que compõe as narrativas nacionais é a ênfase “nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade”⁸⁰. Hall explica que o discurso nacional é tomado como uma verdade imutável e natural, que explica como “as coisas” são. A “invenção da tradição”, segundo a teoria de Hobsbawm, é o terceiro aspecto do discurso nacional destacado por Hall. Trata-se de práticas, rituais ou simbólicas, que carregam normas e valores, que implicam a continuidade e a tradição do discurso. Contudo, são consideradas tradições inventadas porque reivindicam um passado anterior à própria formação do estado⁸¹.

A quarta estratégia da narrativa nacional diz respeito à adoção do “mito fundacional”. O mito tem o poder de fornecer uma narrativa que atua na esfera da imaginação da comunidade. Por último, o quinto aspecto, Hall explica que muitas vezes o discurso nacional busca construir a ideia de um povo original. Um povo puro e responsável pela fundação da nação. Essas características atuam na formação do passado de uma determinada nação, mas possuem sempre uma relação com o presente⁸².

Como podemos observar, todos esses aspectos se misturam no sistema discursivo de uma identidade nacional. É impossível, por exemplo, separar uma concepção de “povo original”, a de “mito” ou de “invenção da tradição”. Cada caso específico talvez sugira a preponderância de um ou outro aspecto. No caso da paisagem brasileira, como forma de representação da natureza, discuto que é possível relacioná-la, em maior ou menor grau, com esses aspectos constituintes do discurso nacional. Não significa dizer que *A Ilha dos Prazeres Proibidos* busque explorar de forma declarada cada um desses aspectos do discurso nacional, longe disso, o que defendo é que estão presentes no filme elaborações imagéticas que dialogam, como estereótipo ou crítica, com o modelo de representação da paisagem nacional, formulado durante séculos como um análogo ao paraíso.

⁷⁹Idem.

⁸⁰Idem, p. 32.

⁸¹HOBBSBAWM & RANGER apud HALL, Op. Cit., 2015, p. 32.

⁸²Hall atenta para os limites e perigos da pretensa modernidade do discurso nacional. O autor explica que muitas vezes as culturas nacionais buscam um apoio no passado como uma forma de recuo a um passado mítico, em um tempo no qual a nação era “melhor”, “frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as ‘pessoas’ para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os ‘outros’ que ameaçam sua identidade” em HALL, Op. Cit., 2015, p. 33.

2.3 QUANDO A NATUREZA SE TORNA PAISAGEM

Maria Ligia Coelho Prado, no ensaio “Natureza e Identidade Nacional nas Américas”, afirma que na história das sociedades a natureza sempre despertou interesse e fascínio, contudo, foi no século XIX que a natureza se tornou alvo de apreensão e representação.

Os cientistas desejavam observá-la, medi-la, descrevê-la, classificá-la ou rotulá-la, já os artistas românticos viam-na atravessada por qualidades e defeitos semelhantes aos dos seres humanos e nela projetavam sentimentos, despertando admiração ou temor. O primeiro grupo utilizava a linguagem supostamente objetiva e fria da ciência, o segundo fazia descrições que carregavam nas cores e tintas e que respiravam emoções⁸³.

O estudo de Prado⁸⁴ demonstra que as representações da natureza nunca são, nem poderiam ser, apenas retratos imparciais da realidade. Nos estudos sobre a representação da natureza, principalmente nas artes plásticas, muitas vezes o conceito de paisagem é tomado como equivalente direto da própria natureza. Quer dizer, sequer há distinção entre as duas palavras. Essa “confusão” não ocorre por acaso, é preciso compreender que a noção de paisagem possui uma historicidade⁸⁵. Não é incomum a palavra ser usada para designar variados modos de visualização do espaço (exemplos: paisagem urbana, paisagem digital), porém, historicamente o termo se constituiu como análogo à natureza. Ainda hoje, a noção de paisagem apresenta-se muitas vezes como a natureza (real), mas, como afirma Corrêa, precisamos saber que ela “não é uma coisa, uma concretude, mas a visualização, organização, perspectiva e dimensionamento de elementos naturais visualizados”⁸⁶.

⁸³PRADO, Op. Cit., p. 180.

⁸⁴Neste ensaio, a historiadora Maria Ligia Coelho Prado analisa a representação da paisagem e sua relação com a identidade em dois estudos de casos comparados: a paisagem estadunidense e a argentina. Segundo Prado, nos Estados Unidos, o discurso em torno da natureza no século XIX, presente nas obras analisadas pela historiadora, fazia referência a conquista e a dominação do meio ambiente pelo homem. A marcha para o oeste selvagem significaria a consolidação de um novo “homem” e a terra americana seria o palco da revelação divina, berço de uma nova civilização escolhida por deus para cumprir o “destino manifesto” do povo estadunidense, todos esses aspectos correspondem a um ideal de identidade. No caso da Argentina, Prado estuda a visão da natureza presente em Sarmiento e Turner. A natureza “selvagem” latino-americana também constitui um elemento fundante da identidade argentina, entretanto, neste caso, Prado demonstra como a representação do século XIX a concebeu como um símbolo do atraso político, da falta de instituições em favor do autoritarismo bárbaro.

⁸⁵CORRÊA, Dora Shellard. Paisagens através de outros olhares. **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, v. 2, n. 20, p. 252-276, 2015.

⁸⁶Idem, p. 275.

Para Cauquelin⁸⁷, a noção comum e ocidental de paisagem tem amplo amparo na pintura renascentista, na modulação do olhar por meio da perspectiva. Porém, para a filósofa, não se pode entender a gênese da paisagem só a partir da constituição da pintura. Essa afirmação estabelece um problema, que só faria sentido se assumíssemos que a natureza anterior a paisagem não existisse. Para Cauquelin, ao contrário, “a paisagem participa da eternidade da natureza, um constante existir, antes do homem, e sem dúvida, depois dele. Em suma, a paisagem é uma substância”⁸⁸. Por isso, a autora também investiga a relação dos gregos com a natureza, não para estabelecer uma nova gênese, mas para entender os vestígios dessa relação e tentar desnaturalizar o olhar para a paisagem. Cauquelin explica que a diferença é que no mundo antigo a natureza não era figurada como paisagem, “se ela aceitava ser representada concretamente, era em termos de ordenamento, de distribuição organizada”⁸⁹.

Talvez a relação direta entre paisagem e pintura tenha ganhado força devido ao próprio significado da palavra em inglês, *landscape*. Segundo o historiador Simon Schama, a palavra entrou na língua inglesa no final do século XVI, ou seja, é contemporânea a própria perspectiva renascentista, “sua raiz germânica, *Landschaft*, significa tanto uma unidade de ocupação humana – uma jurisdição, na verdade – quanto qualquer coisa que pudesse ser o aprazível objeto de uma pintura”⁹⁰. A paisagem, mais do que uma mera ilustração da natureza, pode ser vista como um sistema discursivo “a constituição da paisagem em natureza foi algo que teve longos séculos de preparação. Nascimento e credenciamento de uma forma simbólica”⁹¹.

É conhecido o estereótipo de que o Brasil é caracterizado por uma natureza exuberante, dada como um presente divino e representante de um verdadeiro paraíso na terra. Para ficar num exemplo bem popular, nada descreve melhor essa percepção do que os versos da famosa música de Jorge Ben: “moro num país tropical, abençoado por Deus, e bonito por natureza...”. Não cabe uma análise aqui completa de “País Tropical”, é apenas um exemplo recente, que demonstra como a imagem idealizada da natureza brasileira ocupa lugar no imaginário presente⁹². A música de Jorge Ben foi gravada no final da década de 1960, mas a relação, entre

⁸⁷CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007, p. 37.

⁸⁸Idem, p. 39.

⁸⁹Idem, p. 45.

⁹⁰SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 20.

⁹¹CAUQUELIN, Op. Cit., p. 36.

⁹²A animação *Rio* (Carlos Saldanha, 2011), sucesso internacional de bilheteria, é outro exemplo de como um certo estereótipo de paisagem ainda permanece quando falamos de natureza brasileira, principalmente, quando se trata de vender essa imagem para o exterior. A música tema do filme, *Real in Rio* é sintomática no que se refere a essa idealização, vejamos um trecho como exemplo: “Amamos a vida na mata. Tudo é livre e selvagem. Nunca

natureza e paraíso tropical, data de representações bem mais antigas. José Murilo de Carvalho, por exemplo, afirma que “a visão paradisíaca da terra começou com os primeiros europeus que nela puseram o pé. Ela está presente já na carta de Caminha”⁹³. No caso brasileiro, outro marco dessa adoção está no século XIX, durante o Segundo Reinado, quando a natureza é tomada como símbolo da identidade moderna e nacional.

Segundo Lilia Moritz Schwarcz, o império brasileiro foi “pródigo na criação de representações que acabaram por impor um tipo de memória oficial”⁹⁴. A historiadora, no artigo “A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado”, explica como a natureza foi descrita e retratada por artistas do período, com o objetivo claro e imediato de construir uma imagem definidora do que viria a ser a jovem nação brasileira. No período imperial

A natureza brasileira era desenhada a partir de modelos elaborados no exterior e assim transformada em “paisagem”, junto com seus “nativos”. Éden e ícone da memória imperial, os trópicos surgiam como cenário romantizado, por contraposição ao espetáculo “degradado” das raças e da mestiçagem⁹⁵.

Essa imagem, cristalizada no século XIX pelo império, é herdeira de um processo de longa duração. Já nos relatos quinhentistas, como afirma Carvalho, é presente uma “visão do paraíso” e uma contínua obsessão dos europeus, na época dos “descobrimientos”, em encontrar o paraíso em terras americanas. Nesse processo, que ganha ares oficiais no segundo reinado, “Pode ser percebida, [...] a construção de uma verdadeira mitologia com relação à natureza brasileira, quando vão sendo acopladas à paisagem natural visões culturalmente herdadas a esse respeito”⁹⁶. Para o olhar do europeu, a descoberta do “novo mundo” representou em considerável medida a revelação de paraíso divino. Contudo, de forma mais eficaz, essa “visão do paraíso” ganha ares de “emblema da nação” de forma efetiva no Segundo Reinado. Restamos agora buscar entender as razões e motivações desse processo.

sozinhos, porque aqui é nosso lar. Magia pode ser real, no Rio. Tudo por si mesmo. Você pode ver chegando. Você não pode encontrar isso nenhum outro lugar”.

⁹³CARVALHO, José Murilo. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, 13(38); 63-79, out./dez. 1998, p. 64.

⁹⁴SCHWARCZ, Lilia Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado. **Revista USP**, São Paulo, n.58, p. 6-29, junho/agosto 2003, p. 7.

⁹⁵Idem.

⁹⁶Idem, p. 8.

Segundo Schwarcz, o Brasil recém independente do século XIX, carecia àquela altura de uma história própria para se constituir enquanto nação. Nos círculos intelectuais e literários da corte, o debate girava em torno de encontrar elementos em nossa história que, de alguma forma, representassem a condição de ser brasileiro. Tratava-se de buscar elementos que revelassem a particularidade do novo país, como forma de estabelecer outro tipo de vínculo com Portugal. É a partir daí que a natureza brasileira e seus naturais (o indígena) são elevados a símbolos máximo da brasilidade.

Tratava-se, portanto, de procurar uma “nacionalidade essencial”, uma identidade sem nuances e feita de continuidades. Nesse contexto, a afirmação da unidade nacional passava pela seleção da paisagem americana e de seus naturais, tomados de forma idealizada e sem que qualquer negatividade se estabelecesse entre o narrador e suas tramas⁹⁷.

A natureza brasileira – ou melhor, uma seleção de elementos específicos: a vegetação tropical, a figura do índio brasileiro, as praias, etc. – passa a aparecer de forma privilegiada nas pinturas e na literatura romântica do período. “Sabia-se muito pouco a respeito dos indígenas, mas na literatura ferviam os romances épicos, com chefes e indígenas heroicos, amores silvestres tendo a floresta virgem como paisagem”⁹⁸. Segundo Schwarcz, duas instituições financiadas pelo império tiveram papel crucial nesse processo: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e Academia Imperial de Belas Artes, responsável por toda a iconografia oficial do regime monárquico. O IHGB, fundado em 1838, era o espaço da elite econômica e literária carioca e tinha, entre outras razões, “tarefa de dar cultura à nação, estabelecer uma nova historiografia apartada da metrópole, assim como dar lugar a uma literatura com as cores, as gentes e a natureza local”⁹⁹. Foi, sobretudo, o espaço de circulação dos românticos e do próprio Dom Pedro II.

A participação do imperador não era exclusivamente financeira. Através do financiamento direto, do incentivo ou do auxílio a poetas, músicos, pintores e cientistas, D. Pedro II imiscuia-se em um grande projeto que implicava não só o fortalecimento da Monarquia e do Estado, como a própria unificação nacional, que seria obrigatoriamente uma unificação cultural. A preocupação maior parecia voltar-se não só ao registro e perpetuação de uma memória monárquica, como, com a consolidação de um projeto romântico, para a conformação de uma cultura “genuinamente nacional”. Era assim que se lançavam as bases para uma atuação que

⁹⁷Idem, p. 10.

⁹⁸Idem, p. 12.

⁹⁹Idem, p. 10.

daria a D. Pedro a centralidade do processo e a imagem do mecenas, do sábio imperador dos trópicos. Seguindo o exemplo passado de Luís XIV e de outros monarcas, não apenas formava-se uma corte, como elegiam-se historiadores para cuidar da memória, pintores para gravar e enaltecer a nacionalidade, literatos para selecionar um tipo local, símbolo da nossa nacionalidade¹⁰⁰ (*idem*, p. 11).

Podemos afirmar então, segundo Schwarcz, que o romantismo foi o movimento que organizou todas essas ideias em torno da nação. Tendo como marco o ano de 1836, quando é publicada a revista *Niterói*, “segundo o lema tudo pelo Brasil e para o Brasil” os organizadores da publicação previam a busca e exaltação das originalidades locais, inscritas em suas gentes e na própria natureza”¹⁰¹. É desse circuito intelectual que surgem verdadeiros marcos do romantismo e do nacionalismo monárquico brasileiro, obras que carregam, em suas palavras, no estilo e nas imagens, um Brasil dotado de natureza exótica e tropical. A exuberância da terra brasileira aparece como uma espécie de paraíso selvagem, na qual o índio é eleito como o “bom selvagem”, símbolo único e natural da nova nacionalidade.

Iracema (José de Alencar, 1865) talvez seja a obra que mais revela as afinidades entre identidade nacional e paisagem no Segundo Reinado. No romance, a natureza se torna o palco para fundação de uma sociedade que encontra sua harmonia na união entre o personagem branco e a índia Iracema. “A obra representa o nascimento do Brasil, diante, mais uma vez, do sacrifício indígena. O casal central – Martim e Iracema – simboliza os primeiros habitantes do Ceará e de sua união resultará uma nova e predestinada raça”¹⁰². O outro braço do projeto monárquico de identidade nacional estava apoiado nas representações pictóricas. Neste caso, o incentivo aos artistas e a organização das diretrizes artísticas e políticas passou diretamente pela atuação da Academia Imperial de Belas, criada em 1826. Sob a tutela da Academia, do ponto de vista da formação dos artistas e do financiamento, foram produzidos quadros que buscavam retratar episódios que rememorassem o passado brasileiro (pintura histórica) e que exaltassem nossa principal particularidade, a natureza. Desse modo, segundo Schwarcz, nas telas da

¹⁰⁰*Idem*, p. 11.

¹⁰¹*Idem*.

¹⁰²*Idem*, p. 15. Segundo Schwarcz, em *Iracema*, como em outros clássicos do romantismo, a figura do índio é referenciada pois representava uma imagem ideal, de um conflito que, na medida do possível, poderia ser resolvido. Exaltado o índio como um personagem heroico, selvagem, mas inocente, poderia se construir a imagem de uma nação harmônica. Em meio à escravidão, tal resolução não poderia ser encontrada em relação ao negro.

Academia “o Brasil aparecia representado como um império tropical marcado pela convivência pacífica entre seus naturais: nesse caso portugueses e indígenas”¹⁰³.

A Ilha dos Prazeres Proibidos não reitera o discurso da natureza como um símbolo de harmonia social. Existe o referente real da natureza tropical, mas sua beleza não está inserida nos moldes do romantismo. De certa forma, esse lugar idílico e isolado encontrado por Sérgio, Nilo e demais personagens já parece ter passado pelo processo "civilizador". Lembremos da cena que anuncia a entrada na ilha através das imponentes torres da igreja do período colonial (figura 9.2 presente no início do capítulo). Embora a câmera percorra matas e lugares mais restritos da ilha, e a temática do filme seja outra, nota-se e pode ser significativo, do ponto de vista narrativo, a ausência de qualquer população indígena. Mais uma vez, ao remeter ao próprio país original (Brasil), o filme não poderia ignorar os séculos de transformação da paisagem, na qual mesmo mais perto de uma natureza "selvagem", ela já aparece tocada e transformada pela colonização.

¹⁰³Idem, p. 22. As obras pictóricas do período são responsáveis por estabelecerem, por meio do estilo e dos temas retratados, marcos de fundação da memória oficial brasileira, tais como *A primeira missa no Brasil* (Victor Meirelles de Lima, 1860) e *Independência ou Morte* (Pedro Américo, em 1888). Essas obras são representações que, no geral, demonstram como “natureza e história se agregam quando se trata de fundar momentos inaugurais dessa nação” (*idem*, p. 24).

3. VISÕES DO PARAÍSO NA ILHA DOS PRAZERES

A narrativa de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, ao se apoiar no registro da natureza como cenário e personagem, ora aproxima-se de estereótipos e convenções do que pode ser identificado como “paraíso brasileiro” e, em outros momentos, apresenta uma crítica à essa noção. O objetivo não é afirmar ou propor que o filme (e seu realizador) seja portador de uma consciência deliberada sobre todo o processo histórico e dos problemas relacionados à representação da natureza e da identidade nacional. Procuro, na verdade, entender o filme como um componente cultural, que possui uma historicidade e uma relação íntima com seu tempo, capaz, por isso, de promover através de sua forma artística, novas formas de pensar.

É evidente que a construção imagética da natureza no filme é importante, deixando de ser apenas um cenário, porque muitas das questões que perpassam a noção de paisagem brasileira circulam a narrativa e o imaginário dos personagens. Desse modo, ao analisar o filme, significa pensar que a paisagem em *A Ilha dos Prazeres Proibidos* pode ser vista como “um objeto sobre o qual se elaboram representações que carregam visões de mundo e contribuem para a gestação de imagens e ideias que vão compor repertórios diversos, entre eles, os constitutivos da identidade do território e da nação”¹⁰⁴.

No início do filme, como já mencionei, a narrativa apresenta informações sobre a ilha através de seus personagens. Com a fala de Tavares, jornalista colega de Ana, cria-se uma expectativa totalmente idealizada, “é a promiscuidade total, o paraíso da perversão”. Aqui, a ilha tropical, de difícil acesso, aparece como um palco para aventuras eróticas, “lá tem muitas tentações, dizem que é o clima né, o ar”, complementa outro personagem. Essa visão apresentada (de forma debochada) logo no início do filme reafirma (ao mesmo tempo em que ironiza) uma das noções mais conservadoras em torno da paisagem brasileira, a de que o comportamento é influenciado diretamente por nossa natureza.

A partir da leitura de Sérgio Buarque de Holanda, do clássico “Visão do Paraíso – os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil”, podemos identificar já nesses comentários feitos no início do filme, a remissão a aspectos que compõem o imaginário edênico. Holanda afirma que a imagem do Éden ocupa espaço significativo no imaginário europeu medieval e na “era dos descobrimentos”. Tal imagem tem obviamente uma referência direta ao jardim edênico do livro do *Gênesis*, reservado a Adão e Eva, “onde se narra como o Senhor

¹⁰⁴PRADO, Op. Cit., p. 180.

Deus, tendo criado o homem, plantou para sua habitação um horto. Ali espalhou, por toda parte, plantas agradáveis à vista e boas para comida”¹⁰⁵. Somada a essa visão bíblica, o motivo edênico tão presente no imaginário europeu é resultado também de referências antigas e da cultura pagã. Segundo Buarque, em *Metamorfoses* do poeta clássico Ovídio, é descrito também um jardim do tempo da “idade de ouro” da terra, onde se vivia em harmonia, sem trabalho ou guerra, lá “eterna é a primavera: um zéfiro amável abranda o ar e acaricia as flores que ninguém cultivou. Das colinas suaves, descem rios de leite e rios de néctar, enquanto o mel dourado roreja sobre as folhas como carvalho”¹⁰⁶. Buarque, com esses e outros exemplos, demonstra que a crença na existência de um paraíso escondido em algum lugar da terra, dotado de maravilhas naturais e de paisagem aprazível, reúne uma variedade de tradições, de diferentes contextos, que ao longo do tempo foram sendo reapropriadas.

Na era dos descobrimentos, porém, com a descoberta de um “novo mundo”, tão diferente do velho mundo europeu, ganha força a expectativa de que o paraíso prometido pudesse ser encontrado em vida, bastaria localizá-lo em algum lugar do globo. Por essa razão, os conquistadores e exploradores da América incorporaram os motivos edênicos em seus relatos e narrativas sobre o “novo mundo”.

Nas descrições apresentadas por Holanda sobre o paraíso, das mais antigas aos relatos de viajantes, uma característica recorrente na imagem do paraíso são as referências à qualidade do clima. Por isso, quando o homem ironicamente avisa Ana sobre os perigos da ilha, dizendo que ela poderia ser seduzida pelo “clima”, ele está reportando (com visível tom de deboche por parte de Reichenbach) a uma imagem constituída historicamente. Que imagem é essa? Segundo Holanda, a tópica do paraíso terreal é marcada por uma primavera constante, amena, que provém o bem-estar de seus habitantes, onde não se faz nem frio nem calor¹⁰⁷. No filme, a

¹⁰⁵HOLANDA, S. B. **Visão do Paraíso**. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 227.

¹⁰⁶Idem, p. 229.

¹⁰⁷Não faltam referências a essa característica na literatura. Na *Odisseia* “se lê que naqueles lugares abençoados não se conhece a neve, nem o furacão hibernal, ou as grossas trovoadas. Apenas pode falar-se na amável viração que sopra das partes de Oeste, levada com a água do mar: doce refrigério para os homens” (*idem*, p. 236). O mesmo sentido, segundo Holanda, pode ser encontrado na narrativa de Plutarco sobre as “Ilhas Afortunadas” da antiguidade onde “sente-se uma delicada brisa [...]. Ao longo das estações, que se separam quase insensivelmente, produzindo um clima sempre temperado, dominam ares bonançosos e salutíferos” (*idem*). A tradição medieval acompanha essa tendência. Holanda cita como exemplo o poema de Lactâncio (*De aue Phoenix*), escrito no século IV, no qual é descrito um lugar abençoado e isolado, escondido da humanidade, onde prevalece uma temperatura perene (*idem*, p. 252). Por fim, na idade média, uma obra é destacada como a principal responsável pela difusão da imagem do paraíso como um lugar de clima sempre agradável. *Etimologias* de Santo Isidoro de Sevilha descreve um “horto de delícias, abundante em árvores e pomos de toda casta [...] o que predomina, como nas ilhas

representação do clima se expressa na fotografia e tem papel fundamental como elemento cênico. Há momentos de dias ensolarados e bem iluminados, onde ouvimos inclusive o som da vegetação e de pássaros. Mas nas cenas em que os personagens estão imersos em algum problema, o tempo nublado e cinzento toma conta do quadro, a luz é difusa e opaca.

Em resumo, Holanda persegue os motivos edênicos, em diversas fontes, para demonstrar como uma certa imagem do paraíso acaba tornando-se hegemônica, como certos padrões atravessam séculos, sendo adaptados e retomados com poucas variações. Contudo, na "era dos descobrimentos", os exploradores e colonizadores do "novo mundo", imbuídos de séculos de imaginário edênico, passam a perseguir na natureza americana qualquer traço que pudesse corresponder ao paraíso, logo, o clima tropical encontrado se transforma em objeto de adoração.

O importante para Buarque é entender como a longa repetição desses motivos acabaria por estabelecer uma fantasia coletiva, que moveria, entre outras razões, o impulso para as navegações. Significa compreender que essa fantasia ocupou o imaginário do conquistador, que na prática acreditava que seu esforço colonizador era guiado por Deus. É nesse sentido que qualquer característica encontrada na natureza americana poderia ser tomada como sinal divino da existência do éden misterioso¹⁰⁸. Muitos desses sinais na verdade confirmavam a fantasia só porque eram marcas de diferença em relação à Europa. Ao chegarem na América, o clima ensolarado e tropical anunciava uma distância significativa em relação ao inverno rigoroso do velho continente,

ao descortinarem o espetáculo do aquém-mar, não faltavam certamente os que julgassem ver enfim realizadas visões tais como as que oferece, por exemplo, a narrativa devota de anônimo português no século XV, o século dos descobrimentos quando pinta um 'campo mui fremoso, comprido de muitas ervas e froles de bom odor' ou um 'boosco mui espesso de arvores mu fremosas em que criavam muitas aves que cantavam mui docemente (*sic*)¹⁰⁹.

Vejamos como é construída a primeira cena que retrata a natureza no filme, logo aos 4 minutos e 48 segundos do filme, na primeira unidade narrativa do enredo. Em plano aberto assistimos um homem e uma mulher que caminham de mãos dadas lentamente em direção ao mar. A luz é suave como se estivéssemos diante de um sol nascente (figura 10.1 e 10.2). A lente

Afortunadas, é ainda a perene primavera, pois não se conhece ali nem frio nem calor, mas uma constante temperança do ar" (*idem*, p.253).

¹⁰⁸*Idem*, 262.

¹⁰⁹*Idem*, 263.

da câmera aos poucos se afasta para ampliar a visão do espectador. A praia ganha destaque e isola ainda mais o casal. A trilha sonora é um trecho instrumental de guitarra havaiana da música *Breathe* (Pink Floyd), que quando isolada ajuda a sugerir certo tom de tranquilidade à cena. Essa abertura da narrativa para paisagem insere o espectador em uma natureza visualmente tranquila e bela. No plano seguinte (figuras 10.3 e 10.4), nos deparamos com o casal Sérgio e Lua, ao centro do quadro, rodeados pela água do mar, isolados, sozinhos no paraíso.



10.1 Plano geral. O casal de costas para câmera caminha lentamente em direção ao mar.



10.2 Continuidade do plano anterior sem cortes. Aos poucos, a lente da câmera (em *zoom out*) começa a se afastar e o casal a diminuir em relação ao quadro.



10.3 Plano geral focaliza a paisagem de rochas e mar. A câmera faz um movimento panorâmico até registrar o casal (próxima figura).



10.4 Plano geral destaca o casal abraçado. Lua fala para Sérgio não ir pra Ilha dos Prazeres.

Nos planos 10.3 e 10.4 ainda nem estamos na Ilha dos Prazeres propriamente, trata-se da praia localizada no continente, onde reside Lua. Por isso, essa sequência (10.1-10.4) apresenta uma falsa continuidade. O primeiro plano, do casal caminhando em direção ao mar

de costas para câmera, na verdade ocorre na Ilha dos Prazeres. Com alguma atenção, podemos perceber que o homem na verdade é Nilo Baleeiro. De todo modo, vistas em sequência, esses planos parecem compor uma noção geral de que estamos diante de uma natureza edênica. Diante disso, a primeira vista não é exagero reconhecer estereótipos nessa sequência: a presença de casais (tal qual Adão e Eva), a beleza do horizonte, a imensidão do mar e a luz calma do nascer do sol. Mas será que se trata apenas de uma imagem ilustrativa e conformada com a "visão do paraíso"?

Vejamos. O caminhar lento do primeiro casal, registrado num plano sequência de 40 segundos (um dos mais longos do filme), obriga o espectador a olhar para a imagem com alguma atenção. E esse tempo maior de exposição permite também uma maior apreciação da trilha sonora. A cena (10.1) inicia-se ao som da parte introdutória de *Breathe*¹¹⁰, em que se escutam gritos de uma voz humana. Logo após esses gritos, a faixa é dominada por uma longa introdução, que remete a uma guitarra havaiana. É esse som, aparentemente calmo e tranquilo, que acompanha, enquanto som não diegético, o caminhar dos personagens. Porém *Breathe* não é exatamente uma música serena, pelo contrário, se fosse analisá-la como um todo, diria que é carregada de pessimismo e trata de questões como a morte. Acontece que o espectador, para assistir o filme, não tem obrigação de ter esse repertório externo para ter uma fruição adequada do filme. De todo modo, uma música tão carregada de sentidos, e em algum nível até popular, não foi colocada por acaso no meio da narrativa. Veremos, inclusive, que a mesma trilha retorna na última cena do filme. Podemos entender, como hipótese, que a escolha serve como comentário externo, típico do cinema de Reichenbach. Uma forma de já nessa primeira cena desestabilizar, pontuar ou contestar, uma imagem consagrada do paraíso e da natureza. Sentido que também pode ser visto na confusão proposta pela montagem inicial, onde tempos e personagens diferentes são colocados em sequência e, num olhar rápido, passam como produtos de um mesmo tempo e lugar.

¹¹⁰Tradução livre de trechos da canção que não chegam a entrar na trilha: “E os sorrisos que você vai dar e as lágrimas que você vai chorar. E tudo que você toca e tudo que você vê é tudo que sua vida vai ser. Por muito tempo você vai viver e alto você vai voar, mas somente se você surfar a maré. E equilibrado na maior onda, você corre em direção a morte precoce”.

3.1 ILHA DOS PRAZERES: BRASIL, PASSADO E PRESENTE

Não existe na narrativa uma informação clara da localização geográfica da ilha¹¹¹. O próprio Brasil, como lugar, não aparece de forma evidente na narrativa. Essa ausência de referência pode ter vários motivos, porém, o contexto ditatorial faz suspeitar que o pudor adotado foi um cuidado para não ter problemas diretos com a censura. Em pelo menos duas ocasiões se faz referência (de forma um pouco confusa) ao lugar chamado “São Vicente”. Antes de matar Lua, Ana fala: “é pelo bem de São Vicente” e quando a própria Ana é morta pelo seu contratante: “São Vicente não precisa de você”. Ou seja, o país continental, que aparece uma oposição à Ilha dos Prazeres, é chamado de São Vicente.

Batizar o país fictício do filme com o mesmo nome da primeira vila do Brasil, além de reportar ao passado colonial, acaba por estabelecer um vínculo no presente entre Estado (São Vicente) e a organização que contrata Ana para executar foragidos. Nesse sentido, parece o comentário político mais literal do filme, que posiciona os personagens em espectros mais evidentes. Ora, existe um estado, que faz referência ao Brasil do presente e do passado. E é esse estado que contrata assassinos para matar foragidos que não são aceitos no próprio país. Por outro lado, esse comentário funciona quase como uma curiosidade oculta no filme, ela pode até passar despercebida sem comprometer a narrativa ou uma proposta de análise do filme.

Não se trata de querer definir, com base na temática, se o filme possui um discurso político ou não. Até porque com todos os limites (censura, dificuldades inerentes à produção, pressão comercial etc.), algumas intenções declaradas¹¹² de Reichenbach foram repercutidas pela crítica, sendo assim, em certa medida, seu objetivo foi bem-sucedido¹¹³.

O crítico José Inácio de Mello Souza escreveu “o movimento da Boca teve em Reichenbach um dos seus primeiros cavaleiros na investida anticapitalista [...]. A Ilha é o primeiro filme utópico do cinema brasileiro, conseguindo subverter as amarras das produções

¹¹¹O filme foi rodado no litoral paulista, no município de Iguape (LYRA, Op. Cit., 146).

¹¹²Há inclusive no próprio filme uma cena na qual Reichenbach, através de um dos personagens e de recurso metalinguístico, deixa claro suas intenções. Quando Ana realiza a entrevista com William, neste momento alterego do diretor, explica seu processo criativo da seguinte forma: “estou partindo do péssimo para chegar ao ótimo. Me utilizo do pornográfico para sugerir o lúdico”. É evidente nessa passagem a identificação do personagem do escritor com a condição do próprio diretor do filme, da relação de Reichenbach com o cinema da Boca do Lixo. O mesmo sentido aparece em momento anterior, quando William encontra Ana na escada que os leva até a casa. Sobre seus livros ele comenta: o importante é reler, não ler.

¹¹³Analiso o itinerário crítico do filme à época de seu lançamento no próximo capítulo.

de Boca”¹¹⁴. Porém, muito dessa percepção diz respeito apenas ao modo como o filme trata a sexualidade, principalmente quando comparado a outros filmes eróticos da época.

O problema da ideia de associar a natureza ao comportamento, por mais que exista uma intenção crítica de fundo, é que ela pode muito bem estar conformada com o próprio mito da paisagem edênica. Para o conquistador, o território de um país tropical, longe de casa, se torna o palco ideal de suas fantasias. Fetiche e idealização é o que vemos no início do filme através dos comentários daqueles primeiros homens que conversam com Ana. São eles, estrangeiros que nunca foram para ilha, que definem este lugar como o "paraíso da perversão", como o lugar onde impera a "promiscuidade total". São esses personagens, e não o discurso fílmico, que prometem ao espectador uma fantasia. Tanto é, que quando chegamos à Ilha dos Prazeres, a primeira impressão é a de que se trata de um lugar qualquer. Ana, talvez comprometida com o que ouviu falar sobre a ilha, também carrega expectativas que se relacionam diretamente com os fetiches em torno da paisagem edênica. Logo que ela e Sérgio entram na barca que realizará a travessia até a Ilha dos Prazeres, Ana acaricia Sérgio e fala “os fluídos da ilha parecem que já estão fazendo efeito” (figuras 11.1 e 11.2). Ao longo do filme, a personagem, tomada por uma série de recalques, passa a perceber que não será a ilha a responsável por sua libertação, pelo contrário, o modo de vida que Ana encontra neste lugar paradisíaco acaba lhe afetando moralmente, causando seu surto e desespero.



11.1 Plano médio frontal. Após entrar na barca, Ana se aproxima e acaricia o peito de Sérgio. A expressão da personagem revela entusiasmo. Nota-se novamente a recorrência à camisa amarela.



11.2 A câmera se aproxima e detalha com mais ênfase o gesto de Ana. Sérgio olha para o horizonte vazio.

¹¹⁴SOUZA, José Inácio de Mello. Inquietações de um filme solitário. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, jan/fev/mar. 1980.

O cinema como prática artística tem uma íntima ligação com a representação do espaço. Através da seleção, do enquadramento, da construção e da apropriação dos cenários, as narrativas cinematográficas operam uma interpretação do mundo e criam paisagens fílmicas. Martin Lefebvre e Álvarez explicam que a paisagem fílmica ganha relevância narrativa "quando o realizador permite ou obriga à contemplação da imagem. A mudez das personagens, a fixidez dos seus corpos, a lentidão da cena, a música tocada em largo são alguns exemplos desses dispositivos"¹¹⁵. Pode-se afirmar que Reichenbach realiza essa operação – a figura 10.1 é exemplar – mas ainda devemos observar que o modelo de paisagem de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* é construído também de forma verbal através de seus personagens. De forma explícita, por exemplo, quando nos deparamos com o emprego de narração externa. Logo após a chegada de Ana e Sérgio à “Ilha dos Prazeres”, a voz *off* de Reichenbach narra:

A ilha, onde o espaço é um cativeiro. A seara dos condenados. O pântano dos deserdados. A morte dos alucinados. O polo corrompido. O pecado a toda prova. Dos sindicatos submersos. Da caravela dos corsários. Do vibrador das uterinas...

A essa narração são articuladas algumas imagens da paisagem local. Esse recurso, de aliar a narração à visualização do espaço, insere mais contornos ao processo de metaforização da paisagem no filme. Em meio ao céu azul e do verde da mata, a igreja de estilo colonial ganha novamente destaque (figura 12.1 e 12.2). Através do enunciado, a ilha é apresentada agora, para o espectador, na forma de uma prisão, como o destino dos sem pátria, dos exilados. No início do filme, já sabíamos que o local abrigava foragidos, mas predominava ainda certa mistificação da ilha, como um espaço de liberdade sexual, sensação expressa principalmente na curiosidade de Ana. Nesse sentido, o aparecimento de um narrador extradiegético é uma forma de falar sobre o presente, e de ser um contraponto discursivo à imagem estrangeira da ilha, pois, o lugar é, antes de tudo, um espaço de exílio político. Se a imagem isolada (figura 9.2) já proporcionava uma discussão sobre o passado, agora, com a narração, esse pensamento se completa. Há uma clara intenção de levar o espectador ao passado colonial, no qual a paisagem “virgem” se torna alvo e destino dos colonizadores.

A localidade da “Ilha dos Prazeres”, embora bela e exuberante, é apresentada assim como um destino reservado a figuras indesejadas, a “seara dos condenados”. Nesse sentido, a

¹¹⁵ROSÁRIO, Filipa; ÁLVAREZ, Iván Villarme. A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço. *Aniki*, v. 4, n. 1, p. 55-63, 2017.

narrativa do filme também estabelece uma relação com o passado e ao tema dos “descobrimentos”, quando a “Ilha da Vera Cruz” era o lugar inicialmente destinado aos degredados da metrópole,

O primeiro branco a pisar em nosso território naquele momento foi o degredado. Isto demonstra a função que ele e outros na sua condição tinham na expedição. Em primeiro lugar, serviam de resguardo, pois caso ocorresse algum imprevisto, seriam os primeiros a sofrer as consequências. Se não fosse estraçalhado, o degredado poderia participar à expedição os usos e os costumes dos tupiniquins, além de obter informações sobre a terra¹¹⁶.

Os personagens que se encontram refugiados na ilha são sujeitos indesejados no continente. Por essa razão, é possível verificar que a promessa de liberdade encontrada na “Ilha dos Prazeres”, como promessa de um novo mundo, esbarra na condição forçada e imposta pelo Estado ou pelo colonizador. Residir nesse lugar paradisíaco e para alguns utópico não é uma escolha. Após o fim da narração *off*, em contraponto, temos acesso ao comentário e frustração da jornalista sobre o lugar, quando diz: “isso aqui é um lugar como qualquer outro”; “onde é que estão as figuras sinistras, os bandoleiros, os rebeldes assassinos?”. A decepção de Ana é refutada por Sérgio: “mistificam a ilha para afastar os intrusos”, “a única regra na ilha é deixar o ódio no continente”.



12.1 Em plano geral, assistimos o carro de Ana cruzar o plano. A imagem ilustra os dizeres que ouvimos através da narração.



12.2 Continuidade do plano anterior. Novamente utilizando o *zoom*, a câmera de Reichenbach dirige à atenção, se aproximando em movimento das torres da igreja, símbolos da presença e dos valores do colonizador, se elevando acima da natureza e da "selvageria".

¹¹⁶MORETTIN, Eduardo Victorio. Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, ed. 39, p. 135-165, 2000, p. 150.

Para além do que a opinião de cada personagem representa nesse momento da narrativa – Sérgio com alguma reserva utópica e Ana desiludida –, esse pequeno conflito, somado à narração anterior, acaba inserindo novos elementos que ajudam a desestabilizar a visão da ilha como o equivalente ao paraíso. Talvez por isso, a narrativa seleciona justamente esse lugar idílico para ser o palco da ação e o destino daqueles sujeitos indesejáveis (do continente). Dessa forma, a presença da ilha (espaço geográfico, cenário e paisagem) no filme permite diferentes níveis de interpretação. Primeiro, a ilha pode ser compreendida como uma metáfora da própria fundação do Brasil. Lembremos que a ideia da terra Brasil como paraíso edênico encontra origem remota¹¹⁷. A promessa de paraíso, de múltiplas possibilidades, de uma terra “em que se plantando tudo dá”, parece contornar a identidade do que é ser brasileiro em diferentes momentos de nossa história.

Segundo, quando a ilha é apresentada como o destino de refugiados torna-se impossível ignorar o contexto político da época em que o filme foi realizado. Basta situar que em 1979 foi assinada a “Lei de Anistia” que, com todas as suas contradições, concedeu “perdão” aos perseguidos políticos pela ditadura e possibilitou a volta para o país dos exilados e banidos do Brasil¹¹⁸. Nesse sentido, embora o filme não tenha encontrado barreiras na censura em relação a esse tema, é evidente que a narrativa faz referência ao exílio. Em ensaio que pensa a condição do exílio e do escritor, Juan José Saer observa que o exílio nasce de condições políticas. Ainda que o deslocamento do indivíduo exilado permita relativizar a experiência e possibilite um olhar amplo sobre a realidade, o exílio nunca é uma condição voluntária “ningún exilio es voluntario: cuando se passa de um lugar a outro, creyendo tomar libremente una decisión, las razones del cambio han sido tramadas por el mundo antes de que el sujeto las actualice”¹¹⁹. Em *A Ilha dos*

¹¹⁷Um itinerário completo do percurso da carta de Caminha é apresentado por Eduardo Morettin. O historiador também aponta para o século XIX como o momento em que o tema do “descobrimento” ganha relevância na historiografia e nas representações artísticas. A carta foi tomada como ponto de partida e apropriada para elaboração de imagens tomadas como o próprio fato do descobrimento. Morettin analisa como essa representação iniciada no século XIX chega ao século XX no filme de Humberto Mauro, *Descobrimento do Brasil* (1937). Por meio da análise fílmica, o historiador aponta primeiro para certos elementos do filme de Mauro que evidenciam uma imagem harmônica do Brasil (nesse sentido, uma visão herdada da memória histórica elaborada no século XIX), mas também demonstra como o filme de Mauro “incorpora outros elementos que não colaboram para construir uma imagem tão edificante da empreitada [do descobrimento]”, em MORETTIN, Op. Cit., p. 160.

¹¹⁸A discussão presente no filme sobre o exílio é anterior à promulgação da lei – *A Ilha dos Prazeres Proibidos* foi produzido em 1978 e lançado nos cinemas em 1979, meses antes da lei publicada em 28 de agosto de 1979 –, por essa razão, a menção a lei tem mais o caráter contextual do que a intenção de discutir aqui os pormenores e limites da Lei de Anistia.

¹¹⁹SAER, Juan José. Experiencia y lenguaje III. **Punto de Vista**: Revista de Cultura, Buenos Aires, ed. 51, 1995, p. 7.

Prazeres Proibidos os personagens em alguns momentos apresentam dúvidas sobre a própria condição. Valorizam a paisagem da ilha, ela é bela e um espaço que permite certas liberdades e possibilidades criativas que não encontrariam na terra natal. Entretanto, é evidente que estar na ilha é uma condição imposta. O distanciamento, que pode ter diversos sentidos individuais, nunca é uma escolha. Desse modo, o espaço físico da “Ilha dos Prazeres” pode ser entendido então como a expressão máxima do deslocamento e da condição política do exílio.

3.2 O AVESSO DO PARAÍSO, OUTRAS PAISAGENS

Quando conhecemos os personagens que vivem na ilha podemos perceber o vínculo entre natureza e personagens. Como já descrito, assim que chega à Ilha dos Prazeres, Sérgio vai ao encontro do Nilo, poeta que vive em uma barraca de frente para o mar, na área mais isolada da ilha, acompanhado apenas de Monique e Brigitte. Ao ver como é a vida de Nilo, Sérgio fala “você tá vivendo um sonho, Nilo. A ilha, a praia”. Visão totalmente carregada de positividade, que imediatamente é desfeita na sequência da cena. Nilo responde com certo desânimo, “a ilha é única, mas falta o perigo, falta a ameaça”. O próprio poeta, louco, que achávamos viver num paraíso próprio, desmistifica a vida na ilha e a paisagem ao seu redor. Talvez a visão dele diz respeito à condição do exílio, um lugar onde é possível ter certa liberdade, mas que não é uma conquista política. Passamos então do olhar encantado de Sérgio para uma expressão de esgotamento em Nilo. É por essa razão que esta cena, que se inicia com o encantamento de Sérgio, termina com um gesto de destruição. Após algumas elucubrações sobre a vida, Nilo sai aos berros, olha para o horizonte e faz um movimento imaginário de quem joga uma bomba no local, no mesmo instante ele grita “eu vou explodir essa merda”.



13.1 Após discutir com o amigo, Nilo se movimenta em direção ao mar. Ele faz o gesto mímico de jogar algo.



13.2 Continuidade do plano anterior. A lente faz um movimento de aproximação em sintonia e direcionando a atenção para Nilo.

Por ser uma relação histórica, os modos de apreensão da paisagem variam ao longo do tempo. Embora a imagem do litoral e sua paisagem seja predominante quando falamos do Brasil, sabemos que essa é apenas uma seleção cultural. Sabemos que num país tão imenso não faltam outras formas de paisagem. O próprio cinema brasileiro tratou de forma exemplar o seu inverso. O sertão como paisagem também ocupa o imaginário brasileiro. Ele é, sobretudo, uma categoria cultural e de entendimento do Brasil. A literatura, por exemplo, “povoou os variados sertões que construiu com personagens colossais, poderosos símbolos, narrativas míticas, marcando com eles fortemente e definitivamente o imaginário brasileiro”¹²⁰. Ao lado do sertão, o litoral então surge como seu inverso idealizado, como promessa de superação da escassez do sertão. Para Amado, essas categorias são opostas e complementares, “uma perspectiva dual, contendo, em seu interior, uma virtualidade: a da inversão. Inferno ou paraíso, tudo dependeria do lugar de quem falava”¹²¹.

O sertão é uma paisagem tão presente em nosso cinema quanto a natureza tropical. Na história do cinema brasileiro, o sertão se transformou em cenário e no próprio mote político de uma geração — “o sertão vai virar mar”. O Cinema Novo transportou às telas o problema da seca, da miséria e da imigração, mas não como mera ilustração da literatura ou da realidade brasileira. Glauber Rocha transformou a fome na própria estética, em estilo de fazer cinema¹²². O sertão aparece então como paisagem da luta política, da transformação e da crítica social.

¹²⁰ AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 145-151, 1995, p. 147.

¹²¹ Idem, p. 150.

¹²² XAVIER, Op. Cit., 2007.

Em primeiro lugar, falar aqui do sertão do Cinema Novo demonstra, de forma exemplar, que a representação da paisagem brasileira escapou em diversos momentos da visão idealizada do paraíso¹²³. Uma segunda questão, trata de pensar como o cinema brasileiro colocou “sertão e mar” como categorias interdependentes. O problema foi diagnosticado e discutido por pensadores como Ismail Xavier e Lucia Nagib. O cinema de Glauber, nesse caso, é exemplar para nós porque foi no trato da natureza, em dois momentos distintos, utópico e distópico¹²⁴.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964) representa uma perspectiva e vontade revolucionária, é do filme a frase “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”. Xavier demonstra que a compreensão histórica do filme é traduzida na própria estética, que figura uma teleologia. Em resumo, é o que autor chama de alegoria da esperança “dentro de uma figuração do tempo histórico que privilegia a relação vertical entre o passado recapitulado e o futuro anunciado, estando ausente o tempo presente”¹²⁵. Nagib demonstra também que o engajamento político é expresso na obsessão dos personagens de *Deus e o Diabo* pela “ilha”. No filme, o encontro com o mar utópico, com a realização histórica, é realizado de forma imagética quando os personagens (Rosa e Manuel) correm pelo sertão que “milagrosamente se transforma em mar pela mera interferência do montador. O cineasta [...] transforma-se ele mesmo em Deus, impondo a solução pela montagem e provocando a revolução pela arte”¹²⁶.

Se *Deus e o Diabo* é a utopia de uma geração, o próprio Glauber reflete criticamente sobre o fracasso da revolução brasileira em seu filme seguinte, *Terra em Transe* (1967). Não é por acaso, que Ismail Xavier trata o primeiro como “alegoria da esperança” e o segundo como expressão apocalíptica de uma geração. Segundo Xavier e Nagib, tal mudança de postura, em tão curto espaço de tempo, tem profunda relação com o golpe militar. Novamente, o sentimento político é manifesto na forma do filme. Do *telos* de *Deus e o Diabo*, presente na organização narrativa, passamos para uma estética violenta em filmes (como *Terra em Transe*) que

¹²³A representação da paisagem é uma disputa, no sentido apontado por Corrêa a visão da terra “varia ao longo do tempo, do espaço e das condições históricas particulares em que se encontram. Relaciona-se, portanto, também à sua situação econômica, seu gênero, idade e classe”, em CORRÊA, Op. Cit., p. 272. Não se trata de dizer que a representação do sertão pela literatura e pelo cinema estabeleceu uma nova hegemonia da paisagem. Basta pensar que existem inúmeras representações contemporâneas de associação entre Brasil e natureza tropical, como as músicas *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso, 1939) e *Eu te amo meu Brasil* (1970), esta última se tornou peça publicitária da própria ditadura militar.

¹²⁴NAGIB, Lucia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopia. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

¹²⁵XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

¹²⁶NAGIB, Op. Cit., p. 36.

“negando os horizontes de salvação, afirmam uma antiteleologia como princípio organizador da experiência”¹²⁷.

Essa estética violenta também modifica a relação com a paisagem. *Terra em Transe* inicia-se com a imagem de um grande mar aberto, ele é a porta de entrada no país Eldorado. Segundo Nagib, a sequência representa uma nova chegada ao paraíso, concebida agora como uma invasão. Trata-se de um filme “pós-utópico, que lança sobre os formuladores do mito edênico brasileiro a responsabilidade por seu fracasso”¹²⁸. Em *Terra em Transe*, a imagem do descobrimento, em referência à obra de Victor Meirelles, é reencenada de modo trágico:

Porfirio Diaz, nome do famoso ditador mexicano transposto pela semelhança histórica ao presente do Eldorado brasileiro, desembarca na praia, como se fosse o primeiro europeu, e preside uma missa inaugural com outros três personagens, representantes do clero, dos índios e do reino, os dois últimos em trajes carnavalescos. O semblante inexpressivo dos presentes, a enorme bandeira negra fincada por Diaz e a praia deserta onde se reúnem apenas os representantes da cúpula compõem uma atmosfera fúnebre¹²⁹ (NAGIB, 2006, p. 44).

Para Nagib, o mar da gênese do Brasil é agora figurado como a própria origem do autoritarismo. “Assim, na sucessão de desastres políticos que o filme representa, a utopia se dissocia do mito edênico, num Eldorado transformado em palco da decadência burguesa”¹³⁰. Já na Ilha dos Prazeres, o mar cumpre a função de aprisionamento e pode ser lido como expressão da derrota do projeto revolucionário e de uma proposta de cinema conscientizador do Cinema Novo e do projeto cultura da esquerda antes do golpe de 1964.

3.3 PAISAGEM E DESILUSÃO

A centralidade que a paisagem tem na narrativa em *A Ilha dos Prazeres Proibidos* permite estabelecer relações com outras formas de interpretação da natureza brasileira. Por isso, Glauber acaba sendo um paradigma, pois com *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe* – como bem demonstrou Lucia Nagib – temos acesso à paisagem como utopia e como crítica ao mito edênico. O filme de Reichenbach, a seu modo, também figura a paisagem de forma dialética. Em planos fotográficos, principalmente os utilizados para estabelecer uma passagem de

¹²⁷XAVIER, Op. Cit., 2012, p. 18.

¹²⁸NAGIB, Op. Cit., p. 39.

¹²⁹Idem, p. 44.

¹³⁰Idem, p. 43.

estabelecimento ou transição, não faltam referências a representação edênica ou referências a pintura de paisagem (figuras 14.1 e 14.2). Porém, como defendo, o filme o tempo todo busca desconstruir essa imagem do paraíso estável e perfeito. Percebemos que esse lugar apresenta contradições, é, antes de tudo, um espaço de aprisionamento (figuras 14.3 e 14.4). A “Ilha dos Prazeres” se não é o lugar do “pecado original” como é explícito em *Terra em Transe*, também não é o resultado de uma vontade política, não é a alegoria da esperança (ou da utopia) como podemos ver em *Deus e o Diabo*. No filme de Reichenbach, a paisagem pode aparecer de forma exuberante, mas não significa um estágio de realização dos personagens ou uma forma ufanista de representar a natureza de seu país.



14.1 Plano geral cria uma paisagem filmica. Luz quente ilumina o retrato de uma natureza aprazível.



14.2 Longo plano geral destaca a paisagem exuberante. Os personagens ficam quase invisíveis tamanha a grandiosidade da natureza.



14.3 Plano geral realiza um enquadramento onde a linha do horizonte fica na parte mais alta do quadro. O momento de tensão vivido entre os personagens (William e Sérgio) combina com o cenário e sua luminosidade.



14.4 Sérgio em momento solitário. A luz é tão difusa que dissolve as linhas que delimitam o espaço da areia, mar e céu. Sérgio surge preso em meio à paisagem.

A relação de Glauber com o filme de Reichenbach pode ser menos arbitrária quando observamos de fato relações puramente imagéticas entre os filmes. A partir da análise fílmica é possível admitir que Reichenbach realiza uma citação visual de *Deus e o Diabo*, ou, que simplesmente as imagens, como formas que pensam, nos levaram a pensar na herança que carregam. A referência direta ocorre quando Ana decide matar Nilo. Ao final do filme, o poeta está eufórico segurando dinamites que recebera a pouco do contrabandista Luque. Nilo fala para Ana que vai explodir as rochas e buscar seu tesouro. Ela duvida, “será que isso funciona mesmo?”. É a partir desse momento que ocorre a retomada da sequência final de *Deus e o Diabo*.

Tal como Manuel e Rosa, Nilo e Ana correm de forma exaustiva pela paisagem. Em *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, a câmera acompanha em movimento lateral o esforço e a velocidade da corrida do casal (figura 15.1). A principal semelhança é no momento que Ana, cansada, desiste de correr e cai no chão (figura 15.2), assim como a personagem de Rosa em *Deus e o Diabo* (figuras 15.3 e 15.4). No filme de Glauber, o plano é um pouco mais aberto, mas a câmera também se movimenta lateralmente para acompanhar os personagens. Manoel continua correndo até ser tomado pelo mar. Já Nilo decide parar e ir ao encontro de Ana, os dois se abraçam.



Figura 15.1. Frame de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*



Figura 15.2 *Frame de A Ilha dos Prazeres Proibidos*



Figura 15.3. *Frame de Deus e o Diabo na Terra do Sol*



Figura 15.4. *Frame de Deus e o Diabo na Terra do Sol*

Antes, é preciso destacar que Nagib afirma que a sequência da corrida em *Deus e o Diabo* é uma citação de Glauber ao filme *Os Incompreendidos* (François Truffaut, 1959). No

filme francês, o jovem Antoine Doinel, após uma série de fugas e frustrações, corre desesperado em direção ao mar. Glauber retomou essa cena visualmente, mas para dar um outro sentido. No filme de Truffaut, “o encontro com o sonhado mar é decepcionante. Não corresponde a um projeto de inversão cósmica, como no filme de Glauber, e tampouco representa uma solução para os apuros do herói naquele instante”¹³¹. O filme termina com um plano fechado no rosto desolado de Doinel, que com isso revela “a supremacia do drama psicológico individual sobre o real objetivo”¹³². *Deus e o Diabo*, ao contrário, ocorre a transformação do sertão em mar, o próprio Manuel desaparece o que configura, “portanto, a imolação do indivíduo em prol da transformação social”¹³³.

Já no filme de Reichenbach, a corrida de Nilo é eufórica e desorientada. Ao contrário dos outros filmes, ele não corre para chegar em um determinado lugar, pelo contrário, a corrida é seu último ato antes de morrer. No enredo, Nilo já se encontra no paraíso prometido, mas está insatisfeito e, por essa razão, corre gritando “eu vou explodir o paraíso”. A corrida é sem sentido narrativo, restringe-se a desorientação de personagem alucinado, um sonhador isolado no mundo, preso na ilha. A sequência não procura significar alguma luta ou sentimento de transformação, representa, em algum sentido, muito mais uma falta de perspectiva e o vazio da paisagem paradisíaca. Novamente, nesse momento crucial, o figurino do casal remete ao uniforme da seleção brasileira de futebol, o que pode denotar tom de ironia e deboche na construção desta encenação.

Quando Ana e Nilo desistem da corrida e se abraçam na areia, o registro da cena sofre um corte abrupto. A trilha sonora, que dava certa dinâmica à cena, é interrompida. Da câmera em movimento que seguia os personagens passamos para um plano aberto e estático. Em silêncio e distante, observamos o casal ajoelhado à beira do mar, eles se abraçam e se beijam. Depois, um novo corte aproxima a câmera dos personagens, percebemos Ana pegando uma faca. É nesse instante que ela desfere duas facadas na barriga de Nilo. Antes de morrer, de forma performática, ele ainda grita “o crime existe. A morte é um éden”. Não satisfeita, Ana literalmente explode o corpo de Nilo com as dinamites que ele carregava (figuras 15.5 e 15.6), gesto puramente sádico ou apenas para não deixar pistas do seu “trabalho”. Toda a sequência ocorre justamente após a corrida dos personagens pela paisagem. O cenário da ilha é convertido em palco da violência, o que leva à suspensão de qualquer viabilidade de libertação nesse

¹³¹NAGIB, Op. Cit., p. 34.

¹³²Idem.

¹³³Idem.

espaço. Quando Ana cumpre sua missão e executa Nilo de forma violenta, em meio à praia, o sangue vermelho que mancha a camiseta amarela do personagem cumpre uma função simbólica do ponto de vista do estilo. Também a representação naturalista e clássica é totalmente abandonada, sendo substituída pela falta de sentido, pelo gesto nonsense e na caricatura, traços do cinema Marginal, que agora aparecem na estética do filme como uma forma de ironia. Um rastro de violência que rompe com qualquer possibilidade de harmonia entre a humanidade e a natureza. O próprio mito edênico é retomado como impossibilidade nas últimas palavras de Nilo.



15.5 Câmera alta focaliza a expressão de dor e a performance de Nilo. O sangue rompe a tela e ganha destaque em contraste com as cores da camiseta amarela.



15.6 Plano geral registra a corrida de Ana pouco antes do corpo de Nilo explodir. A trilha sonora é marcante, *God* (John Lennon). Iluminação e cenário difusos também expressam uma paisagem que se apaga.

Observo que o paraíso do filme de Reichenbach não garante a felicidade de ninguém e muito menos apresenta uma expectativa de transformação da realidade. Morar na ilha, apesar da expectativa de paraíso, não é uma escolha pessoal. Trata-se de uma condição imposta. Nilo, Wilian e Lúcia são personagens exilados. Dessa forma, a paisagem da ilha representada no filme está distante de um projeto político, um lugar que poderia ser, em outro contexto, uma comunidade vivenciada de forma libertária e utópica por seus habitantes. Lembremos que viajantes e conquistadores perseguiram o paraíso, encontrá-lo era uma obsessão, pois significaria viver em um ambiente perfeito. No caso do filme, é sintomático que personagens não demonstram vontade de permanecer no “éden”.

A ilha, do ponto de vista geográfico, é a mesma e possui traços da realidade que não poderiam ser substituídos, entretanto, o modo de enquadrar e de encenar algumas sequências ou, de forma mais pragmática, o que se escolhe fotografar, diz muito sobre o discurso do filme

em relação às noções de paraíso e paisagem. Como demonstrei em outros quadros, isso pode se manifestar de forma denotativa ou expressiva, mas há casos também em que a escolha é evidentemente simbólica. Tal exemplo significativo de crítica ao paraíso encontra-se nas sequências nas quais nos deparamos com pássaros engaiolados (figuras 15.7 e 15.8). Segundo Holanda, os pássaros sempre foram vistos como símbolos do imaginário edênico. Muitas espécies atraíram o olhar do estrangeiro, encantados com a forma e canto de espécies que não existiam na Europa. Pássaros como o rouxinol e o papagaio foram tomados como sinais divinos e incorporados às representações edênicas¹³⁴. Nesse sentido, tratam-se de símbolos significativos que contradizem, novamente, uma "visão do paraíso".



15.7 Câmera alta permite observar uma pequena gaiola no quarto da casa de Lua.



15.8 Plano geral com profundidade de campo enquadra a entrada de William e Ana na casa, porém o olhar para eles é dificultado pela posição da câmera. Entre a câmera e os personagens aparece o viveiro com pássaros engaiolados. O enquadramento dessa forma aprisiona simbolicamente também os personagens.

¹³⁴HOLANDA, Op. Cit., p. 309.

3.4 A PAISAGEM DO OUTRO

A última cena do filme parece concluir o percurso de afastamento da paisagem paradisíaca de forma mais evidente para o espectador. Observamos Sérgio e Lúcia abraçados bem próximo ao mar. O plano é todo em movimento circular, a câmera gira em torno dos personagens. É esse giro que vai nos revelar, como uma surpresa final, que William sobreviveu ao atentado sofrido. Com o peito enfaixado, ele caminha devagar até se unir ao casal. Os três se abraçam e de certa forma resolvem o conflito amoroso que tinham de forma harmônica. É possível perceber que o dia está nublado, cinza, ao contrário do início do filme. O movimento da câmera transforma o fundo (o cenário) em linhas (figuras 16.1, 16.2 e 16.3), que impedem a transformação da realidade da natureza numa paisagem no sentido tradicional, com linhas e perspectivas que expressam realismo. Nesse momento do filme, podemos dizer com mais certeza que a paisagem de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* nunca foi o lugar de liberdade e prazeres prometidos. Tal horizonte nunca esteve presente. De fato, a primeira imagem da natureza que o filme mostra é um clichê – o casal que caminha tranquilo em uma bela luz natural em direção ao ar – porém, desde o início, a narrativa já dá indícios de que esse lugar apresenta contradições. Na cena final, a música de abertura (*Breathe*) novamente surge como trilha sonora, mas agora ela está associada às imagens distorcidas e opacas dessa mesma natureza. Se em alguns momentos do filme a natureza aparece como estereótipo, ao final, a desconstrução da paisagem é explícita na própria escolha do plano cinematográfico que impossibilita qualquer contemplação da natureza.



16.1 A câmera gira em torno dos personagens e retrata Sérgio e Lúcia abraçados e se beijando.



16.2 O modo de encenar, o plano em movimento, reserva uma surpresa ao final. William aparece ao fundo e caminha.



16.3 O movimento de William é coreografado com a câmera. No fim ele se une a Lúcia e a Sérgio.

A Ilha dos Prazeres Proibidos, de certa forma, contém um pouco do que estava anunciado nas chamadas de jornais já na época de lançamento do filme. Uma narrativa de aventura, com elementos do gênero policial e cenas eróticas, tudo isso em meio a um cenário paradisíaco. Reichenbach, ao falar sobre o filme, sempre buscou dizer que tinha intenções claras de realizar um filme político. Não é possível afirmar que sua intenção política foi expressa intencionalmente na forma como a paisagem é fotografada no filme. Pelo menos suas entrevistas não falam de forma específica sobre a paisagem, mas, no que cabe a esta análise, afirmo que a forma como a paisagem é representada acaba por estabelecer uma crítica à noção de paraíso. Criticar ou propor um outro olhar para uma noção tão enraizada no imaginário nacional, tão associada a projetos conservadores, acaba por si só operando uma crítica política potente. Se não conseguimos atribuir com certeza que esse foi um desejo do diretor, é possível pelo menos constatar que a paisagem de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* é resultado de um modo de olhar que a difere de outras representações hegemônicas, guiadas pelo olhar estrangeiro e europeu.

Como foi dito, não é exclusividade do Brasil a existência de relações entre paisagem e identidade, “as paisagens podem ser conscientemente concebidas para expressar as virtudes de uma determinada comunidade política ou social”¹³⁵. Contudo, cabe algum apontamento sobre as especificidades desse discurso no caso brasileiro. Como afirma Schwarcz, a construção do Brasil como uma imagem do paraíso é herdeira de uma visão anterior, propriamente europeia e ocidental, presente nas expectativas e nos relatos dos viajantes europeus. Hall explica que a noção de “ocidente” requer um sistema de pensamento e linguagem, que diz o que é “ocidental” e o que não é,

A famigerada exclusividade do Ocidente foi, em parte, produzida pelo contato e a autocomparação da Europa com as outras sociedades não ocidentais (o Resto). Essas histórias, ecologias, padrões de desenvolvimento e culturas diferentes do modelo europeu. As distinções entre essas outras sociedades e culturas e o Ocidente foi o padrão por meio do qual as conquistas do Ocidente foram e são medidas¹³⁶.

A abordagem que Hall faz sobre o discurso do “Ocidente e o Resto” me fez pensar sobre o lugar do Brasil, e da representação da paisagem, nesse sistema discursivo. Somos um país, em alguma medida, ocidental, pois aderimos a critérios que nos colocam como parte do mundo

¹³⁵SCHAMA, Op. Cit., p. 26.

¹³⁶HALL, Op. Cit., 2016, p. 317.

ocidental (sistema governamental, religioso, comportamento etc.), por outro lado, podemos pensar na construção de nossa imagem, principalmente o discurso do século XIX, como uma formulação tipicamente europeia, no qual o Brasil e o Novo Mundo surgem como resultado do expansionismo europeu. O encontro com a América significou para o europeu o reconhecimento de sua particularidade, em contraposição ao outro, tomado como diferente. É essa diferença que passa a configurar um traço de identidade do “resto”, construído a partir do olhar europeu, como é o caso da paisagem.

Nesse sentido, há uma profunda ligação entre a imagem idealizada do conquistador, a fantasia europeia, com a visão da paisagem nacional tão perpetuada no imaginário brasileiro. Tais imagens não são uniformes e sem contradições, há variantes no modo de olhar. Hall, por exemplo, explica que nos relatos de conquistadores, sempre guiados pela diferença, era presente tanto a admiração pelo encontro com o paraíso, como também o espanto com aquilo que era considerado selvagem¹³⁷. O importante, segundo Hall, é perceber que “ambas as versões do discurso operavam simultaneamente. Embora um pareça negar o outro, devemos pensar neles como o reflexo um do outro. Ambos eram exageros, calcados em estereótipos, alimentando-se de si próprios”¹³⁸ (*idem*). As características discursivas que operam essa dualidade, entre o céu e o inferno do Novo Mundo, em comum carregam a idealização, a projeção de fantasias e “a tendência de impor categorias e normas europeias, e ver a diferença através dos modos de percepção e representação do Ocidente”¹³⁹ (*idem*, p. 348).

O fato de ser possível observar em *A Ilha dos Prazeres Proibidos* problemas relacionados à imagem edênica, de uma crítica à noção de paraíso brasileiro, talvez tenha íntima ligação pelo simples fato de estarmos tratando de uma obra produzida no contexto brasileiro dos anos 1970. Por um cineasta brasileiro, ligado ao movimento cinematográfico dos anos 1960 e 1970 – de um cinema que buscou se afirmar como prática política. Quer dizer, já é uma forma de conceber a paisagem através de um olhar minimamente menos distante da realidade, um olhar do ponto de vista do “resto”. Muitas vezes o cinema nacional, ou chamado cinema do terceiro mundo, incorporou suas limitações como modo de filmar e pensar o próprio país¹⁴⁰. Para muitos a precariedade foi apenas sinônimo de cinema de má qualidade, para outros, e isso

¹³⁷Idem, p. 346.

¹³⁸Idem.

¹³⁹Idem.

¹⁴⁰GOMES, Paulo Emílio Salles Gomes. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

é o mais importante, fazer cinema no Brasil no mínimo constitui um modo de pensar próprio e a possibilidade de olhar para os próprios problemas. Além da temática e intenções políticas, esse cinema feito em casa permitiu criar imagens menos essencializadas, idealizadas e mitificadas. Um olhar que busca romper ou se mostrar como alternativa ao olhar do outro hegemônico, contrário a visão do paraíso, como é o caso da paisagem do filme de Reichenbach.

4. ANTECEDENTES E ITINERÁRIO CRÍTICO

4.1 A BOCA DO LIXO. CENSURA E CRÍTICA

A Ilha dos Prazeres Proibidos foi realizado em um contexto específico: na cidade de São Paulo, na região da Boca do Lixo, ao final da década de 1970. Como já informado no início da dissertação, foi produzido por Antonio Polo Galante, importante produtor do cinema paulista nos anos 1970. Esses dados nos ajudam a compreender as condições sociais, políticas e econômicas relativas ao fazer cinematográfico no período. Neste capítulo final, abordo o contexto de produção do filme, particularmente, o modo de fazer cinema na Boca do Lixo e a ligação com a chamada “pornochanchada”. Esse trabalho se dará com base na análise dos pareceres da censura e das críticas de cinema imediatas ao lançamento de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* nos cinemas brasileiros.

Ao final da década de 1970, fazer cinema no Brasil significava estar ciente dos imperativos de mercado, resultado, em grande medida, das investidas do Estado brasileiro na atividade cinematográfica. De um ponto de vista estrito, a política cultural dos militares para o cinema pode ser vista como protecionista, o que na prática – resultante também da pressão dos agentes culturais – significou incentivos específicos: a garantia de reserva de mercado ao filme nacional e o prêmio adicional de bilheteria¹⁴¹. Além da obrigatoriedade de exibição, a partir da criação da Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes (1969), o Estado, que já atuava na distribuição de filmes, passa a financiar as produções, tornando-se sócio diretamente interessado na comercialização dos filmes.

Nos anos 1970 “a expansão do mercado torna-se significativa – o cinema nacional pulando da casa dos 30 para 50-60 milhões por ano – e avança sobre o histórico domínio do filme estrangeiro, que sofre também uma brusca queda em termos de filmes lançados¹⁴². *A Ilha dos Prazeres Proibidos* é o exemplo de um empreendimento de natureza privada, sem investimento estatal, chefiado por um produtor particular. Contudo, há uma profunda relação entre os filmes realizados na Boca do Lixo, o crescimento do mercado e a ação do Estado.

¹⁴¹RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 426.

¹⁴²ORTIZ, José Mario e AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 221.

Em primeiro lugar, cumpre dizer, que “Boca do Lixo” nada mais é do que a denominação de uma região localizada no centro da Cidade de São Paulo (hoje em dia praticamente desaparecida). O termo “boca do lixo” surge nos 1940-50, oriundo das páginas policiais, “devido à presença de prostitutas, bandidos e rufiões, que atuavam nos vários hotéis das regiões de Santa Ifigênia e Campos Elíseos”¹⁴³. Já a relação da região com o cinema remete ao início do século XX, quando a Boca do Lixo passou a abrigar distribuidoras estrangeiras de cinema. Empresas como a Paramount, RKO e Fox foram atraídas para o local devido à proximidade com as estações de trem. A localização dos escritórios era ideal, pois facilitava o comércio e envio das cópias de filmes internacionais para as demais regiões do estado.

É por volta de 1967 que a Boca do Lixo começa a ser ocupada não só por distribuidoras, mas também por produtoras brasileiras de cinema,

parte considerável das produtoras que havia em outras áreas centrais de São Paulo começaram a se deslocar para a rua do Triunfo e arredores, incentivadas pelos aluguéis baratos para escritórios e depósitos, e pelas facilidades de transporte de filmes e contratação de técnicos para as produções. A Boca foi se configurando como um ambiente de convivência de profissionais de cinema¹⁴⁴ (idem, p. 324).

Com a demanda crescente de mão de obra técnica e artística, a Boca do Lixo passa a atrair toda a gente interessada em realizar cinema na época, técnicos, atores, e jovens cineastas, como Reichenbach. É nesse circuito que o diretor realiza seus primeiros trabalhos. É também o local no qual estabelece relações profissionais e pessoais com outras figuras importantes da história do cinema brasileiro, tais como João Callegaro, Rogério Sganzerla, Jairo Ferreira, Ozualdo Candeias.

Contudo, ao final da década de 1960, diante da procura cada vez maior de filmes brasileiros pelo mercado exibidor, as produtoras Boca do Lixo passam a se preocupar cada vez mais com a comercialização dos filmes. Afinal, eram necessários filmes nacionais para ocupar o espaço de exibição destinado por lei

No momento em que os primeiros sinais de estruturação de produção e mercado começam a ser detectados, decorrentes dos mecanismos criados pela ação estatal e do próprio processo de modernização do país, surge uma nova vertente no campo cinematográfico. Na passagem da década, um cinema calcado no erotismo começa a ocupar espaço e, a despeito das críticas e antipatias, terá vida mais longa do que a inicialmente prevista¹⁴⁵.

¹⁴³GAMO & MELO, Op. Cit., p. 323.

¹⁴⁴Idem, p. 324.

¹⁴⁵ORTIZ & AUTRAN, Op. Cit., p. 207.

Nesse momento, o componente erótico presente na publicidade e nos próprios filmes torna-se uma peça fundamental no modelo de negócios da Boca do Lixo. Esses filmes, produzidos de forma rápida e barata, já com distribuição e exibição garantidas, eram fáceis de vender. O conjunto dessas obras passa a ser identificado como *pornochanchada*. O termo surgiu na imprensa, por volta de 1973, e serviu para rotular, geralmente de forma negativa, uma variedade de filmes¹⁴⁶. Grosso modo, o que garantia o título de *pornochanchada* nos filmes era a recorrência a dilemas sexuais, a insinuação sexual e a exploração da nudez. Uma definição geral encontrada nas *pornochanchadas* é a presença do tom conservador e moralista em muitos filmes. O sexo, embora exibido e explorado, é sempre carregado de culpa e normatividade. As cenas são povoadas por personagens estereotipados e encobertos de carga negativa, tais quais “o paquerador e o *playboy*, o marido traído, a virgem, o homossexual e a viúva [...]. Combinados com títulos de duplo sentido, com piadas maliciosas, *gags* pensadas, esses filmes solidificam um imaginário que atinge com precisão amplas parcelas do mercado”¹⁴⁷. Outra característica em termos estéticos, presentes na representação e na narrativa das chamadas *pornochanchadas*, está no próprio estilo de filmar o corpo feminino, que buscará ordinariamente “o fornecimento de ângulos privilegiados do corpo feminino para o desfrute do espectador”. O corpo da mulher nua (ou seminua) será sempre o pólo máximo de atração, o ponto básico na decupagem, ainda que possa implicar em inevitável prejuízo dramático”¹⁴⁸.

Essas são características gerais, identificadas pela crítica e pela historiografia, que podem muito bem ser contrapostas às exceções encontradas na própria Boca do Lixo. Apesar de historicamente a *pornochanchada* ter se estabelecido como gênero, com produção regular de filmes e identificadas pelo público, o termo em si é antes de tudo um rótulo. Talvez o único traço preponderante não seja nem relativo ao conteúdo dos filmes em si, mas sim uma questão pragmática, presente em boa parte das *pornochanchadas*: a motivação pelo lucro.

Em outro aspecto, discute-se também, já desde os anos 1970, o quanto a *pornochanchada* serviu de bode expiatório ao cinema brasileiro. Por um momento, ignorado os imperativos de mercado que impulsionaram a produção cinematográfica brasileira, a *pornochanchada* (e, por extensão, a Boca do Lixo) foi considerada a vergonha do cinema brasileiro. Veremos como esse problema assombra até mesmo os filmes que não são necessariamente *pornochanchadas*, como *A Ilha dos Prazeres Proibidos*. Entretanto, Bernardet

¹⁴⁶SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. *Alceu*, vol. 8, n°. 15, 2007, p. 190.

¹⁴⁷ORTIZ & AUTRAN, Op. Cit., p. 207.

¹⁴⁸SIMÕES, Op. Cit., p. 187.

explica que o embaraço causado pela presença dos filmes eróticos no mercado nacional nunca se deu contra os possíveis aspectos reacionários da pornochanchada. Também não era necessariamente um problema relativo a presença erótica, já que em filmes estrangeiros o sexo era permitido e admirado¹⁴⁹. O fato é que o cinema erótico atingia um grande público popular e incomodava em mesmo grau uma outra parcela da sociedade. Por essa razão, pode-se dizer que o imbróglio causado pela pornochanchada deu-se muito mais pelo prisma do gosto

o meu gosto é o bom, o teu é o mau. Uma campanha moral e estética tipo senhoras do chá das cinco. A luta é contra uma imagem cinematográfica que revelaria um aspecto inconveniente da sociedade brasileira. Uma imagem de 'grossura' de 'obsessão por sexo'. Essa é a imagem que se precisa destruir e substituir por outra [...]. Pode-se afirmar que a pornochanchada é um gênero de aceitação popular (o que não quer dizer que seja um gênero popular). Seus opositores pertencem ao público culto. Esses opositores, via de regra, não se perguntam o que de significativo para eles os amantes da pornochanchada encontram nesses filmes. Estão propondo é substituir o cinema que eles não querem. Substituir o sexo que eles não querem, a quem chamam pornografia, pelo sexo que querem, e a que chamam erotismo¹⁵⁰.

O fato é que a Boca, nos anos 1970, encarregada de atender uma parcela significativa do mercado nacional, torna-se um verdadeiro polo cinematográfico, que atuava nas diversas fases da produção cinematográfica, da preparação do roteiro até o momento de exibição dos filmes nas salas de cinema¹⁵¹. Tanta atividade chega a ser responsável por 40% dos longas-metragens produzidos no Brasil¹⁵², o que possibilitou, entre outras razões, a continuidade da carreira de um cineasta como Reichenbach e o próprio surgimento de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, além de outros filmes do próprio Reichenbach.

Antes, é claro, para chegar às salas de cinema, no contexto da ditadura militar, esses filmes tiveram que necessariamente passar pelo crivo da censura.

¹⁴⁹BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 206.

¹⁵⁰Idem, p. 207.

¹⁵¹ABREU, Op. Cit., p. 52.

¹⁵²SIMÕES, Op. Cit., p. 192.

4.2 "FILME SEM IMPLICAÇÕES CENSÓRIAS NA TEMÁTICA"

Sabemos que de 1964 a 1985, o Brasil esteve submetido a uma ditadura dirigida por militares. O autoritarismo e o horror vigente no país durante o período foi, entre outras razões, sustentado por uma série de mecanismos de controle social e ideológico. Entre essas medidas, estava a censura, um braço fundamental do exercício do poder repressivo dos militares. *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979), como todo e qualquer filme lançado nos cinemas brasileiros durante o regime civil-militar, foi submetido à censura prévia.

A censura, controlada pelo estado, não foi uma invenção dos militares¹⁵³ (FICO, 2002), porém, é após o golpe de 1964, e principalmente com a instauração do Ato Institucional número 5 (AI-5)¹⁵⁴, de 13 de dezembro de 1968, que a censura torna-se explícita, funcional e em sintonia com as diretrizes políticas do regime. De algum modo, a censura ao cinema e às chamadas diversões públicas, como o teatro e televisão, sempre existiram e ainda estão em vigor através da indicação etária e de horários. Entretanto, em regimes ditatoriais a censura é instrumentalizada para coibir aspectos políticos presentes na produção artística que possam ser contrários ao regime vigente¹⁵⁵. A ditadura militar brasileira não foi diferente, e, a seu modo coercitivo, foi eficaz na organização e controle da produção artística. A partir de 1964, uma verdadeira burocracia se estabelece, dirigida pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão subordinado ao Departamento de Polícia Federal (DPF) e subdividido em delegacias regionais. Na aparência, havia um esforço do regime em dar certo ar de legalidade para a atividade “mediante referência constante a artigos e parágrafos da Constituição nos pareceres e relatórios”¹⁵⁶, contudo, na prática, o DCDP estava muito mais perto de uma “uma repartição pública executora das orientações e hierarquia superior dos órgãos de informação” (idem).

¹⁵³FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. In: **Topoi**. Rio de Janeiro, dezembro de 2002, pp. 251-286.

¹⁵⁴Tive acesso ao parecer da Censura digitalizado de duas formas. Primeiro, por meio do projeto “memória da censura do cinema brasileiro”, que disponibiliza o acervo digital para apoiadores, ao custo de 6 reais por documento. Endereço do site: <http://memoriacinebr.com.br/>. Segundo, pelo próprio canal do Arquivo Nacional, localizado no Distrito Federal. O órgão fornece via e-mail a listagem dos filmes que possuem arquivos da Censura Federal digitalizados. O serviço de digitalização também é cobrado. Endereço para consultas: consultasdf@an.gov.br

¹⁵⁵FICO, Op. Cit., p. 255.

¹⁵⁶SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Terceiro Nome, 1999.

A seguir, analiso o parecer¹⁵⁷ de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* com o objetivo de entender como a censura federal, ao final da década de 1970, reagiu e classificou o filme. De modo geral, trata-se de um filme que toca em questões incômodas aos censores: primeiro, talvez mais evidente, a exploração da sexualidade/erotismo, e, segundo, a temática política presente no subtexto do filme, nos quais é possível encontrar comentários que podem ser vistos como críticas ao regime. Com a análise do processo, podemos ter uma amostra da recepção do filme por parte do poder constituído, analisar o discurso presente nas peças e entender o que era inaceitável, ou não, à moral e às diretrizes políticas do regime.

No processo completo da DCDP relativo ao filme *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, fornecido pelo Arquivo Nacional, consta a liberação do filme para maiores de 18 anos com cortes. O parecer 174/79 foi assinado por três censores – Helle Prudente Carvalhedeo; Raimundo E. de Mesquita; J. Antonio S. Pedroso – e data de 8 de janeiro de 1979, dias antes da estreia no cinema. O filme, produzido no final de 1978, entrou em cartaz na cidade de São Paulo no dia 15 de janeiro de 1979. A proximidade entre o relatório DCDP e a estreia do filme demonstra que os cortes impostos pela censura não foram contestados pelos produtores e nem por Reichenbach.

No texto do parecer, os censores, em conjunto, recomendam o corte de cenas eróticas do filme e de falas de baixo calão. Na análise da DCDP, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* era um “filme sem implicações censórias na temática”¹⁵⁸. Segundo Inimá Simões, em geral, todo filme era analisado por três técnicos em censura, “eles assistiam os filmes em uma pequena sala de projeção. Quando surpreendiam alguma cena ou diálogo que julgavam impróprio, apertavam uma campainha e o projecionista colava um pedaço de papel no rolo do filme”¹⁵⁹. Após as ordens de corte, salvo situações no qual era pedido interdição total do filme, “ao produtor ou diretor restava a possibilidade de recorrer da decisão ou propor um meio termo que fosse aceito pelos tesourinhas”. O fato de Antonio Polo Galante e Carlos Reichenbach não terem pedido reconsideração dos cortes impostos pelo DCDP pode nos sugerir que as cenas em si não eram essenciais ao filme. Imagina-se que nenhum artista aceite de bom grado ter sua obra retalhada, mas esse pode ter sido um dos casos no qual os produtores, já cientes de como lidar com a censura, buscavam incluir nos filmes materiais direcionados para o corte do censor. A estratégia era conhecida no meio e chamada de “boi-de-piranha, isto é, rodar e montar cenas atraentes às

¹⁵⁷PARECER da Divisão de Censura de Diversões Públicas 179/79.

¹⁵⁸PARECER da Divisão de Censura de Diversões Públicas 179/79.

¹⁵⁹SIMÕES, Op. Cit., 1999, p. 76.

tesouras mas com pouca ou nenhuma importância no roteiro. Estas eram as cenas oferecidas aos censores na negociação dos cortes”¹⁶⁰.

Vejamos, agora, o que pareceu impróprio aos olhos da censura ao assistir *A Ilha dos Prazeres Proibidos*. O texto do parecer 179/79, inicia-se com uma breve sinopse do filme, após a indicação de que o filme não apresenta problemas relativos à temática, os censores observam que *A Ilha dos Prazeres Proibidos* apresenta “personagens típicos do gênero policial, linguagem vulgar, restando apenas como implicações as falas e cenas descritas abaixo”¹⁶¹. Observa-se que o texto não identifica qualquer relação dos personagens com o contexto brasileiro. Até mesmo a questão do exílio, tão cara à narrativa do filme, de nenhuma forma implica um problema para os censores.

Lembremos que, como antes dito, alguns meses após o lançamento do filme seria assinada a Lei de Anistia (em 15 de agosto de 1979), permitindo a volta dos exilados políticos ao Brasil. Independente das motivações que levam os personagens ao exílio na narrativa de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* – por exemplo, William é um poeta proibido de viver no continente por publicar livros que versam sobre o amor livre –, não é difícil considerar essa temática como um comentário direto à realidade brasileira. Com isso, nota-se que a preocupação central da análise do filme realizada pelos censores limita-se exclusivamente às cenas eróticas, quer dizer, ao aspecto de dimensão “moral”. Por exemplo, é exigido a exclusão de três falas: “trepa mal”, “ah, filho da puta” e “seu filho da puta”¹⁶². Em relação às cenas eróticas¹⁶³, os censores solicitam a exclusão de trechos considerados explícitos, por exemplo: relação sexual entre Sérgio e Lua. “Retirar a parte inicial da cena, quando aparece o casal de corpo inteiro, podendo permanecer a partir do momento que os dois são tomados da cintura pra cima”¹⁶⁴.

Por fim, o texto do parecer indica a possibilidade de liberação do filme para o cinema, “observados os cortes, opinamos pela liberação para maiores de dezoito anos. Não recomendamos também sua liberação para televisão”¹⁶⁵. A atividade censória continuou ativa durante toda a ditadura militar, mas o tratamento dado às “diversões públicas” pode ter sofrido diferentes abordagens de acordo com o contexto. A própria forma, nesse momento, digamos

¹⁶⁰PINTO, Leonor E. Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >.

¹⁶¹Idem.

¹⁶²O parecer avalia também o trailer de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* e recomenda a exclusão de todas as cenas eróticas presentes na montagem do trailer.

¹⁶³Idem.

¹⁶⁴Idem.

¹⁶⁵Idem.

moderada no tratamento do filme pela censura, diz respeito também à política cultural do regime.

O cinema era um produto nacional, de interesse do Estado, inclusive como investidor. A censura era o braço repressivo da política cultural dos militares, mas “a censura ao cinema também não era simples, visto que a indústria cinematográfica era vista como o elo mais frágil da indústria da cultura no Brasil, necessitando algum protecionismo, subsídios e volume de produção”¹⁶⁶. Simplesmente retalhar um filme, na iminência de impedi-lo de chegar aos cinemas, significaria, em certo sentido, um golpe contra um produto de interesse nacional. Tratava-se de um dilema, mas que, bem ou mal, não era tão contraditório para os militares. A concentração de poder permitia o controle da política cultural em duas frentes: um plano repressivo, formado pela DCDP e pelos órgãos de informação; e outro proativo, com o financiamento na produção e distribuição cinematográfica, através da Embrafilme¹⁶⁷. Carlos Fico relata um acontecimento que é exemplar dessa relação. Conta o historiador que, em 1978, a DCDP teve que responder a carta de um cidadão incomodado com a liberação do filme *O homem de Itu*. O diretor da DCDP respondeu à época que era preciso algum grau de tolerância quando o assunto era o cinema nacional: “o que não se pode é interditar todos os filmes produzidos no Brasil, com o risco de criar uma situação insustentável para a nossa indústria cinematográfica”¹⁶⁸.

O trabalho da DCDP podia ser considerado aliado à Embrafilme em outro aspecto. Era de interesse da indústria de cinema brasileiro a venda de filmes para o exterior. Para tal, era necessário o carimbo emitido pela censura no parecer do filme, que constasse o selo de “Boa qualidade” e de “Livre para exportação” – certificados recebidos pela *A Ilha dos Prazeres Proibidos* no parecer 179/79. Segundo Leonor Souza Pinto, raramente era negado o selo de “boa qualidade” para os filmes, pois a negativa iria contra a política externa dos militares “nosso cinema, detentor de reconhecimento e prestígio internacional, principalmente europeu, serviria

¹⁶⁶NAPOLITANO, Marcos. Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro. 2011. **Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente)**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

¹⁶⁷Idem, p. 214.

¹⁶⁸Ofício do diretor da DCDP de 9 de novembro de 1978 em resposta à carta de cidadão enviada ao ministro da Justiça, citado por FICO, p. 267.

- acreditavam os militares - para conferir ao Brasil no exterior, uma fachada de normalidade institucional”¹⁶⁹.

Cada censor atuava na DCDP orientado pela legislação e por diretrizes institucionais bem claras, que ditavam o que era certo ou errado, aceitável ou não às diversões públicas. Como centro da moralidade da censura estava a defesa da família, da ordem e dos bons costumes, pilares fundamentais do discurso político ideológico dos militares e da sociedade civil apoiadora do regime. Ainda assim, cada parecer era dotado de algum grau de subjetividade, a depender do censor que fosse analisar o filme. Isso explica certas incoerências, como o maior ou menor rigor em situações parecidas, e esclarece também porque um mesmo filme recebia orientações diferentes¹⁷⁰.

Embora seja possível distinguir na atuação da censura atos de dimensão estritamente política e outros de dimensão moral, é preciso reconhecer que a moralidade militar, baseada na defesa de Deus, da pátria e da família, também foi parte fundamental do discurso político-ideológico dos militares¹⁷¹. Com isso, as próprias diretrizes de atuação da censura trataram de embaralhar essas dimensões. O que numa obra de arte poderia ser lido como um desvio moral para os militares, por exemplo, a homossexualidade, poderia muito bem ser tomado como um problema político também. Afinal, o reconhecimento da homossexualidade significaria para o padrão normativo a destituição da família tradicional. Vale destacar, que, na narrativa militar, a imoralidade pertencia ao inimigo (comunista) que, inclusive, como estratégia de propaganda, utilizava a arte para difundir a corrupção de costumes¹⁷². A moral tornava-se um problema político também porque veicular críticas morais livremente, significaria atingir a própria base de apoio civil de regime, defensora do lema “Deus, pátria e família”. Segundo Kushner “enraizada nas múltiplas formas de compreender a sociedade, a censura muitas vezes constitui um desejo de parte dos cidadãos, que dão a esses homens e mulheres o poder de lhes determinar o que ver, ler, escutar... pensar. O ato de censurar, portanto, também é fruto da aprovação de certas camadas sociais”¹⁷³. Desse modo, defender esses valores morais, contra a subversão dos costumes, era em última instância também uma estratégia política.

¹⁶⁹PINTO, Op. Cit., p. 12. Na política cultural “externa”, os militares admitiam sem constrangimento a contradição. Segundo Leonor Souza Pinto, um filme interditado no Brasil poderia muito bem receber o selo de “boa qualidade” e seguir carreira internacional, caso, por exemplo, de *Terra em Transe* (Idem, p. 4).

¹⁷⁰SIMÕES, Op. Cit., p. 77.

¹⁷¹KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda: Jornalistas e Censores, do AI-5 à constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2004, p. 35.

¹⁷²SIMÕES, Op. Cit., 1999, p. 111 e FICO, Op. Cit., p. 160.

¹⁷³KUSHNIR, Op. Cit., p. 118.

4.4 RECEPÇÃO CRÍTICA DE *A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS*

A Ilha dos Prazeres Proibidos recebeu considerável atenção da crítica de cinema publicada em jornais e periódicos no ano de 1979. Agora, analisarei de que forma o filme foi tratado pela crítica imediata ao lançamento. Nosso objetivo é entender o processo de recepção do filme, pelo menos do ponto de vista da crítica de cinema. *A Ilha dos Prazeres Proibidos* recebeu comentários positivos e negativos, mas, para nós aqui, importa menos saber se o filme foi elogiado ou menosprezado pelos especialistas. Interessa-nos mais a possibilidade de acesso, através do discurso das críticas, às interpretações que o filme suscitou e ao próprio debate sobre cinema da época. Veremos como a relação do filme com a pornochanchada aparece, para um lado ou para outro, como paradigma de análise.

Em março de 1979, logo após o lançamento do filme nos cinemas, o crítico Silvio Putziger escreveu uma crítica nada generosa para o jornal carioca *Tribuna da Imprensa*. Sob o título de “festival da estupidez paulista”, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* foi tomado pelo crítico como mais um representante da pornochanchada paulista. Para ele, àquela altura, o cinema realizado em São Paulo, na Boca do Lixo, especializado em realizar filmes eróticos, representava o que havia de pior no cinema brasileiro. O texto é carregado de uma espécie de rivalidade entre cinema carioca e paulista, baseado não em diferenças significativas do ponto de vista cinematográfico, mas relacionado exclusivamente ao comportamento. Para o crítico nesta disputa havia um claro vencedor:

Já afirmei aqui, nesta coluna, que a pornochanchada carioca é uma bomba, pois é do ofício e do dever de seus produtores realizarem grossuras. Mas ainda assim, tem sempre um que de irreverência, um que de graça, um ar mais leve típico da maneira de ser do carioca. Em compensação o paulista, com sua incrível mania de perfeição, vai aos extremos em tudo, até em matéria de porcária. Eis aí mais uma prova da perfeição paulista em retratar a estupidez em seu estado mais decomposto¹⁷⁴.

Para Putziger, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* representava, de forma exemplar, o mau cinema paulista, “é um longa metragem tremendamente longo, monótono, mal contado, mal retratado, mal musicado, mal interpretado, mal cortado, mal batizado, mal parido”¹⁷⁵. Putziger conclui o

¹⁷⁴ PUTZIGER, Silvio. Festival da estupidez paulista. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro. 20 mar. 1979.

¹⁷⁵ Idem.

texto afirmando, de forma irônica, que “como piada [o filme] é excelente”¹⁷⁶. No texto do *Tribuna da Imprensa*, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* é tomado como uma típica pornochanchada, isto significa, para uma parte da crítica de cinema, como sinônimo de filme ruim. Nota-se que Putziger faz uso do termo “pornochanchada” basicamente como um rótulo. Em nenhum momento do texto precisou explicar o que era essa tal de pornochanchada e muito menos se preocupou em discutir características mais específicas do filme, para defini-lo ou não como pornochanchada. O termo aparece em sentido amplo, mas já como evidência imediata da suposta má qualidade do filme.

O tema da pornochanchada aparece também com um problema de gosto no texto de José Lino Grunewald, para o *Jornal do Brasil*, em 16 março de 1979. Novamente, são dirigidas palavras negativas para classificar o filme. Sobre a experiência de assistir ao filme, com ironia, diz Grunewald: “[...] após a sessão ninguém sabia que prazeres estavam proibidos? O bom senso, o bom gosto, o senso de humor”¹⁷⁷. O crítico destaca que o filme explora a atividade sexual, a nudez dos corpos e a violência “sangue, suor e sexo”, e que dessa forma, seria até errado classificá-lo como pornochanchada, “Seria uma injustiça, face a submeta linguagem, ao subgodardismo, classificar o filme como pornochanchada. Preferimos dizer (já que não nos especializamos na matéria) que inicia ou continua o ciclo do **pornosadismo**”¹⁷⁸ (grifo do autor), por isso, o título da coluna “faltou o marquês de Sade”. No todo, o texto transparece incômodo e desinteresse pelo filme. Em breve comentário, menciona com alívio que a produção não envolveu financiamento estatal “na verdade estavam brincando e, dessa vez, parece que nem foi com o dinheiro da Embrafilme”¹⁷⁹. Ainda tece comentários pobres sobre o corpo dos atores e ao final reclama da qualidade do som, mas, com algum desdém, observa que para um filme desse tipo, que busca atrair o público apenas pelo erotismo, o som não teria importância para o espectador.

Diferente de José Lino e Silvio Putziger, Claudio Poles não se preocupou em explorar aspectos técnicos e possíveis defeitos de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*. Em texto para o *Jornal Movimento*, na edição de 22 a 28 de janeiro, o crítico buscou discutir a pornochanchada de forma mais profunda “apesar de ser gênero de produção fácil e temas limitados, a controvertida

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ GRUNEWALD, Lino. Faltou o marquês de Sade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 16 mar. 1979

¹⁷⁸ Idem.

¹⁷⁹ Idem.

pornochanchada brasileira requer mais atenção do que vem lhe sendo dada”¹⁸⁰. Poles reconhece a aproximação do filme de Reichenbach com alguns estereótipos da pornochanchada, mas questiona até que ponto é possível parodiar um gênero que nunca foi levado a sério. Afinal, “por mais que se exagere certas situações típicas, será pequena a diferença daquilo que já é naturalmente exagerado”¹⁸¹. O comentário de Poles aborda uma questão discursiva, principalmente quando relacionamos a crítica ao depoimento de Reichenbach para Jairo Ferreira. Ora, questiona Poles, que tipo de exagero cinematográfico, de excesso em termos de linguagem, seria o suficiente para chamar a atenção do espectador ao ponto de caracterizar uma diferença de estilos entre o original e a sátira? Nesse sentido, para o crítico, em termos de aproximação e distanciamento com a pornochanchada, é difícil definir *A Ilha dos Prazeres Proibidos*.

Do modo como os fatos são narrados, a ação demora para se definir, em alguns momentos o interesse e certas relações são obscuras, como na maioria dos filmes do gênero. Mas essas não são necessariamente falhas, se forem consideradas intenções satíricas [...]. Outra diferença básica entre este filme e as pornochanchadas comuns são as soluções inesperadas que a estória apresenta. Um dos personagens é explodido a dinamite e o deboche se mantém sempre saudável¹⁸².

Por outro lado, Poles afirma que talvez o interesse do grande público por *A Ilha dos Prazeres Proibidos* limite-se ao que o filme mostre de forma mais evidente, ou seja, o apelo erótico, que é tão bem mostrado como em qualquer outro filme do gênero. Sendo assim, aspectos sugestivos do filme acabam não se revelando para o público. Na conclusão, de todo modo, Poles vê como positivo a tentativa de dialogar com o gênero: “os apelos para um cinema popular não precisam ser eternamente os mesmos - sexo exacerbado, violência de espirrar sangue e humor barato. É perfeitamente possível obter-se variações inteligentes e criativas sobre os mesmos temas - é o que esse filme se propõe e consegue até determinado ponto”¹⁸³.

O filme obteve críticas positivas também no jornal *O Globo* e na revista *Veja*. No *Globo*, Salvyano Cavalcanti de Paiva classificou Reichenbach como o mais talentoso cinepornovelistas do Brasil. “Seus roteiros tem originalidade, seus diálogos são fáceis, misturando a linguagem coloquial a uma certa poesia e erudição que combina a filosofia das histórias em quadrinhos

¹⁸⁰POLES, Claudio. Uma sátira do que nunca foi sério. Movimento, São Paulo, 22 a 28 jan. 1979.

¹⁸¹Idem.

¹⁸²Idem.

¹⁸³Idem.

policiais com reflexos dos dramaturgos gregos clássicos”¹⁸⁴. Ao batizar diretor e filme de “cinepornovelistas”, percebe-se que a crítica reconhece uma ligação do filme com o cinema erótico, mas, ao mesmo tempo, é evidente um esforço da crítica em encontrar um novo conceito para definir *A Ilha dos Prazeres Proibidos*. Em nenhum momento do texto, Paiva utiliza o termo pornochanchada, mas parece dialogar com o gênero para estabelecer parâmetros de análise do filme. Nesse sentido, o crítico elogia a forma como as relações sexuais e eróticas são representadas no filme, no qual se encontra certa atitude “amoral” no enredo.

Misteriosa organização mafiosa, disfarçada em empresa jornalística, envia uma repórter neurótica para uma ilha cuja mágico poder de bem-estar sensual [...] é necessário derrubar, segundo os cânones da moça. Ali se esconde também um grupo envolvido em crimes mal explicados. A repórter depara com descontrações amorosas ortodoxas e heterodoxas, que sua mente doentia rotula de ‘anormais’. Gradativamente ela vai eliminando aqueles homens e mulheres para quem os ares da ilha são saudáveis. A recíproca é verdadeira: ela sofre a punição final. Mas o anticlímax do desfecho defende o que se tornou praxe nos filmes inteligentes de Reichenbach: a atitude amoral¹⁸⁵.

Elogiar a “amoralidade” de um filme erótico pode ter relação direta com a crítica ao modelo padrão da pornochanchada, conhecida pela narrativa conservadora e moralizante, na qual os personagens incorporam à sexualidade o sentimento da culpa.

Jairo Arco e Flecha, em crítica para a revista *Veja*, publicada em 24 de janeiro de 1979, também refletiu sobre as diferenças e as aproximações de *A ilha dos prazeres Proibidos* com a pornochanchada paulista. No início da crítica, identifica e elogia citações à Nouvelle Vague presentes no filme. Em seguida, explica para o leitor que se trata de um filme de baixo orçamento da Boca do Lixo, que na aparência superficial é idêntico a outros filmes do gênero “mulheres seminuas, cenas de sexo, muita violência”¹⁸⁶. Qual a diferença então para o crítico do cinema de Reichenbach para outros filmes eróticos da Boca do Lixo? Para Jairo, o diretor “incrementa as aventuras com senso de ritmo e uma surpreendente ironia”¹⁸⁷. O crítico percebe na atitude de Reichenbach uma característica marcante, que ajuda a consolidar um certo tipo de cinema paulista, presente também em obras como *Vítimas do Prazer* (Claúdio Cunha). “São obras plenas de sarcasmo em que uma deliberada grossura se combina com inesperados vãos

¹⁸⁴PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *A ilha dos prazeres proibidos*. O Globo, Rio de Janeiro, 13 mar. 1979.

¹⁸⁵Idem.

¹⁸⁶FLECHA, Jairo Arco. *Moviola*. São Paulo, 24 jan. 1979.

¹⁸⁷Idem.

poéticos. Por seus temas e situações, tais filmes encontram-se a um passo do ridículo. Acima de tantas limitações, contudo, sente-se, nesse conjunto de filmes modestos a pulsação de artistas sinceros”¹⁸⁸.

Jairo Ferreira, que era amigo de Reichenbach, e que havia publicado uma matéria sobre o filme dias antes do seu lançamento, voltou a comentar sobre o filme na edição de 3 de março de 1979 da *Folha de São Paulo*. Dessa vez já fazendo um panorama da recepção crítica do filme até aquele momento. “A crítica com raras e confusas exceções, malhou ‘A Ilha dos Prazeres Proibidos’, de Carlos Reichenbach”¹⁸⁹. Jairo Ferreira destaca que, apesar das críticas negativas, a carreira comercial do filme estava ótima. Tanto é, segundo Jairo Ferreira, que o cada vez mais rico produtor Antonio Polo Galante já tinha como planos repetir a parceria com Reichenbach. O texto de Jairo reflete também sobre a relação entre o cinema comercial e popular – produzido em escala industrial na Boca do Lixo – e o trabalho de diretores como Reichenbach, carregados de estilo autoral. Sobre o mercado dominado pelas pornochanchadas faz o seguinte diagnóstico: “O público consumidor está condicionado a um determinado repertório em circulação, que inclui mil variações em torno de violência e mulheres de pouca roupa”¹⁹⁰. Para Jairo, Reichenbach conseguiu inserir nesses repertórios suas obsessões e “derrubar o preconceito de que o filme comercial não pode ser pessoal e vice-versa”¹⁹¹. *A Ilha dos Prazeres Proibidos* “é ao mesmo tempo um manifesto libertário e uma crônica do exílio, voluntário ou não, ambientando nas fronteiras brasileiras (incluindo a invenção de uma geografia inquietante) do cinema comercial e pessoal”¹⁹².

As críticas e comentários apresentados até aqui são exemplos da repercussão imediata ao lançamento do filme em 1979, em geral, em espaços relativamente curtos, diários, nos quais muitas vezes uma questão importante abordada no texto acabava não tendo tempo para desenvolvimento e reflexão.

No início de 1980, a revista *Filme Cultura* – um periódico voltado exclusivamente para o cinema e vinculado a Embrafilme – publicou, em um espaço maior e já um ano após o lançamento, uma análise fílmica de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*. O título do artigo já é bem sugestivo “Inquietações de um filme solitário”. O autor, José Inácio de Mello Souza,

¹⁸⁸Idem.

¹⁸⁹FERREIRA, Jairo. Homenagem a Billy Wilder em comédia de Reichenbach. *Folha de São Paulo*, 3 mar.1979.

¹⁹⁰Idem.

¹⁹¹Idem.

¹⁹²Idem.

problematiza o lugar do filme de Reichenbach no cenário cinematográfico brasileiro¹⁹³. O crítico inicia o texto abordando o contexto de produção, em que destaca o fato de ser uma produção submetida às pressões comerciais impostas pelo modo de produção e distribuição da Boca do Lixo, mas, que apesar desses limites, trata-se de um filme marcado pela visão de mundo do diretor.

José Inácio de Mello Souza faz uma interessante relação entre a temática do filme, o imaginário da ilha utópica e a própria relação do cineasta com o circuito comercial

É pluridimensional. Mesmo manietado pela ditadura da distribuição e da produção, Reichenbach conseguiu escapular delas imprimindo sua visão de mundo na fita, e mais, expressando num filme-limite os seus dez anos de práticas e teorias cinematográficas, alfa e ômega da Boca do Lixo. O movimento da Boca teve em Reichenbach um dos seus primeiros cavaleiros na investida romântica anticapitalista, um 'movie fighting man' das primeiras horas de 68. A ilha dos prazeres é o outro lado da idealização. A ilha é o primeiro filme utópico do cinema brasileiro, conseguindo subverter as amarras das produções da Boca, alcançando como diz Willian, personagem central da fita, a liberdade pela pornografia? Impossível? Não, pois tudo pode acontecer no filme de Reichenbach¹⁹⁴.

A questão da pornochanchada como parâmetro para analisar o filme surge outra vez. A diferença, porém, é que, diferente dos demais textos, José Inácio de Mello Souza explica, através de uma análise de cena, que a própria forma de encenar uma sequência erótica apresenta um rompimento como o modelo conservador de encenação do cinema erótico padrão

Algumas vezes seremos, indiretamente, cúmplices de um inusitado triângulo 'voyeur' como na sequência em que, num quarto à meia luz, Sérgio e Lua fazem amor. Ana postada na parede do quarto ao lado de Sérgio e nós da frente, participamos involuntariamente desta cena em que a câmera de Reichenbach nos coloca. A cumplicidade desta sequência, no entanto, não é a mesma das pornochanchadas. O mecanismo destas baseia-se no pacto do descobrimento em que 'pin-up' [...] age em relação ao espectador. A sequência questionada revela-se então contrária a este princípio, pois, todos sabem o que se faz, ou seja, nós e Ana vemos Sérgio e Lua. Os dois sabem disso, porém, dane-se¹⁹⁵.

Como podemos perceber, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* ora foi colocado ao lado da pornochanchada, principalmente quando foi julgado como um filme ruim, e, em outras, foi afastado para ser apresentado como uma subversão do gênero. Porém, é só agora com José

¹⁹³SOUZA, José Inácio de Mello. Inquietações de um filme solitário. Filme Cultura, Rio de Janeiro, jan/fev/mar. 1980.

¹⁹⁴Idem.

¹⁹⁵Idem

Inácio de Mello Souza – concorda-se ou não com o exame de cena proposto pelo crítico – que a diferença entre uma coisa e outra foi colocada em termos de estilo cinematográfico. A crítica a pornochanchada deixa de ser apenas uma intenção declarada do autor ou uma manifestação no próprio enredo, para atuar diretamente no modo de filmar.

Outro aspecto fundamental explorado por José Inácio de Mello Souza é a questão da carnavalização presente no filme e de uma certa atitude tropicalista, questões que percorrem a filmografia de Reichenbach. Trata-se de um cinema que soube explorar e deglutir um arcabouço amplo de referências, herança, obviamente, do cinema marginal do final da década de 1960, que ainda perseguia o cinema de Reichenbach alguns anos depois

A resposta que os irreverentes rapazes da Boca de 10 anos atrás inventaram, sintonizados no desfrute maior do tropicalismo, seria o de não ignorar nem o lixo nem o luxo cultural e sim reprocessá-los, transformando armas letais em estilingue, veneno em guaraná [...]. Da ‘bricolage’ permanente que constitui o filme de Reichenbach ressalta-se, com força extraordinária, a carnavalização constante, exageradíssima.¹⁹⁶

É possível ver nas críticas uma preocupação por entender o lugar da *Ilha dos Prazeres* no contexto de seu lançamento. Pela vinculação com o modelo da Boca, e por ser dirigido por uma figura relativamente conhecida, o debate sobre a pornochanchada parece guiar todos os textos, seja para afirmá-lo como apenas mais um filme da boca, ou para tentar diferenciá-lo. Esse dilema parece, em maior ou menor grau, perseguir todo o cinema de Reichenbach, inclusive, nas críticas dos seus filmes seguintes. Podemos perceber, ao olhar para o passado, que as críticas certamente contribuem para entendimento do cinema de Reichenbach. Por outro lado, essas análises foram responsáveis também por estabelecer certos cânones no que diz respeito ao cinema do diretor, que muitas vezes são tomados como adjetivos imediatos da sua obra, que nos chegam antes do próprio filme. Por essa razão, o estudo das críticas, além de localizar o filme no seu contexto sócio-político e contribuir para o estudo da história do cinema, nos possibilita localizar aquilo que já foi falado sobre nosso objeto e verificar de que forma essas ideias permanecem relevantes e podem contribuir para novas leituras sobre o cinema de Reichenbach.

¹⁹⁶Idem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Ilha dos Prazeres Proibidos teve uma carreira bem-sucedida já à época do seu lançamento. Esse sucesso permitiu à Reichenbach novas incursões no cinema da Boca do Lixo, dirigindo na sequência *Império do Desejo* (1981), *Amor, Palavra Prostituta* (1981), *O Paraíso Proibido* (1982) e *Extremos do Prazer* (1983). Todos filmes realizados ainda no interior do modo de produção da pornochanchada¹⁹⁷. Reichenbach foi no mínimo habilidoso em conseguir neste período, do cinema da Boca do Lixo, aliar sua vontade autoral com as demandas e pressões inerentes à indústria. Talvez essa seja das características mais recorrentes nos comentários e estudos sobre o cinema de Reichenbach. Qualidade que também pode ser encontrada no contexto dos seus filmes seguintes: *Filme Demência* (1986), *Anjos do Arrabalde* (1987), *Alma Corsária* (1996), *Dois Córregos* (1999), *Garotas do ABC* (2003), *Bens Confiscados* (2004) e *Falsa Loura* (2007).

Como se vê, trata-se de uma carreira longa que atravessou décadas da história de nosso cinema. É até natural o esforço em tentar buscar nesse conjunto de filmes definições mais gerais, já que são todos dirigidos pelo mesmo cineasta. Em compensação, é tarefa das mais difíceis, e talvez impossível, definir um agrupamento tão amplo de obras realizadas em tempos e contextos diferentes, por esse motivo, tentei passar longe de qualquer visão totalizadora sobre a obra cinematográfica de Reichenbach. Acredito que cada filme, apesar de carregar sempre traços do seu autor, possui um universo próprio de estilo, tema, narrativa e interpretações. Muitas vezes, inclusive, vontades e intenções do seu idealizador podem escapar à interpretação do espectador ou do pesquisador. Como mencionado ao longo desta dissertação, só podemos analisar o resultado a que temos acesso, o texto fílmico, a imagem na tela, e não o diretor em si. Uma filmografia ampla pode ser objeto de análise, desde que cada filme seja examinado e apreciado nas suas diferenças para, após esse exercício, se buscar conexões e aproximações conceituais. Nesse sentido, minha tarefa foi mais modesta, pois se restringiu a um único filme, porém, ciente de que esse filme possui um universo muito amplo de análise, que sequer deve

¹⁹⁷ Apesar da boa quantidade de filmes feitos por Reichenbach no período, por outro lado, os primeiros anos da década de 1980 marcam o início da decadência e crise do cinema da Boca do Lixo e também do próprio cinema brasileiro. A década foi marcada pelo enfraquecimento e desmonte do modelo estatal, centrado na Embrafilme. Ver: RAMOS, Fernão P. A grande crise: modernismo, fim da embrafilme e da pornochanchada. In: Fernando Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman (orgs.): **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: SESC.

estar esgotado aqui. Essa constatação não veio a priori. Resultou da prática, no sentido da disciplina histórica, ao se debruçar sobre o objeto de pesquisa através da análise fílmica.

Assistir, ver, rever, analisar *A Ilha dos Prazeres Proibidos* possibilitou compreender que este filme, muitas vezes tido como obra menor do cinema brasileiro, é carregado de significados que extrapolam àquilo que está evidente num primeiro olhar, tanto do ponto de vista do enredo como das intenções declaradas pelo diretor. Como procurei defender, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* é definitivamente uma representação crítica ao modelo de paisagem brasileira e suas marcas de identidade. Busquei descrever e analisar como o filme — por meio de suas imagens (imagens que pensam) — estabelece relação com a longa história da natureza e paisagem brasileira. Imagens que foram perpetuadas pelo olhar estrangeiro e colonizador, presentes, segundo a historiografia, desde a carta de Pero Vaz de Caminha. A partir daí, seus usos, e abusos, foram recorrentes, obedecendo certa obsessão por uma paisagem específica de nosso território: o litoral e a natureza tropical.

A crítica a esse modelo, excludente e estereotipado, significa questionar e, em certo sentido, contar uma outra história, à contrapelo dos modelos dominantes de representação da natureza. E a tarefa não é simples. Não é tão difícil enxergar na realidade, a olho nu, exemplos da magnitude da geografia brasileira. Não significa negar a existência de um belo litoral, como é o próprio Iguape — locação cinematográfica da Ilha dos Prazeres. Mas, ao mesmo tempo, sabemos que nossa realidade é bem mais complexa do que uma bela paisagem de cartão postal ou um destino turístico almejado como “fuga”. Que o “paraíso tropical” é dotado de contradições e que, na verdade, é lugar de imensas lutas e controvérsias, afinal, aquilo que poderia ser considerado um paraíso perfeito em termos de consumo só existe e é usufruído por poucos.

O tensionamento dessa visão não é exclusivo de um único filme, como *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, e teve desdobramentos nas décadas posteriores a ele. Sabemos que essa contenda vem sendo travada por campos diversos do cinema, das artes e do pensamento social. Para ficar em exemplos mais contemporâneos, Lucia Nagib comenta que o cinema brasileiro dos anos 1990 encontrou na representação do mar aberto uma forma de expressar a visão crítica ou pelo menos uma desestabilização do paraíso encontrado em terras brasileiras, em sintonia com a crise política do período e com a desilusão de uma parcela da classe média. Sobre *Terra Estrangeira* (Salles e Thomas, 1995), filme marco do cinema da retomada, a pesquisadora

comenta que no enredo, o mar "se revela como saudade da utopia de um Brasil paradisíaco"¹⁹⁸. Em outro filme, *O primeiro dia* (1999), dos mesmos diretores de *Terra Estrangeira*, Nagib destaca que a impossibilidade do paraíso para os excluídos é expresso na visão do mar inalcançável, no filme "um nordestino tornado bandido de uma favela no Rio consegue se aproximar do mar, mas é assassinado na praia"¹⁹⁹.

Se sobram exemplos de um lado, também não faltam esforços para reafirmar a tradicional visão do paraíso. Nos últimos anos fomos surpreendidos por um nacionalismo torpe que, entre outras coisas, encontrou na bandeira nacional, no verde e amarelo, no hino nacional e outros símbolos nacionais, sua própria afirmação. Um movimento ufanista, conservador e excludente, apoiado na tradição dos símbolos e cânones para se diferenciar em relação ao outro. Melhor dizendo, tudo aquilo que não se encontra nos parâmetros desse nacionalismo deve ser encarado como inimigo interno, e, por isso, considerado não brasileiro. O perigo dessa operação, que se afirmou enquanto projeto no governo nacional entre 2018-2022, é justamente se apoiar em uma idealização do Brasil, do que é ser digno das cores brasileiras e, conseqüentemente, excluir toda a gama de diversidade cultural e geográfica de um país que, na maioria das vezes, não consegue se identificar com os símbolos nacionais. E por que muitos não se vêem representados nas cores e no paraíso brasileiro? São menos brasileiros por isso? Certamente não. É que a imagem de Brasil harmônico e deslumbrante sempre só existiu para uma parcela mínima da população. Por essa razão, reafirmá-lo, por mais que seja no campo das ideias e representações, diz respeito a um projeto político e de poder. Este empreendimento, deste lado da equação, também não é simples. Vivemos num país desigual, no qual não é preciso muito esforço da população para se ver em oposição ao paraíso terreal. Além disso, de problemas sociais latentes que desestabilizam qualquer paisagem idealizada, trata-se de um país continental, de biomas diversos, de paisagens naturais e urbanas, que só foram reduzidos a imagem da praia tropical pelo esforço colonizador. O que só demonstra a força e a importância da representação como objeto de disputa. Talvez por isso o esforço contínuo conservador em reafirmar, através do verde e amarelo, um único Brasil.

Novamente, repito, não significa dizer que esses lugares não existam ou que não sejam dignos de apreciação. Mas há sempre, no ponto de vista aí das representações desses lugares, formas de olhar que podem ser conformadas ou não. Por isso, volto aqui rapidamente para uma

¹⁹⁸ NAGIB, Op. Cit., p. 48.

¹⁹⁹ Idem, p. 55.

imagem do filme na qual um detalhe tinha me passado despercebido no capítulo 2. É logo na primeira parte do filme, quando Ana e Sérgio começam a realizar a travessia para a Ilha dos Prazeres. Eles estão iluminados pelo sol e refrescados pela brisa da maré, Sérgio tem a camisa amarela totalmente aberta, no momento em que Ana chega a suspirar pelas expectativas de encontrar um paraíso. O casal aparece de frente para a câmera, preenchendo praticamente todo o plano médio. Exalam também certa sexualidade, criando a expectativa de erotismo prometida no filme e tão condizente com a noção de um Brasil edênico. Porém, já nesta cena, onde a paisagem se anuncia como paraíso no desejo da personagem, ao fundo, podemos ver um caminhão carregado de troncos de árvore (figuras 11.1 e 11.2). Imagem, que apesar de presente ao fundo do quadro, parece nada sutil em seu significado.



11.1 Ana se aproxima e acaricia o peito de Sérgio. O movimento do corpo revela sensualidade. Ao fundo, podemos observar o caminhão.



11.2 Mesmo após a aproximação dos personagens, o foco permite a visualização do carregamento de troncos.

O enquadramento é estável e destaca os personagens, mas o foco dissipado permite a visualização do todo. Desse modo, a encenação cumpre papel estilístico de variadas formas, carrega e expressa significados, mas é sobretudo simbólica. A travessia de um caminhão carregado de árvores remete diretamente ao projeto de modernização conservadora dos militares, contexto sócio-político contemporâneo ao filme, que se diziam imbuídos de uma missão civilizadora, na prática, expostos em projetos mal acabados de expansão urbana e transformação do interior do Brasil, típicos de uma expansão capitalista. Também diz respeito, talvez mais aos olhos do espectador presente, ao desmatamento e destruição do meio ambiente, ou seja, uma outra forma de se pensar a relação (de exploração) com a paisagem nacional. Se o projeto conservador parece não ver contradição entre desmatamento e paraíso brasileiro, o

filme, pelo contrário, realiza nesta encenação um comentário direto e que desestabiliza a paisagem, que paraíso é esse?

Por que destacar essa cena agora? Talvez por ela nos fazer pensar no presente. O projeto bolsonarista, entre tantas atrocidades, teve como um dos principais mote o "passar a boiada", caminho livre que significou aumento recorde do desmatamento em áreas protegidas, segundo o ISA (Instituto Socioambiental)²⁰⁰. E nesse caso, a potência do filme, desta encenação, não significa dizer que se trata de uma narrativa totalmente construída com um viés ambiental, declarado e quase propagandista de uma causa. Longe disso, a imagem ganha força por fazer pensar através de um símbolo, até descolado da temática do filme, mas que mesmo olhado à distância de décadas remete ao passado colonial — lembremos que a primeira riqueza levada daqui para Europa foi o pau-brasil —, ao presente da ditadura e a nossa recente tragédia. Em todos esses tempos, a paisagem se apresenta como problema.

O olhar para a paisagem num filme, como objeto de investigação, deve ser sempre provocado pela própria obra, e *A Ilha dos Prazeres Proibidos* é rico em evidenciar o avesso do paraíso. Há uma série de jogos em relação a essa questão que busquei discutir neste trabalho. Espero, desse modo, ter contribuído para o estudo da paisagem principalmente em cinemas que não estão no rol dos cânones historiográficos ou já esgotados por pesquisas mais densas. A filmografia brasileira é repleta de filmes que retratam problemas relacionados ao ambiente em lugares e tempos diferentes. O ir e vir, a idealização do espaço, a busca pelo "eldorado", ou simplesmente por existir ao meio ambiente, muitas vezes não aparecem imediatamente como temas diretos, mas estarão sempre presentes como problemas de representação, em especial, em filmografias que se chocam e dialogam com a desigualdade do seu contexto social.

²⁰⁰O ISA aponta o aumento de 94% no desmatamento em relação aos anos anteriores, sendo assim, o maior retrocesso ambiental do século 21.

ARAGÃO, T. Bolsonaro deixa Presidência com recorde histórico de desmatamento em áreas protegidas. Socioambiental, 2021. Disponível em: <<https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/bolsonaro-deixa-presidencia-com-recorde-historico-de-desmatamento-em-areas-protegidas>>. Acesso em: 1 fev. 2023.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno Cesar. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. Editora da Unicamp. Campinas, 2006.
- AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 145-151, 1995.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AUMONT, Jaques & MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008, p. 57
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- CARVALHO, José Murilo. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, 13(38); 63-79, out./dez. 1998.
- CAETANO, Daniel. Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman. **Tese de Doutorado**. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.
- CHARTIER, R. “Introdução geral”; “O mundo como representação”. In: **À beira da falésia**. Porto Alegre: EdUFRGS, 2003, pp.7-18; 61-79.
- CORRÊA, Dora Shellard. Paisagens através de outros olhares. **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, v. 2, n. 20, p. 252-276, 2015.
- FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. In: **Topoi**. Rio de Janeiro, dezembro de 2002, pp. 251-286.
- GAMO, Alessandro. Vozes da Boca. **Tese (Doutorado em Multimeios)** - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto Rocha. Histórias da Boca e do Beco. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro: Volume 2**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- HALL, Stuart. O Ocidente e o Resto: Discurso e Poder. **Projeto História**, São Paulo, n. 56, pp. 314-361, Mai.-Ago. 2016.

HOLANDA, S. B. **Visão do Paraíso**. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda: Jornalistas e Censores, do AI-5 à constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2004.

LAMAS, Caio. Boca do lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1987). **Dissertação de Mestrado**. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LOTTELLI, Bruno. Por um cinema corsário: rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach. **Dissertação de Mestrado**. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

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

MAIA, Renato. A felicidade anarquista: prazer, transgressão e liberdade nos filmes de Carlos Reichenbach. In W. de Camargo & J. Stefaniczen (Eds.), **Felicidade: cinema, artes e cultura digital**. Londrina: Syntagma Editores, 2020

MATHEWS, Gordon. **Cultura global e identidade individual: à procura de um lar no supermercado cultural**. Bauru: EDUSC, 2002.

MORAES, Rodrigo Augusto Ferreira de. Interdito e Transgressão – um estudo do abjeto na obra de Carlos Reichenbach. 2019. **Dissertação** (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

MORETTIN, Eduardo Victorio. Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, ed. 39, p. 135-165, 2000.

NAGIB, Lucia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopia**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro. 2011. **Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente)**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ORTIZ, José Mario; AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro: Volume 2**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

PEREIRA, Carlos Eduardo. Carnavalização e antropofagia no metacinema de Carlos Reichenbach. **Tese de Doutorado**. Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2013.

PRADO, M. Lígia C. **América Latina no século XIX: tramas, telas e textos**. São Paulo: EDUSP; Bauru: EDUSC, 1999.

PESAVENTO, S. J. A invenção do brasil: o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 1, n. 1, p. 1-34, 6 ago. 2020.

PINTO, Leonor E. Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (org). **Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras — Filmes produzidos nos anos 60 e 70**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

RAMOS, José Mario Ortiz. O Cinema Brasileiro Contemporâneo. In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art, 1987b. Cap. 7.

ROSÁRIO, Filipa; ÁLVAREZ, Iván Villarmea. A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço. **Aniki**, v. 4, n. 1, p. 55-63, 2017.

SAER, Juan José. Experiencia y lenguaje III. Punto de Vista: **Revista de Cultura**, Buenos Aires, ed. 51, 1995.

SALES GOMES, P. E. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SAMAIN, Etienne. **As imagens não são bolas de sinuca**. Como pensam as imagens. Etienne Samain (org.). Campinas, Editora da Unicamp, 2012.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 3, n. 2, p. 65-78, nov. 2008, p. 76.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado. **Revista USP**, São Paulo, n.58, p. 6-29, junho/agosto 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: GERALDO, Sheila Cabo (org.). **Fronteiras: arte, imagem e história**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014, p.91-124.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Terceiro Nome, 1999.

SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. **Alceu**, vol. 8, n°. 15, 2007, pp.185-195

SOUZA, Miliandre Garcia. Quando a moral e a política se encontram: a centralização da censura de diversões públicas e a prática da censura política na transição dos anos 1960 para os 1970. **Dimensões**, vol. 32, 2014.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LISTA DE FONTES

A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS. Direção: Carlos Reichenbach. Produção de Antonio Polo Galante. Brasil, 1979. Cópia digital disponível em: <https://bityli.com/vN0dH9>

PARECER da Divisão de Censura de Diversões Públicas 179/79.

ANDRADE, Valério. O Império do Desejo. O Globo, Rio de Janeiro, 20 jul. 1981.

AZEREDO, Ely. Província do Tédio. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 mar. 1981.

CALLEGARO, João. Manifesto do Cinema Cafajeste. São Paulo. 1968. 1p

FERREIRA, Jairo. Homenagem a Billy Wilder em comédia de Reichenbach. Folha de São Paulo, 3 mar.1979.

FERREIRA, Jairo. Anarquia poética contra o cinemão. Folha de São Paulo, São Paulo. 12 jan. 1979.

FLECHA, Jairo Arco. Moviola. São Paulo, 24 jan. 1979.

GRUNEWALD, Lino. Faltou o marquês de Sade. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 16 mar. 1979

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. A ilha dos prazeres proibidos. O Globo, Rio de Janeiro, 13 mar. 1979.

POLES, Claudio. Uma sátira do que nunca foi sério. Movimento, São Paulo, 22 a 28 jan. 1979.

PUTZIGER, Silvio. Festival da estupidez paulista. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro. 20 mar. 1979

SOUZA, José Inácio de Mello. Inquietações de um filme solitário. Filme Cultura, Rio de Janeiro, jan/fev/mar. 1980.