

Império do desejo e da anarquia: o cinema erótico politicamente engajado de Carlos Reichembach

Romulo Gabriel de Barros Gomes¹

RESUMO

Este artigo, parte da dissertação de mestrado do autor, evidencia as tensões entre a produção cultural durante o regime civil-militar e a censura. Enfatiza-se aqui, a possibilidade de desenvolver um cinema politicamente engajado utilizando-se dos espaços ou brechas abertas pelo próprio regime para veicular conteúdo abertamente contrário a ele. Afim de abordar tal problemática, traz-se à baila a produção cinematográfica de Carlos Reichenbach, autor de filmes pornográficos do ciclo denominado como pornochanchada – filmes de baixo orçamento e grande retorno financeiro, notadamente reconhecidos pelo humor, sexualidade e conteúdo apolítico. Problematiza-se como haveria o autor inserido mensagens explicitamente comunistas e anarquistas em seus filmes e, ainda assim, conseguido chancela da censura federal para sua exibição.

Palavras-Chave: Cinema, Censura, Carlos Reichenbach, Ditadura Civil-Militar, Pornochanchadas.

Instaura-se, em 1 de abril de 1964, num clima de instabilidade internacional trazido pelo contexto da Guerra Fria, além das tensões internas, o Regime Civil-Militar² brasileiro que duraria vinte e um anos e marcaria o país com uma ditadura sem precedentes em sua história.

Este projeto ditatorial não fora, contudo, implantado exclusivamente no Brasil, mas também em outras partes do mundo, notadamente na América Latina, com a explosão de diversos outros governos autoritários. Tendo as disputas políticas entre ideologias de direita e esquerda como bases para a construção destes regimes

¹Mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, contato: romulo.rgb@gmail.com

² O termo Regime Civil-Militar, ora adotado, designa o movimento instaurado pelo golpe de 1964, e é resultado de uma postura revisionista da historiografia nacional. A partir dessa concepção, compreende-se que os eventos ocorridos durante os 21 anos da ditadura foram de responsabilidade tanto de setores militares como civis. Não seria possível isentar os segundos e afirmar que não tiveram participação ativa naqueles acontecimentos (FICO, 2004).

(QUADRAT, 2011). O medo de uma suposta ameaça comunista levou os segmentos conservadores a aprofundarem as ações de confronto ao pensamento de esquerda (ALVES, 1984), tal receio refletiu-se no ideário não só do país, mas do ocidente de modo geral, criando um fenômeno difundido pelas elites diligentes a fim de justificarem a drástica virada política e o endurecimento dos regimes de então.

A ditadura instala-se com apoio da população apontando o comunismo como o representante de um projeto que acabaria com valores tidos como sagrados, isto é: a família, a moral e os bons costumes. Seria preciso defendê-los diante desta ameaça, o “subversivo”, que

2

Nesse contexto o “subversivo” é antes de qualquer coisa um inimigo interno. Aos olhos dos defensores da ordem, o crime político [praticado por este indivíduo] viola as ideias, corrompe os bons costumes e, por conseguinte, “a ordem estabelecida”, provocando uma ruptura nessa ordem e impondo o caos, e precisa ser combatido. (SILVA, 2007, p. 169)

Deste modo, o projeto ditatorial, ao cabo de alguns anos, logra solapar a maior parte das bases partidárias da esquerda no Brasil, extingue partidos, caça mandatos, suspende direitos políticos e civis, tortura, mata e oculta cadáveres, constitui uma imensa malha de inteligência e vigilância que extirpa guerrilhas urbanas e rurais do seu território (SILVA, 2007). Entretanto, no campo cultural, esta não derrota seu inimigo de maneira tão voraz. Se a esquerda recuou no âmbito da política formal, ela continuou vicejando na produção cultural (Napolitano, 2014). Expressões como o Cinema Novo, podem ser trazidas como exemplo de uma estética que denunciava uma série de mazelas da ditadura e seguia proclamando os ideais da revolução dos costumes. Nestas expressões,

O Nordeste, ao lado das favelas cariocas, era o tema preferido [...] o que nem sempre agradava o público de classe média, acostumado ao glamour hollywoodiano. Mas a intenção era precisamente chocar não só o público médio brasileiro, mas também a visão dos estrangeiros sobre o nosso país. [...]

O princípio norteador era a “estética da fome”. (NAPOLITANO, 2014, p. 25)

Cunha-se nesse período o Manifesto do Centro Popular da Cultura, organizado pela União Nacional dos Estudantes, a UNE. Proclamando ser obrigação do artista comprometer-se com a libertação nacional, engajar-se na luta política e defender a democracia frente aos militares que a usurparam (NAPOLITANO, 2014).

Com a extinção das organizações partidárias declaradas de esquerda, e a derrota dos movimentos armados no primeiro decênio da ditadura, mas com a insistência do que se chama então ideologia de esquerda e suas práticas subversivas no âmbito da cultura, desta vez, o regime autoritário passa a priorizar a vigilância ideológica. Outorga-se visando esta, dentre outras finalidades, o Ato Institucional N° 5, fortalecendo então a censura para a luta contra a propaganda do inimigo interno. Além da criação de outros dispositivos legais como a Lei da Imprensa de 1970, LEI N° 5.250, e o Decreto-Lei N° 1.077.

Ademais dos mecanismos de embargo legais e dos olhos vigilantes da censura para fazê-lo cumprir, a arte engajada sofre de outra mazela. Mesmo com o objetivo de realizar grandes mudanças e mostrar a realidade da parcela empobrecida da população brasileira, a arte engajada parecia apontar para uma incongruência,

Este projeto não estaria isento de contradições e impasses. Entre eles, o de não estabelecer uma efetiva comunicação com as classes populares, que pareciam ser mais fonte de inspiração que efetivo público consumidor das obras. (NAPOLITANO, 2014, p. 20)

O povo não acorreu às salas de cinema para ver as produções de Glauber Rocha (1939-1981) e de outros cinemas novistas. Houve pouca influência direta destes filmes nas camadas populares. Propositalmente ou não, esta arte não alcançou diretamente o povo (FELIZARDO, 2009).

Alcançar os extratos menos favorecidos da sociedade poderia também não ser o objetivo destes artistas. É o caso do grupo representado por Carlos Lyra, cantor e compositor brasileiro, que defendia seu direito de fazer arte declaradamente sem apelo popular. E sobre isto afirmou:

Eu, Carlos Lyra, sou de classe média e não pretendo fazer arte do povo, pretendo fazer aquilo que faço [...]. Bossa Nova, faço teatro [...] a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será música do povo (BARCELOS apud NAPOLITANO, 2014, p. 23)

A produção cultural encontrava-se dividida, engajava-se sob o risco da perseguição e de não atingir a classe popular, ou seguia seu caminho sem contato com as grandes massas. Era politizada ou seguia seu caminho sem imbrólios com a ditadura?

Cria-se, assim, uma lacuna a ser preenchida, os populares demandavam produções culturais, quem supriria esta demanda? À margem da “elite cultural”, ocupando o lugar deixado pela arte declaradamente engajada, surgem, dentre outras manifestações, as já referidas pornochanchadas, proporcionando o reenlace do público com o cinema, como declarou Sales Filho:

Nunca o cinema brasileiro produziu tanto e para um público tão numeroso. Foi o verdadeiro reatamento do cinema nacional com seu público, especialmente após o divórcio que se verificou entre esse público e as propostas do Cinema Novo (SALES FILHO, 1995, p. 68).

Que a pornochanchada supriu a demanda popular por produções cinematográficas não se dúvida, mas qual seria a mensagem transmitida por estes filmes a seu público? Estariam estas produções ao lado daqueles que se colocavam à esquerda ou à direita? Seria ela engajada ou alheia aos assuntos que permeavam o debate político, social e cultural da época?

Prontamente declarada inimiga do cinema nacional, detratora da produção brasileira por críticos de arte e acadêmicos, a pornochanchada foi tachada como gênero sem importância na história cultural do país, como expressão inócua e sem impacto nos rumos tomados pelos acontecimentos na ditadura civil-militar brasileira (BERNADET, 2009). Crê-se ora na falta de interesse da parte dos estudiosos da história republicana nacional para justificar tal ausência de estudos sobre este gênero fílmico, dedicando-se mais à arte engajada feita sobre o povo, porém não para o povo; ou mesmo da arte erudita, feita nem sobre, nem para, nem pelo povo, mas pelas elites para sua própria satisfação. Procura-se, portanto, neste trabalho, evidenciar a importância de uma manifestação cultural de grande impacto durante quase uma década da história brasileira, cujas centenas de filmes levaram milhões de expectadores às salas de cinema mesmo antes dos artificios tecnológicos contemporâneos serem implantados no *metiér*

da sétima arte. Indaga-se o que poderia ser dito a partir da pornochanchada sobre a época em que foi produzida e que relação mantinha com seu expectador e com o regime. Além disso, por que um regime que se arvorou em ideais como a moral, a família e os bons costumes permitiria a difusão de filmes pornográficos em tão larga escala?

A resposta encontrada pelos (ainda poucos numerosos) estudos sobre as pornochanchadas aponta em geral para uma direção: a pornochanchada, embora traga para as telas a nudez e o sexo, o faz de maneira conservadora. Conforme afirma Sales Filho.

É evidente que o conservadorismo não se refere apenas aos aspectos morais consensualmente considerados adequados [...], mas também engloba e cristaliza preconceitos envolvendo classes sociais, distinções entre os sexos, distinções entre faixas etárias, profissões, raças, etnias e outros aspectos. Assim, o conservadorismo que transparece na pornochanchada não se refere unicamente à sexualidade - provavelmente nem é aí que ele se origina -, mas de qualquer forma se observa que ele se instala nas relações de poder, conservando e mantendo intactos seus aspectos positivos ou negativos. Dessa forma, a transgressão parece resultar inócua, ou antes, ela sequer existe. (SALES FILHO, 1995, p. 70)

Nesse ensaio e, em especial, no trecho destacado, o autor dá a entender que toda a produção denominada pornochanchada foi executada compactuando com os valores do regime civil-militar, uma espécie de pedagogia pornográfica em favor dos ideais ditatoriais. Surge daí mais um questionamento colocado neste trabalho: seria possível homogeneizar todos os autores que produziram sob o amplo rótulo da pornochanchada e afirmar que foram condescendentes com as normas morais da ditadura? Embora sejam maioria os filmes permitidos, há registro de produções execradas pela censura, seriam elas a exceção à regra da conivência com a ditadura? Surge então a produção de Carlos Reichenbach, ora analisada a partir do longa-metragem *O Império do Desejo*, datado do ano de 1980 e sobre o qual o próprio autor afirma:

Porque fiz este filme

Porque me interessa o cinema, a poesia, a música clássica, o rock, o ritmo, a pintura, o texto escrito, o jazz, a política, a dança, a pornografia, a chanchada,

o filme de aventura, de mistério, de terror, a arqueologia, a mitologia grega, o teatro clássico, Brecht, Artaud, a charada, os anarquistas e os anárquicos, os socialistas utópicos, os jogos aquáticos, os teclados eletrônicos, o salto ornamental, os inconformistas, os ciganos, os outsiders, [...] Fuller, Welles, Fritz Lang na América, os stands dos cinemas do centro, os clichês, as citações, os anagramas, as epígrafes, William Blake, Kierkegaard, Jorge de Lima, Hitchcock, Imamura, o *Cahiers Du Cinéma*, Edgar Varèse, John Cage, Bernard Hermann [e mais uma série de duas páginas de referências].

[...]

"Império do Desejo" é a síntese destas influências. É como nos filmes que realizei antes e depois: a) A construção de uma geografia própria, imaginária. b) A realidade através da minha dioptria. c) Personagens que estão sempre de passagem e/ou permanência provisória. d) Filmes de/sobre cinema, sem falar de/sobre cinema. e) A política entrando pela porta dos fundos. f) plagiotropia, internacionalismo, carnavalização e inconformismo. g) toques libertários ao som de playbacks musicais. h) levar a sério, desacreditando. i) universos e/ou cenários construídos pelo essencial. j) a impossibilidade do isolamento completo. A solidão que enlouquece. l) as relações afetivas a partir do improvável. m) A fé na utopia. Alguém já disse: "sem utopia, não há vanguarda".

[...] "Império do Desejo" é tudo isso, e mais. É o filme que me deu maior prazer de ter realizado [...]. Um filme feito com suor, música e risos. "Império do Desejo" é a pornochanchada que se orgulha de exibir a pecha.

Carlos Reichenbach (REICHENBACH, S.D.)

Nesta carta, contida à caixa de arquivo referente a esta produção, o seu idealizador, Carlos Oscar Reichenbach Filho³ reflete sobre a produção em questão, *Império do Desejo* (1980) – título que talvez carregue consigo a intencionalidade de evocar, como estratégia de *marketing* [?], o filme de grande sucesso mundial *O Império dos Sentidos* (1976), de Nagisa Oshima –, este conta a história de Sandra (Meiry Vieira), a viúva de um rico empresário que, dentre outras muitas propriedades, deixa-a uma [estranhamente pouco suntuosa] casa de praia. O imóvel, contudo, encontra-se invadido por grileiros e, diante do empasse, Sandra recorre a Dr. Carvalho (Benjamin

³ Frequentou a Escola Superior de Cinema São Luís em São Paulo, onde se formou e passou a exercer as atividades de roteirista, diretor de cinema e fotografia, professor, fotógrafo, crítico e ensaísta. Começando sua carreira como um dos precursores do cinema *Udigrudi* da Boca do Lixo, fez fitas comerciais, mas sempre tentando legá-las marcas autorais. Dentre os trabalhos mais reconhecidos estão: *Filme-Demência*; *Anjos do Arrabalde*; *Garotas do ABC*; *Lilium M. – Relatório confidencial*; *Ilha dos prazeres proibidos e Império do Desejo*. (LYRA, 2004)

Cattan), um advogado caricato e personagem cômico da película, para reaver a posse do imóvel. Tendo sucesso logo de início nessa empreitada, a viúva passa a necessitar então de caseiros que se instalem na propriedade e impeçam novas invasões. Imediatamente, ela lembra-se do casal de andarilhos que conheceu a caminho do litoral e que a ela pediram, além de uma carona, algum dinheiro para comida.

O foco do enredo principal, ao menos o que toma mais tempo em tela, é o da relação entre Sandra e os andarilhos, Lucinha (Márcia Praga) e Nicolau, o Nick (Roberto Miranda). Muitas vezes de fascinação, a interação da personagem principal com o casal vai se construindo no intuito de libertá-la de suas antigas concepções de mundo, notadamente burguesas, desde prioridades de vida – dado que o casal não está interessado em posses ou trabalhos convencionais, até a prática do amor livre, que desconstrói em Sandra as suas antigas concepções e desenvolve nela uma nova maneira de interagir com seus parceiros (e parceiras).

Em meio à trama principal, insere-se considerável número de referências, tal como expõe em sua carta, que não se conectam necessariamente com o enredo principal, mas que também tomam grande proporção dentro da obra. O caso mais notório é o do personagem Di Branco/Valenti (Orlando Parolini), um empresário milionário que abandona absolutamente tudo para vagar pela praia na qual se passa a história. Morando num casebre, comendo carne humana, proferindo trechos de poesias, estrangeiras e nacionais, ou mesmo balbucios e ecolalias, o personagem traz ao filme uma forte carga anárquica por suas atitudes, e é mote para o encerramento abertamente comunista do filme – com direito, inclusive, a citações diretas de Karl Marx –, tal como se retomará mais pormenorizadamente em momento oportuno.

As cenas passíveis de interpretação no que tangem ao interesse desta investigação surgem logo no início da película. A primeira delas é referente à personagem principal, esta se dirige ao seu advogado para finalizar a reintegração de posse. Dr. Carvalho, como já se havia afirmado, encarna, em sua comicidade, o discurso da moral e dos bons costumes. É demasiado polido, geralmente subserviente, bajulador, sempre sorrindo para seus superiores e sempre agressivo com aqueles que julga abaixo de seu padrão normativo, denotando o escárnio e a sátira do autor a estes valores; apontando-os como dúbios e hipocritamente utilizados por conveniência.

As críticas feitas ao padrão de vida burguês, como evidencia Reichenbach, são realizadas de modo não tão velado como na comicidade de Carvalho. O primeiro

diálogo do advogado no filme dá a tônica da mensagem do longa. Dirigindo-se ao oficial de justiça que iria proceder a reintegração de sua cliente, o advogado tece seu monólogo retrucando os queixumes do oficial referentes ao atraso da proprietária: “– Calma, Santos Pereira (Cavagnoli Neto), ela pode, ela tem uma grana firme! E depois, com essa causa aqui, eu vou tirar o pé da lama”. Ao passo que o outro retruca: “– Continua chorão, Carvalho, você está nadando em dinheiro”. Enxugando o suor desde o pescoço, ornado pela grande e [a]berrante gravata borboleta vermelha, até a testa amplamente prolongada pela calvície, o truncado e fático Carvalho responde: “– É que se tem que usar a cabeça, só naquela praia eu já recuperei três casas. Você não pode reclamar, só comigo o quanto você não faturou? Veja bem, quanta gente já não recuperou suas propriedades graças a mim! Esses ricos até se esquecem que têm bens aqui e quando surgem esses grileiros, lá vai o Dr. Carvalho atrás do real proprietário para comprar a briga por ele”.

A partir das considerações do advogado, infere-se a crítica aos ricos, eles tudo podem, por eles todos devem aguardar, afinal “têm uma grana firme”. A propriedade é deixada de lado, como se diz, “os ricos esquecem que têm bens”, apenas incomodam-se quando estes são invadidos ou ameaçados. Questões de propriedade como estas são pontuadas de modo reiterado pela historiografia do regime civil-militar, como pontos sensíveis durante o período. O tema da grilagem, da invasão a propriedades e até a reforma agrária, a reforma fiscal e tributária, entre outras reformas de base, foram temas que suscitaram represálias durante o período. Sendo inclusive um dos pontos de atrito entre os setores que se alinhavam ao golpe e o então presidente João Goulart (NAPOLITANO, 2014), e mais, um dos motivos pelos quais deflagrou-se o golpe que se estendeu nas décadas seguintes, como é possível observar no trecho abaixo destacado:

Um objetivo importante dentro dos limites de luta ideológica do começo da década de sessenta, era esvaziar o "valor reformista" das propostas de governo, do trabalhismo e da esquerda e dissociar os empresários modernizante-conservadores do sistema político oligárquico. Discernia-se claramente tal estratégia na manobra [...] de lidar com o campesinato mobilizado, que começara a insurgir-se contra a estrutura populista e mais importante talvez, cuja luta passava a exercer uma forte atração emocional nas classes médias. (DREIFUSS, 1987, p. 287)

A crítica feita pelo filme a esta questão não é realizada somente através da [sutileza da] caricatura desta classe política, dos representantes deste empresariado, encarnados na figura risível de Carvalho. O autor desfere contra esta classe um golpe muito mais direto. Logo após a fala do advogado surge, aos oito minutos e vinte e nove segundos, uma tela negra com os dizeres brancos que, em letras garrafais, anunciam: “A PROPRIEDADE É O ROUBO”.

A frase, aspeada e exibida durante mais ou menos dois segundos na tela, não é de autoria do autor da produção, mas sim do filósofo e teórico anarquista Joseph Pierre Proudhon, que publica em fins do século XIX a obra *O que é a Propriedade*. Obra que influencia não apenas as teorias anarquistas, como as socialistas/comunistas, incluindo-se aí as do próprio Karl Marx que, sobre esta obra de Proudhon, debate em seu livro *Miséria da Filosofia* (1847).

A frase evoca ao filme toda a carga contestatória do filósofo em relação à legitimidade daqueles que se dizem possuidores de bens individuais. A origem e manutenção do direito à propriedade privada é, para o autor, uma construção injusta, que visa escravizar o grande número de despossuídos, atando-os às correntes jurídicas que privilegiam apenas um pequeno número de possuidores. Tal como afirma Proudhon (1975),

Certo autor ensina que a propriedade é um direito civil, nascido da ocupação e sancionado pela lei; um outro sustenta que é um direito natural, tendo a sua origem no estado e estas doutrinas, ainda que pareçam opostas, são encorajadas e aplaudidas. Eu pretendo que nem o trabalho, nem a ocupação, nem a lei, podem criar propriedade; que ela é um efeito sem causa: é repreensível pensar assim?

Quanta objeção se levanta!

- **A propriedade é roubo!** (PROUDHON, 1975, p. 11)

A crítica segue nas próximas cenas, quando o advogado, o oficial de justiça e a proprietária chegam à casa em questão. Nela, nota-se a ocupação por parte de uma família pobre composta por uma mulher, um homem e duas crianças. Segundo as palavras do oficial de justiça, este estratagema é comum por parte dos grileiros, estes tomam as casas e põem famílias com crianças pequenas para ocupar, de modo a suscitar

pena por parte dos proprietários e que, assim, venham a retirar o pedido de reintegração.

O oficial completa sua observação enquanto realiza a desocupação do imóvel. Ao som do melancólico e lento jazz *The Anniversary Song* de Al Jolson, a câmera mostra o desconsolo da família de caiçaras, retirados da casa em que habitavam, vendo seus poucos pertences serem colocados no caminhão de mudança, abraçados aos filhos que também assistiam a tudo. É quando então o oficial diz a Carvalho, o advogado, que displicentemente limpa suas unhas e parece não se importar com o que está acontecendo, tampouco com as palavras do colega: “ – O trabalho sujo acaba sempre na mão da gente. Eles põem a carapuça e vão dormir tranquilos”. E com um *close-up* do figurante que representa o pai da família despejada, vê-se seu semblante desolado ao ser despejado e conduzido por capatazes, encerrando-se este bloco da narrativa.

Para além das críticas a uma das bases do sistema capitalista, a propriedade privada, o autor do filme lança mais ataques frontais a outro ponto também muito caro às elites diligentes, desta vez, à moralidade. Acerca desta, trata de contestar a instituição do casamento, o monopólio da liberdade sexual masculina, aborda temas como a revolução dos costumes, a liberalização do sexo e o poli amor, além da autodescoberta do corpo e do prazer pela mulher, inserindo nos diálogos o tema da masturbação feminina, por exemplo.

Logo no início do filme, surgem as referências ao que se poderia denominar, a partir da tipologia censória, como contracultura. Aos três minutos, Sandra encontra os andarilhos Nicolau e Lucinha quando se dirigia à sua casa de praia. Ao ser abordada por eles, que desejavam uma carona, a mulher estranha a aparência do casal e indaga se eles seriam casados, quantos anos teria o homem; visivelmente mais velho que a mulher, constituindo tipos pouco usuais e até indecentes para o padrão convencional. A quebra deste padrão vem definitivamente quando Nick e Lucinha respondem aos questionamentos. Na beira da estrada, de roupas empoeiradas, ela de macacão jeans, ele de jaqueta de couro, ambos cabeludos e desgrehados dirigem-se à Sandra e explicam: “– Não somos casados, estamos juntos e é só”. Lucinha afirma ser menor de idade, teria 17 anos e Nick, este não saberia precisar ao certo, talvez 33 ou 34 anos. Isto pouco importava, como afirmou. “Mas se a senhora quer saber, não fui o primeiro a transar com ela”, pontua Nicolau para reforçar que não estaria “corrompendo” a jovem, ao passo que esta responde e completa a frase do homem: “– Mas foi o que mais deu certo”. Mesmo aparentemente chocada, ou ao menos intrigada com a configuração

pouco usual do casal, a personagem principal decide oferecer a carona e os três seguem de balsa até a indefinida praia a que se destinam.

Já aos dez minutos e repetida aos vinte, surge uma situação em que Sandra vê-se obrigada a confrontar Carvalho, que se põe como guardião da moral e dos bons costumes, homem de moral ilibada, mas que, no fundo, tratar-se-ia somente de aparência, como evidencia a primeira das cenas a seguir descritas.

Sandra ressent-se ao lembrar que o marido utilizava a casa em questão para promover orgias, ao passo que, num ato falho o advogado responde: “ – É... Eu sei”. E rapidamente tenta corrigir-se gaguejando: “– Eu já ouvi falar, não é”. Sendo prontamente retrucado pela personagem principal que afirma veementemente que ele havia participado das festas em questão. A resposta parece já vir pronta, juntamente com a indignação de Carvalho: “– Nunca! Eu sou um ótimo pai de família, eu tenho moral, eu sou muito bem casado”.

Situação similar ocorre quando o advogado surpreende Nicolau e Lucinha fazendo sexo na sala da casa. O advogado parece assustadíssimo ao ver o casal deitado e praticando sexo oral na posição de “69”, então ele larga o pacote que segurava – como ato de suposto cavalheirismo para com a sua cliente –, arregala os olhos e, fazendo o sinal da cruz, aproxima-se do casal não mais assustado, mas agora com ira, pondo mãos e dedos em riste, esbravejando – conforme se pode observar na sequência de imagens que seguem abaixo. Emoções estas que são realçadas pela câmera posicionada em altura superior e fechada em *close-up* no personagem, de modo a desfigurar sua imagem, tornando-a ainda mais caricata do que sua caracterização original.



Imagem 1: Carvalho faz sinal da cruz ao deparar-se com a cena de sexo.

Fonte: IMPÉRIO dos desejos, Carlos Reichembach, 1980



Imagens 2 e 3: O advogado, mostrado em *close-up*, arregala os olhos de espanto, enquanto Sandra, envergonhada, põe as mãos na cabeça.

Fonte: IDEM



Imagem 4: Carvalho brada diante do que julga ser um ultraje.

Fonte: IDEM

As reações do ator são acompanhadas pelas seguintes falas:

– Mas o que é isso, onde pensam que estão, num puteiro? É o fim do mundo, não dá para acreditar! Até um cachorro é mais discreto. Ah! Se eu tivesse um balde de água fervendo aqui. Eu sabia que estes dois indecentes iam emporcalhar este promontório. Quem são vocês para violentar com atos tão ímpios o modesto tugúrio de dona Sandra? Ponham-se para fora daqui, vermes do lodo! Porcos! Eles não podem ficar mais um minuto aqui! Que absurdo! A senhora vai expulsá-los, não é? Em nome da moral, é o mínimo que se pode fazer. Não tem cabimento, eles estavam copulando, madame! É imoral!

Diante do discurso empolado de Carvalho, Sandra retira o advogado de chofre do interior da casa e diz: “– Imoral é o meu marido ter copulado aí dentro com várias mulheres e você saber disso”. Ao passo que o advogado responde: “– Ah! Mas é diferente, meu Deus, ele é homem, estava no direito dele!” Discordando do advogado, a personagem principal encerra a discussão e o despacha de sua casa.

A partir destas cenas e da construção da figura de Carvalho, é possível reiterar mais uma vez o escárnio com que são tratados os chamados valores morais prezados pelo regime ditatorial. De modo caricato, o advogado parece encarnar a figura do civil apoiador do golpe e mais, o diretor parece apontar no advogado, homem de moral, pai de família, toda uma carga de hipocrisia, tal como fora mencionado, dada a dubiedade de seus valores e a possibilidade de sua aplicação, por conveniência, quase que apenas ante as mulheres, posto que este, além de participar das orgias, fornecia as prostitutas para as festas do falecido marido de Sandra. Conforme se verá a seguir quando o advogado trará duas garotas de programa à casa, interessado em entreter Nicolau para que possa seduzir sua parceira – para a qual afirma ter uma filha da mesma idade, dado que denota mais uma vez a fragilidade da relação entre seu discurso moral e suas práticas.

Faz-se de interesse saber também acerca do desfecho deste personagem, tal qual em muitos de enredos dos filmes do ciclo da Boca do Lixo. Em *Império do Desejo*, os personagens contrários àquilo que preza o autor, vistos como vilões, ou antagonistas, que sejam, acabam por findar não muito bem na película. É o caso de Carvalho. Ao final do filme, ele parece tentar libertar-se das amarras morais e convida o casal de andarilhos para que vivam em seu sítio junto com ele, e revela-se então apaixonado por ambos: “– Eu agora sou de vocês, eu me descobri em vocês, eu sou tudo num só momento, eu sou macho, sou macho e sou a bicha, a grande bicha, eu sou tudo e nada, porra!”. E mesmo com esta reviravolta, o advogado acaba afogando-se no lago de sua propriedade, enquanto, distraído, o casal novamente fazia sexo e, ao acabarem, dizem apenas: “Quanta liberdade!”, sendo a fala sucedida pela cena do corpo do advogado sumindo em meio às águas. Liberdade, portanto, seria a morte da hipocrisia, dos valores morais vigentes, interpreta-se. Estas são as últimas palavras antes da tela escurecer e os créditos surgirem em letreiros brancos, ao som orquestrado de *Fascinação*.

Contudo, o fim do filme não é ainda o fim desta análise, é preciso rebobinar a

fita para abordar outra temática em meio ao enredo. Desta vez, trata-se da liberalização dos costumes, com ênfase no empoderamento feminino. Para tratar destas questões, de modo amplamente direto, o autor insere no enredo duas personagens, uma delas é Pantha (Aldine Müller), jovem universitária, de cabelos curtos e inteligência exuberante, tão exuberante quanto as curvas de seu corpo expostas ininterruptamente durante suas aparições, sempre trajando um pequeno biquíni vermelho.

Ao ser filmada por Nick, Pantha apresenta-se para a câmera amadora e, em sua fala, lança uma série de referências externas ao filme, sempre ligadas à filosofia ou à teoria da sexualidade e ao feminismo – mesmo que, contraditoriamente, declare não se considerar uma feminista, talvez por preconceito do próprio autor do filme. Então, assim apresenta-se:

– Meu nome é Pantha, princesa Pantha, neta de imigrantes e nascida nas Gerais, ex-estudante da PUC, transo análise transacional e sei tirar o horóscopo. Engoli Castañeda inteiro, curto cinema-novo, mas não suporte música POP. Fiz do *Relatório Hite* a minha Bíblia. [E, mais ao final, completa: – Mas] sou livre pensadora, não me fale em feminismo.

Dentre as referências cultas da moça encontram-se em seu currículo a graduação na Pontifícia Universidade Católica [de Minas Gerais, como se supõe pela origem da mesma], a afeição pelo cinema novo e a ojeriza a música *pop*, bem como a leitura da obra de Carlos Castañeda, antropólogo Peruano radicado nos Estados Unidos durante as décadas de 1960 a 1990. Além da menção ao *Relatório Hite* - Um Estudo Sobre a Sexualidade Feminina, como ficou conhecida o *Opus Magnum* de Shere Hite, sexóloga e feminista norte-americana, datado do ano de 1976 e, novamente, reforçando um possível tropeço teórico por parte do autor, que talvez se trate de preconceito advindo do pouco conhecimento para com a então relativamente recente tipologia do feminismo para os estudos em questão; contradição que pode ser também reforçada por mais uma série de alusões a preceitos originados e/ou adotados pelo movimento e que são lançados por esta personagem e por outros ao longo do filme – principalmente pelo casal, Nicolau e Lucinha, ambos pregando a liberdade sexual e praticando o amor livre – posto que ambos fazem sexo, com consentimento do parceiro, com diversas pessoas durante o filme, sem que isso gere problemas internos entre o casal, ocorrendo apenas, para Nick, rótulos como “manso”, “corno” ou mesmo “bicha” por não se incomodar

com o comportamento de sua parceira.

Outra possibilidade é a de que a menção negativa ao movimento feminista fora eventualmente uma deixa proposital para não suscitar, por parte da censura, qualquer ímpeto de ligar sua obra ao discurso feminista, visto pelo regime como reprovável. Podendo, assim, ampliar-se o leque de possibilidades interpretativas para tal questão.

Mais uma referência inserida nesta personagem pelo autor, desta vez de modo mais implícito que as demais, posto quase que subliminarmente como um trocadilho: trata-se da primeira frase da apresentação da personagem. Esta afirma: “– Meu nome é Pantha, princesa Pantha”. A titulação de “princesa” parece suscitar estranheza e soa desconexa, tão estranha quanto o próprio nome da personagem. O fato é que a explicação para o batismo e o título nobiliárquico vêm ambos da mesma fonte. Tudo muda, tudo flui, a sociedade está em constante mudança, bem como seus valores; é preciso aceitar e seguir a mudança. Reichenbach, deste modo, evoca a ideia heraclitiana de *Panta Rhei*, que significa, literalmente, “tudo flui” em grego antigo. Pantha tornou-se nome feminino e, por conseguinte, *Rhei*, ou Rei, tornou-se princesa.

Dissecando a personagem Pantha, pode-se encontrar uma mulher independente. Aos trinta minutos do filme, durante uma cena de sexo com Nicolau, a mesma “dirige” as ações do parceiro, diz exatamente como sente prazer, solicitando que o mesmo manipule seus genitais com as mãos antes de uma eventual penetração, por exemplo, suscitando o entendimento de que o prazer feminino é um direito na relação sexual tanto quanto o masculino, e que a mulher não deve ser meramente usada como objeto pelo homem ou coadjuvante no ato: “– Manipula, manipula,” diz ela, “estou sentindo até suas digitais”. Entretanto, mais adiante, ao interromper abruptamente o ato e concluí-lo prematuramente, Nicolau é tachado de “babaca” e questionado se “pensa que gozar é prerrogativa dos homens? ”. Esta fala é possivelmente decorrente da discussão amplamente realizada por Hite (1979), em relação ao orgasmo feminino e às suas interdições pela sociedade eminentemente machista. Assim, a pesquisadora considera que

O direito ao orgasmo tornou-se uma questão política para as mulheres. Embora não haja nada de errado com o fato de não ter orgasmos, assim como não há nada de errado em enfatizar e compartilhar o prazer do outro, há alguma coisa de errado quando isto se torna um padrão, quando o homem sempre tem o orgasmo e a mulher não. [...] É hora de recuperarmos nossos

corpos, de começarmos a usá-los nós mesmas para o nosso próprio prazer.
(HITE, 1979, pp. 68-69)

Em outra cena, Pantha questiona Lucinha acerca do que considera ser subserviência desta para com Nick: “– Você não é muito jovem para ser mulher-capacho? É só ele mandar que você abre as pernas”. E segue apresentando a jovem técnicas de masturbação feminina:

– O prazer solitário significa independência do homem. A coisa que eu mais curto é o vibrador elétrico, você fica livre da vontade do parceiro, mas para isso, é necessário desenvolver uma técnica toda especial, o que leva algum tempo. A merda é o sentimento de culpa que fica depois, mas isso passa logo. Agora, eu abomino essa grande sacanagem pornográfica masculina que é o pênis artificial, talvez o lesbianismo seja uma boa. Eu tenho várias amigas que são, mas aparentemente não tenho fortes inclinações.

Diante destas considerações, Lucinha indaga: “– Você sente alguma coisa quando vê uma mulher nua? ” E Pantha responde: “– Sinceramente, não sei dizer”. Então Lucinha tira a blusa de Pantha e começa a beijá-la, quando é violentamente interrompida pela segunda, que diz: “– Idiota, babaca, imbecil e ignorante, não sacou nada do que eu quis dizer. Eu não sou lésbica, porra. Fiz considerações no sentido mais amplo e não proselitismo. O negócio é cabeça, é cérebro”.

A fala da personagem, novamente, traz informações interessantes acerca das ideias de libertação do prazer feminino, de independência e conhecimento do seu corpo e de sua sexualidade. Ela introduz a sugestão do uso do vibrador e questiona a necessidade do uso do pênis artificial, isto é, a necessidade da penetração para a obtenção de prazer por parte da mulher. Interpõe também o forte sentimento de culpa que advém do tabu construído em volta da masturbação feminina.

É oportuno também frisar a crítica efetuada pelo autor em relação a comum acepção da feminista como lésbica, como aquela que tem aversão aos homens, daí a indignação de Pantha ao ser tocada por Lucinha depois destas declarações, que não seriam proselitismo, segundo ela, mas considerações amplas. Novamente retomando outro tema de discussão da obra de Hite (1979), a afirmar que “o fato de que não há uma ‘iconografia’ dos órgãos genitais femininos, enquanto os pênis são glorificados, é

mais um reflexo da forma pela qual o sexo reflete a desigualdade cultural entre mulheres e homens” (HITE, 1979, p. 263). Não se trata de defesa do lesbianismo como único caminho a seguir, mas de um questionamento acerca do falocentrismo, e seria preciso que as mulheres se voltassem para suas próprias zonas erógenas, que as conhecessem e que as exercitassem, independentemente de desejarem ter relações sexuais com parceiros ou parceiras.

Outra personagem introduzida juntamente com Pantha é Mysta (Nádia Destro). Mais uma vez, Reichenbach traz discretas alusões externas ao batizar seus personagens. Desta vez, é possível observar o desprezo pelos valores proferidos por Mysta, dado que esta recebe seu nome aludindo a um gênero de vermes homonimamente denominado pela taxonomia.

Mysta é descrita por Pantha como “uma boba”, ela diz: “– Não repare na minha amiga não, ela é do interior e não sabe das coisas. É o protótipo da semi-virgem, foi noiva de um cara de Votuporanga quase seis anos que levou ela no bico e só comia por trás”.

A fala mostra a intencionalidade do autor em inserir uma personagem antagonista, com opiniões distorcidas da realidade. É com ironia que trata os temas dos quais ela discursa. Sejam eles a sua obsessão pela virgindade – compreendida exclusivamente por ela como a preservação do hímen –, seja sua concepção deturpada da referida revolução dos costumes, como mais adiante pontuará. Ela justifica-se ante a apresentação feita pela amiga afirmando: “– Está com inveja porque sou virgem. Eu nunca vou trepar por interesse [...]”. Apregoa Mysta tentando pôr fim ao diálogo.

Aos quarenta minutos, a personagem inicia seu discurso mais longo, com o close em seu rosto, estranhamente posicionado indo da esquerda para a direita no sentido da tela e com o topo de uma cabeça, que depois revela-se ser a de Nicolas encimando a sua, ela, paradoxalmente ao ato, diz:

– É a única maneira de suportar a tentação e continuar pura. Esse negócio de revolução sexual é uma produção masculina. Se a gente não topa tudo, é porque é idiota ou pudica. E se dá para muita gente, é porque é puta. Os princípios da liberação feminina se concentram nos valores dos homens. Afinal, por que casar se a gente tem as piranhas para comer?... Eu não entro nessa. E só eu sei a tortura que passo para poder me manter virgem.

Diz ela enquanto é penetrada de quatro no chão.

A fala densa e cheia de conteúdo informacional em meio a um ato sexual gera uma atmosfera peculiar e faz, mais uma vez, a personagem tornar-se risível ou mesmo que o espectador dela se apene, posto que se apresenta sempre em tom manso, de olhar baixo e corpo magro arqueado para frente.

Outra temática a ser analisada através do filme é a apologia ao comunismo e ao anarquismo, que agora retoma-se por outro viés, não mais através da participação de Carvalho no enredo, mas pelo personagem Di Branco. A construção deste personagem é melhor explicada pelo próprio Carvalho, que se dirige a Nicolas e Lucinha afirmando:

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

Di Branco é assim descrito como um homem que já foi tudo, de rico a pobre, de padre a porra-louca, de branco a negro e “até operário”, pederasta, etc. É tachado como louco por ter sido letrado, por ter-se tornado poeta, a cultura, na opinião de Carvalho, foi a decadência do homem que um dia fora Di Branco. Cultura seria, portanto, desprezível, “coisa de veado”. O advogado segue com escárnio e menosprezo ao homem que considera apenas um lunático, quando é surpreendido com um soco no estômago por parte de Nicolas. Soco que indica que quem realmente não merece respeito é o advogado, que antes ria descontroladamente e sozinho diante das figuras intrigadas de Nicolas e Lucinha, mas que agora encontra-se (exageradamente) cuspiendo sangue por conta do golpe recebido por ter sua opinião rechaçada.

Na seguinte e mais relevante aparição de Di Branco, outra personagem é introduzida também por Carvalho, desta vez, A Jornalista/ A Chinesa (Misaki Tanaka). Uma oriental vestida de vermelho que se apresenta como: “– Única âncora cultural do anti-ilusionismo, jogada no fundo do mar contra o colonialismo”. A jornalista é levada pelo advogado até Di Branco, a quem deseja conhecer e escrever sobre. Contudo, os planos de redigir uma matéria sobre o poeta louco parecem ser sustados, ambos parecem ser tomados imediatamente por um êxtase ao se encontrarem. Eles tocam-se nas mãos e, enquanto fazem sexo, a jornalista recita trechos de livros do *Manifesto do Partido*

Comunista de Karl Marx, discursos de Rosa Luxemburgo e trechos de Justine – *Os Infortúnios da Virtude*, do Marquês de Sade, que aparece segurando ao final do ato sexual, enquanto é cozinhada viva dentro de um caldeirão para ser comida – agora literalmente – por Di Branco.

Outro ponto a se notar é a frase que encima a cabana do louco quando da chegada da jornalista: “Isto é o que ELE diz: notai o que NÃO DIZ!”, o autor assim oferece sua compreensão do silêncio como detentor de mensagens, do silêncio como passível de interpretação. Desta vez ele utilizou-se de um excerto extraído do *Sermão da Sexagésima*, de autoria do Padre Antônio Vieira, para servir de mote ao silêncio de Di Branco que, nesta longa sequência de cenas, nada fala, apenas come, apenas incorpora, como na antropofagia modernista, tropicalista (VENTURA, 1988).

Antes do ritual antropofágico, a oriental profere, em sequência, seu mais longo discurso “subversivo”: “– Em minha experiência revolucionária nunca fui tão bem informada do que quando falo com o povo; trabalhadores, estudantes, camponeses. Quero beber à saúde de nossa aliança desejando que ela não perca seu caráter de liberdade, de livre expressão de ideias”. E assim, bebem em taças de vidro um líquido rubro (sangue, vinho?) e, enquanto a oriental discursa, Di Branco saliva e mira distante.

A jornalista segue discursando enquanto os cenários mudam e, quadro a quadro, ela despe-se e inicia o ato sexual, sem, contudo, interromper o discurso. O ato parece parte de um ritual que começou com a bebida, foi para o sexo e acabou na antropofagia literal, sempre acompanhado de citações por parte da oriental, conforme se segue: “– A sociedade humana é um organismo e não um simples agregado de indivíduos”, diz ela, “– como organismo deve funcionar de maneira unitária. A neutralidade é cada vez mais difícil, os espoliadores não se retirarão espontaneamente da arena histórica. ”

Seguem-se cenas em que se observam mais cartazes escritos por Di Branco em sua morada. O primeiro deles diz: “Xanadú - ku elakan; o paraíso foi depredado”, seguido por outro, desta vez enquadrando privilegiadamente a mulher de vermelho, este com os dizeres: “A destruição será terrível”. E que é seguido novamente por mais trechos do seu monólogo, agora afirmando:

– A ideologia burguesa é um falso reflexo de uma falsa realidade. O grande equívoco é confundir as infraestruturas com as superestruturas. O poderio do estado deverá ser a mais poderosa alavanca da nova ordem. O movimento deve vir sempre da base, de baixo para cima. Uma centelha incendiando toda

campina. A essência é uma forma em repouso do fenômeno. O alto valor cultural de uma obra depende do fato de abandonar no conteúdo e na forma o terreno do sentimento burguês da vida.

Após este trecho, e após cozinhar a jornalista, Di Branco a come e atea fogo em sua própria casa consigo dentro. Ele aparece pela última vez em tela, entre gargalhadas e gritos, em frente a mais um cartaz que diz: “Vim e irei como uma profecia”. Enquanto Sandra, Nicolau e Lucinha fazem sexo a três em cenas que se alternam no filme.

A mensagem passada por este longo trecho de *Império do Desejo* é uma das mais diretas da obra. A mulher de vermelho representaria o comunismo oriental, e com suas citações diretas a obras proibidas durante o regime ditatorial brasileiro, Carlos Reichenbach parece desafiar abertamente as normas censórias e, ainda assim, o conteúdo comunista parece passar incólume frente ao DCDP e aos seus técnicos de censura. Não é o caso do conteúdo contestatório das normas morais e das cenas de sexo, que serão problematizadas durante o processo burocrático, como se verá abaixo, com a apreciação dos autos da censura referentes a esta obra.

As análises dos laudos da censura referentes a esta produção mostram um caminho que não é de todo incomum para um filme em processo de censura dentro da burocracia do DCDP. O filme é analisado por quatro censores, como fora evidenciado; na maioria das vezes, ocorre a análise por três pareceristas (LUCAS, 2015), contudo, podendo haver casos em que o filme passa pelo crivo de mais ou menos censores. O caso de *Império do Desejo* (1980) não chega a ser necessariamente atípico, este passa por três censores que verificam a possibilidade de liberação total ou com cortes para maiores de dezoito anos e um que solicita – indignado – a total proibição da obra. O que mais suscita interesse, entretanto, não é o trâmite em si, mas os motivos que levaram ao pedido de proibição e também aos pedidos de cortes, que aparentemente seriam os mesmos.

A seguir, observa-se a tônica bastante similar dos laudos que atestam a possibilidade de liberação. O primeiro deles é realizado por Telma Cavalcante Lino, no dia 23 de outubro de 1980, e afirma ser o filme em questão uma

Produção nacional que faz abordagem ao mundo burguês, através do personagem Sandra e do mundo hippie, representado pelo casal Nick e Lucinha. Além destes aspectos, é feito um enfoque social, moral e político

através do tema, embora de maneira indireta, principalmente com referências às mensagens políticas implícitas ou subliminares [...].

Além da má qualidade, ela contém diálogos inconvenientes mesmo ao público de dezoito anos, como é o caso de uma jovem adolescente que fora noiva seis anos e neste período mantivera com o noivo relações pelo ânus, para preservar sua virgindade; também as falas de Pantha conversando com a hippie, tentando convencê-la a usar meios anormais: vibrador elétrico, para satisfazer-se sexualmente, tornando-se, assim, independente. Os diálogos dos hippies poderão induzir jovens a comportamentos libertinos, quando estes dizem e agem como pessoas livres, ou seja, quando frisam que ninguém é dono de ninguém, ou melhor dizendo, que um não é dono do outro.

Sugerimos a liberação da película em questão para maiores de dezoito anos com cortes. (DCDP, 1980, Parecer 5256/80, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

Cortes: - No início do 2º rolo: cortar as tomadas que mostram o ato sexual do casal hippie, numa posição vulgarmente chamada de "69" [...]

- [...] cortar a parte que mostra Nick e Pantha abraçados na sala, desde o momento que a moça diz para o companheiro "roçá-la", até quando o rapaz a deixa sozinha, insatisfeita.

- Suprimir no terceiro rolo, a parte em que aparece uma jovem dizendo que mantinha relação anal para preservar sua virgindade, bem como as cenas de felação, onde o hippie está com a boca na vagina da "virgem", no mesmo quadro em sequência. (IDEM)

Além de destacar a “má qualidade” e inconveniência do filme, nota-se algum enfoque político, segundo as palavras da técnica de censura. Todavia, esta parece deter seus esforços de veto às cenas referentes muito mais à sexualidade do que alusões às teorias comunistas e anarquistas na obra. As sugestões de corte são, assim, voltadas para posições sexuais, sexo anal e masturbação.

Não muito distinto é o laudo escrito por Maria Angélica R. de Rezende, no dia 29 de outubro de 1980. Em seu texto, a técnica aponta

De origem nacional, a filmagem consiste basicamente em explorar apenas o sexo, sem qualquer outra intenção, desprovida completamente de conteúdo positivo. Explora sequências eróticas expondo práticas que incluem insinuações de lesbianismo, relações sexuais: felação e coito anal detalhados, em que os personagens dão vazão aos seus instintos. Os diálogos são de baixo nível, mas inseridos no contexto, comuns ao gênero explorado. [...]

Mesmo sem qualquer mensagem positiva, o filme não induz de forma alguma a práticas que contém, visto que se trata de cenas completamente vazias, sem consistência e não constituem novidade, uma vez que outros filmes, já liberados, trazem o mesmo conteúdo.

Desta forma, opinamos pela liberação tão somente do longa-metragem, aos maiores de 18 (dezoito) anos. (DCDP, 1980, Parecer 5296/80, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

Este documento confere à análise do longa um tom mais brando, mas não necessariamente menos depreciativo que a anterior. Dentre as observações realizadas, destaca-se a constatação de mais uma produção nacional que “consiste basicamente em explorar apenas o sexo, sem qualquer outra intenção, desprovida completamente de conteúdo positivo”. Além de não se preocupar com qualquer mensagem do filme, uma vez que as cenas são “completamente vazias”. Dado minimamente conflitante com o número de referências externas a obras de filosofia, artes e teoria política, por exemplo, feitas durante todo o filme.

Não observando qualquer distinção deste filme para qualquer outro longa-metragem erótico nacional, a censora pede a liberação para maiores de dezoito anos e não exige nenhum corte.

O último parecer que sugere a liberação, agora novamente com cortes, é o de Maria das Dores Oliveira Freitas, redigido no mesmo dia que o anteriormente mencionado. Neste, a autora destaca a presença de

Nudez feminina e masculina, cenas de colóquio amoroso – normais e anormais – e diálogos grosseiros e imorais são uma constante na película, além de críticas implícitas a atual sociedade. No entanto, com a supressão de algumas cenas de sexo – inconvenientes para exibição em circuito comercial – o filme poderá ser liberado ao público maior de DEZOITO ANOS. (DCDP, 1980, Parecer 5297/80, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

O documento tem um tom quase que desleixado, realiza uma apreciação pouco detalhada da obra, e, apesar da película conter algumas “críticas implícitas a atual sociedade”, das quais não se precisa exatamente quais são, libera-a para exibição,

mediante supressão de algumas cenas de sexo, conformando estas o único ponto inconveniente, de acordo com a técnica de censura.

Posição diversa parece ter sido a do técnico de censura Ivan Batista Machado, que redige sua apreciação no dia 30 de outubro de 1980. Este, com veemência, sugere a interdição completa do filme, estranhamente levado a esta consideração por motivos que fizeram seus colegas sugerirem apenas alguns cortes ou nem chegando a isto, reservando à produção a sua classificação etária para maiores de idade. O autor, em tom indignado, afirma:

Por trás de uma formal, comportada e discreta sinopse, apensa ao processo, distancia-se e não permite aquilatar o apresentado na película.

A partir do lucro como um deus, aético e amoral, e no sentido de que o que for mais porco, mais podre e mais chocante é o que gera mais fama e confere um maior faturamento, a presente obra arrebanha e eviscera, em sua estória, toda uma gama de mazelas da natureza humana, no que tange aos costumes.

Dentro de um inconsciente niilismo anárquico, o filme em sua mensagem procede de forma facciosa, desestruturante, na qual tenta-se impor a exceção como regra, e predispõe-se em derrocar, aviltar e subverter toda uma série de valores Éticos e Morais, que dão consistência e sustentação a instituições e virtudes como: a família, o trabalho, a educação

A partir de comportamentos distorcidos passa-se a invalidar e contestar valores como a fidelidade conjugal, a justiça, o direito ao respeito humano, a honra, a honestidade.

O personagem Nick, em sua mansitude corna e consciente, e sua companheira a menor Lucinha, em sua prostitutiva galinhagem e desamor, formam o casal "hippy" (sic), em uma existência de vagabundagem, sem trabalho e sem estudo, que ao final da estória esta aos unges como heróis, coitadinhos, poços de virtude, paradigmas a serem seguidos, por terem sobrevividos (sic) aos demais personagens como: Sandra, a viúva interesseira e infiel, o Dr. Carvalho, falso moralista e advogado corrupto, Di Branco, a tentativa bestialóide e cretina em dar-se foros de um pseudo filme de arte, Mista, a jovem com a falsa moral tradicional, que para preservar a virgindade (ridicularização da virgindade) somente praticava o coito anal, Pantha, a intelectual neurótica (ridicularização de quem estuda).

Não obstante o filme enfoca um universo de classe média, este desenvolve-se em um nível de diálogo e de comportamentos chulos, grotescos, agressivos e que se situam em um nível abaixo de uma zona de baixo meretrício.

Os baixos índices de escolaridade e o nível mental que compõem o quadro

quase que crônico da cultura brasileira, quadro este reflexo direto de toda uma realidade de subdesenvolvimento econômico, social e cultural, e entendendo-se que um jovem mesmo ao completar seus dezoito anos ainda permanece em seu processo de formação de valores e sedimentação psicossocial, e considerando que o contexto fílmico apresentado prima por toda uma av (sic), digo, derrocação (sic) e aviltamento de valores universalmente e intrinsecamente à natureza humana postulados, considerando que o apresentado violenta em grau máximo toda uma Ética Censória como também Social, pretender-se sua liberação significa ratificar a descaracterização, o achincalhe e a despersonalização do Organismo Censória (sic) (Divisão de Censura de Diversões Públicas), em seu mister, há-se por bem opinarmos PELA INTERDIÇÃO, do presente título e filme "Império do Desejo", produção do Senhor Roberto Polo Galante, por ferir o que dispõe as alíneas a (ofensa ao decoro público, c (divulgar e induzir aos maus costumes, e g, do artigo 41, do Decreto 20.493, consubstanciado no Artigo 153, em seu parágrafo 8º final, da Constituição Federal. (DCDP, 1980, Parecer 5307/80 Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

A indignação do autor do documento pode ser observada a partir de personalidade que lega ao texto quando adjetiva negativamente o filme de modo reiterado, dentre estes adjetivos, o técnico de censura atribui ao longa as qualidades de “aético, amoral, porco, podre, chocante, faccioso, chulo, grotesco, agressivo”, e completa afirmando que estes traços “situam [a obra] em um nível mais baixo de uma zona de baixo meretrício”. Para além de considerar que a película cuida em “aviltar e subverter toda uma série de valores “Éticos e Morais”, que dão consistência e sustentação a instituições e virtudes como: a família, o trabalho, a educação” e outros valores caros à sociedade segundo seu ponto de vista. Trata-se, assim, de um interessante retrato de quem este deslocamento moral avilta: o censor é homem, letrado, funcionário público federal, portanto, burguês.

Conclui afirmando que a não proibição total do filme desmoralizará o próprio serviço de censura e determina, a partir de trechos da constituição federal vigente, os motivos legais para tal interdição. Interessantemente, este laudo não aponta num momento sequer a preocupação quanto às menções da teoria comunista e anarquista presentes na obra. O dado mais alarmante na opinião do censor não é a presença de tal conteúdo, mas a crítica aos “bons costumes”.

O resultado final do órgão de censura federal, deferido pelo diretor em exercício,

senhor Eliel José de Sousa, no dia 04 de novembro de 1980, contudo, parece não levar em conta os rompantes do último censor e assim decide que

Libere-se de acordo com os pareceres de nºs 5256/80 e 5297/80, 18 (dezoito) anos com cortes e a impropriedade de "CENAS DE SEXO", de acordo com a resolução nº04/80, de 06 de agosto do Conselho Superior de Censura. Ratifico os pareceres que justificam a não liberação do "trailer". Comunique-se ao interessado. (DCDP, 1980, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

A censura federal parece então não enxergar maiores problemas na veiculação do conteúdo de *Império dos Desejos* para além do conteúdo sexual nele exposto, solicitando sua liberação como qualquer outra pornochanchada antes já liberada, tal como afirmou em seu parecer a senhora Maria Angélica Rezende.

A observância deste caso e do proceder da censura em relação às mensagens e referências veiculadas por Reichenbach parecem – pelo menos à primeira vista – refletir uma falta de preocupação por parte da censura, ou ao menos uma falta de foco, ou treinamento, ou objetividade no que tange à supressão de conteúdos abertamente ligados a doutrinas políticas de esquerda, como é o caso do longa-metragem ora analisado. Mas seria mesmo o caso de considerar-se a censura desleixada sob este aspecto? Pensa-se que não.

A censura federal parece ter se ocupado, quando se trata de pornochanchadas, em observar até que ponto vão as cenas de nudismo e relações sexuais e, no máximo, quando se tornam aviltantes às instituições inseridas dentro do amplo conjunto da moral e dos bons costumes. O que, conclui-se, abriu margem para que de forma consciente, diferentemente do que afirmou Ivan Batista Machado, o diretor Carlos Reichenbach pudesse inserir citações diretas a obras proibidas pelo regime, obras que em outro contexto seriam prontamente notadas e recriminadas. Pensa-se, então, que os censores consideraram que, mesmo havendo mensagens consideradas políticas, estas não repercutiriam ou seriam de algum modo apropriadas pelo público. Relação que é pautada na subestimação da capacidade intelectual do expectador e do alcance que uma mensagem veiculada por determinado filme pode vir a ter fora das salas de projeção.

Fato que leva a concluir que, de fato, as mensagens facilmente classificáveis

como subversivas e de contracultura a partir da tipologia dos órgãos de vigilância do governo civil-militar, pudessem circular sem maiores incômodos, posto que estariam atreladas a produções consideradas como de pouca relevância e destaque no campo intelectual e sua recepção – prejudgada como plenamente ignorante pelos censores – passaria incólume frente às mensagens veiculadas.

É oportuno observar a posição da imprensa frente ao conteúdo desta obra. Neste sentido, a apreciação publicada na revista *IstoÉ* analisa o filme da seguinte forma:

26

Pornochanchada? Sem dúvida. Na primeira sequência, um casal acaba de fazer sexo. Na última, outro casal entrega-se aos prazeres da carne no meio de um capinzal. Entre esses dois extremos, seis mulheres [...] tiram a roupa e transam com os parceiros disponíveis.

Filme político? Sem dúvida. E não apenas porque todo e qualquer filme, a rigor, seja político e, durante o despejo de uma família de caiçaras, se proclame, alto e bom som, que a propriedade é um roubo. Nem só de slogans e Rosa de Luxemburgo alimenta-se o criativamente promíscuo Carlos Oscar Reichenbach Filho.

[...]

Brinca-se a valer com as palavras. Abertamente como nos folguedos semânticos de Godard. [...] Godardiano até a medula é todo o capítulo em que uma chinesa invade o santuário de Di Branco para uma maratona de cópulas estimuladas por alguns pensamentos do camarada Mao. (ISTOÉ, 11 de março de 1981, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

Considera-se assim o mérito do autor que mesmo fazendo cinema pornô, faria também cinema político, chegando-se a compará-lo com o renomado e respeitado cineasta francês Jean-Luc Godard, autor de filmes como *Je vous salue Marie* (FR, 1985). Além de observar o alinhamento dos discursos finais do filme com o comunismo chinês de Mao Tsé-Tung, referido como camarada Mao.

Já na crítica do *Estado de São Paulo*, Ewald Filho pontua acerca da dificuldade de se produzir cinema no Brasil e congratula o autor pelo seu feito e pela sua maturidade adquirida na execução de seus últimos projetos na sétima arte, e afirma que

Nestes últimos cinco anos, "Carlão" tem exercitado seu trabalho também como diretor de fotografia, de tal forma que já pode ser considerado um dos

melhores do Brasil. O fato de dominar cada vez mais a técnica foi um fator positivo, mesmo quando continua a ser forçado a trabalhar fazendo concessões (o próprio título, evidente alusão ao filme de Oshima). Assim, teve um mínimo de recursos (21 dias de filmagem na Ilha Comprida, com 23 latas de negativo) e um máximo de pressões (depois de pedir três cortes, a censura finalmente liberou o filme, mas ainda ameaçou com o rótulo de "pornográfico"). (ESTADO DE SÃO PAULO, 07 de fevereiro de 1981, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

É interessante notar que o crítico, de grande respeito dentro da cena cultural nacional, leva em consideração todo o processo e as dificuldades enfrentadas pelo autor com detalhes, desde a necessidade de um título comercial, até a limitação técnica e os vetos ocorridos durante o processo de censura da obra. Ele então completa sua apreciação tecendo mais um elogio ao filme e ao seu diretor:

[...] Para explicar a diferença deste "Império do Desejo" e outros similares da "Boca do Lixo", basta uma constatação, seu diretor tem uma qualidade raríssima no cinema deste país: talento. (IDEM)

A crítica do jornal *Folha de São Paulo* segue caminho similar, e comenta que

"O Império do Desejo" [...] foi lançado como filme pornô e típica produção da "boca-do-lixo" paulista, revelando sua proposta comercial logo no título. Trata-se porém de uma obra empenhada do diretor Carlos Reinchebach (sic) Filho, conhecido como fotógrafo e autor do polêmico "Lilium M". Além das cenas eróticas, que hoje quase constituem condição "*sine qua non*" para qualquer produtor aplicar capital em cinema, o filme se mostra uma realização pessoal de Reinchebach (sic). Ele procura seguir uma tradição aberta por Godard e desenvolvida em São Paulo pelo cinema dito "underground" de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane.[...]

Em suma, percebe-se que Reinchebach (sic) tem humor, talento e vontade de fazer um cinema original. O que falta é, talvez, tempo e capital para demorar-se mais na fase de preparação do filme, elaborando melhor o roteiro para realizar espetáculos mais coesos. (FOLHA DE SÃO PAULO, 10 de abril de 1980, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

A hipótese de que a percepção das críticas e do conteúdo politizado e contestatório de Reichenbach, bem como as dificuldades de se fazer cinema no país são observados pelos críticos, donde se conclui que, diferentemente do que costuma apontar os censores, caso ocorrido no último parecer analisado acerca desta produção, o público não é tão descapacitado de atributos intelectuais a ponto de não perceber a diferença entre este filme – bem como a maioria das produções deste autor – que, mesmo pornográfico, tem uma carga discursiva, possui referências e técnicas que o distinguem dos demais veiculados pela Boca do Lixo.

Crê-se então ser possível afirmar que a censura subestimou a obra e – principalmente – a recepção dos filmes de Reichenbach pelo fato de serem vinculadas às pornochanchadas, mas que, a exemplo de *Império dos Desejos*, traz todo um plano de fundo contestatório e uma ideologia política que se mostra abertamente contrária ao que advoga o regime vigente. Tendo este fator gerado impacto na recepção e sendo percebido pela crítica cinematográfica.

O fato é que, principalmente por ligar referências de teóricos do impacto de Shere Hite, Joseph Proudhon, Karl Marx, Rosa Luxemburgo, entre outros, e em seguida construir diálogos da personagem com base em elementos do feminismo, da liberalização dos costumes, da quebra de paradigmas normatizadores da sexualidade e da moralidade vigentes, contestadores do sistema de produção capitalista, propagadores de ideias anarquistas e comunistas, tudo isto dentro de “uma pornochanchada que se orgulha de exibir a pecha” (REICHENBACH, s. d.), é um feito a ser observado pela historiografia e que merece reflexão e lugar dentro dos anais da cinematografia nacional.

REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Tradução de Clóvis Marques. Petrópolis: Vozes, 1984.

BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.

DREIFUSS, René Armand. *1964: A Conquista do Estado, Ação Política, Poder e Golpe de Classe*. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FELIZARDO, Cristina Kessler. *Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochanchada*. Sessões do Imaginário, v. 22, 2009.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.

HITE, Shere. *O Relatório Hite: Um profundo estudo sobre a sexualidade feminina*. 4 ed. São Paulo: Difel, 1979.

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

PROUDHON. *O que é a propriedade?* 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

QUADRAT, Samantha Viz. Ditadura, Violência Política e Direitos Humanos na Argentina, no Brasil e no Chile. In: AZEVEDO, Célia; RAMINELLI, Ronald; *História das Américas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011. pp. 241-273.

SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. *Revista Comunicação e Educação*, São Paulo, v. 1, n. 3, mai/ago 1995.

SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. *Revista Comunicação e Educação*, São Paulo, v. 1, n. 3, mai/ago 1995.

SILVA. *A ditadura militar no Brasil: a história em cima dos fatos*. Fascículo 1. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2007.

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou: a aventura de uma geração*. 19 ed. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1988.