
O Melodrama Subversivo nos Filmes sobre As Periferias de Carlos Reichenbach¹

Geovany Hércules Mendes LIMÃO²

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

Resumo

Este artigo analisa a subversão do gênero melodrama e dos seus elementos em três filmes do diretor brasileiro Carlos Reichenbach que abordam as periferias pela perspectiva de suas protagonistas femininas, *Anjos do Arrabalde – As Professoras* (1987), *Garotas do ABC – Aurélia Schwarzenega* (2003) e *Falsa Loura* (2007). O interesse é mostrar como a subversão de gêneros, uma constante no cinema de Reichenbach, se estende também ao melodrama e sugerir que o gênero é um dos responsáveis pela abordagem cinematográfica afetuosa e humanista do realizador com as periferias.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Carlos Reichenbach; Melodrama; Periferias.

Introdução

As periferias são um dos grandes focos de interesse do cinema brasileiro. Geralmente entende-se que o termo periferia se refere às áreas ao redor de um centro urbano e muitas das vezes ele é empregado para se referir às favelas ou comunidades que ocupam esse espaço. É comum também carregarem o sentido do termo de negatividade por causa da notória desigualdade entre as áreas periféricas de uma cidade em comparação ao seu centro, a precariedade da infraestrutura urbana somada à carência de educação, saúde, segurança, cultura e opções de lazer, revelam o contraste das regiões periféricas em relação aos bairros nobres (DOMINGUES 1995, p. 5). Por isso preferimos usar o termo “periferias” no lugar de “periferia”. Neiva Cunha e Gabriel Feltran (2013, p. 12) defendem essa utilização do termo plural “periferias” no lugar do termo singular “periferia” pelo fato do termo singular simplificar demais não só uma determinada área da cidade, mas também uma determinada realidade social, cultural, política e econômica.

As margens não são somente geográficas, elas também são políticas, religiosas, sociais, administrativas e culturais. As regiões periféricas não são formadas somente por favelas, comunidades e morros, mas também por bairros de moradias autoconstruídas, conjuntos e mutirões habitacionais e subúrbios. Na verdade, existe uma polissemia do

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Bolsista na CAPES/PROSUP (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/Programa de Suporte à Pós-graduação de Instituições de Ensino Superior). E - mail: geovany-geo@hotmail.com

termo, como estatuto de conceito analítico e teórico; palavra corriqueira, de uso cotidiano e uma categoria marcada por valoração seja negativa ou positiva (ibidem, p. 11). O termo “periferias”, no plural, procura preservar a multiplicidade e a variedade desses universos urbanos em detrimento de uma abordagem reducionista e simplista. Acreditamos que essa mesma postura norteia Carlos Reichenbach em três de seus filmes que abordam as periferias pela perspectiva de suas personagens femininas, *Anjos do Arrabalde – As Professoras* (1987), *Garotas do ABC – Aurélia Schwarzenega* (2003) e *Falsa Loura* (2007).

Diretor plural e anarquista, Carlos Reichenbach (1945-2012) possui um estilo idiossincrático marcado tanto pela despreensão quanto pela elegância. Leitor e cinéfilo voraz, os seus filmes são marcados tanto por citações filosóficas e literárias (*Império do Desejo*, 1980) quanto por referências cinematográficas (*Lilian M – Relatório Confidencial*, 1975). O seu cinema é um cinema de extremos e paradoxos, sua linguagem subversiva mistura o erudito e o popular, a poesia e o deboche. A sua trajetória, que se inicia no fim dos anos 60, perpassa por diversos momentos importantes da história do cinema brasileiro, como Cinema Marginal, Boca do Lixo, Embrasil, Retomada e Contemporaneidade. O seu cinema contrabandista (ARAÚJO 2006) trabalhou com gêneros diferentes, como as comédias de Frank Tashlin e os filmes para jovens protagonizados por Sandra Dee e Annette Funicello do diretor e produtor Roger Corman (*A Corrida Em Busca Do Amor*, 1972), o institucional (*Sonhos de Vida*, curta, 1979), o erótico (*Ilha Dos Prazeres Proibidos*, 1979 e *Império do Desejo*, 1980), o melodrama (*Anjos do Arrabalde – As Professoras*, 1987; *Garotas do ABC – Aurélia Schwarzenega*, 2003 e *Falsa Loura*, 2007), sempre em busca de subvertê-los para construir um cinema pessoal e autoral. Influenciado também pelo cinema do italiano Valério Zurlini (1926-1982) e dos japoneses, Shohei Imamura (1926-2006) e Yasuzo Masamura (1924-1986), outra de suas preocupações é o trabalho com o cinema da alma (LYRA 2004, p. 26), cinema constituído pelos afetos e que trabalha com os sentimentos humanos, originando filmes sensíveis e pungentes, como *Lilian M – Relatório Confidencial* (1975) e *Amor, Palavra Prostituta* (1981). É dentro desse cinema da alma do diretor que encontramos a utilização e a transgressão do gênero melodrama e seus elementos.

Dentre os muitos temas que lhe são caros, como utopia, anarquia, paraíso, subversão, erotismo, amores impossíveis, personagens ambíguos, encontra-se também a

figura do outro e a periferia. Em filmes diferentes nas suas propostas e nos seus temas, como *Lilian M – Relatório Confidencial*, *Sonhos de Vida* (curta, 1979), *Amor, Palavra Prostituta*, *As Safadas* (episódio inicial *A Rainha do Flipper*, 1982), *City Life* (episódio *Desordem em Progresso*, 1990) e *Alma Corsária* (1994), temos protagonistas femininas ou masculinas e personagens coadjuvantes pertencentes às camadas populares e o que se percebe nessa representação é um tratamento humanista que não julga ou determina claramente seus personagens, permitindo ao espectador, antes de tudo, vê-los, quem sabe, ter empatia. Observamos que essa representação afetuosa se estende também a seus filmes que abordam o universo periférico pela perspectiva de suas protagonistas femininas, como *Anjos do Arrabalde – As Professoras* (1987), *Garotas do ABC – Aurélia Schwarzenega* (2003) e *Falsa Loura* (2007). Sendo assim esse artigo se propõe a analisar a partir da narrativa desses três filmes que melhor caracterizam esse universo dentro da filmografia do diretor, como a utilização e transgressão do gênero melodrama e seus elementos contribui na construção de uma visão mais positiva, inclusiva e humana das periferias realizada por Carlos Reichenbach.

Desenvolvimento

Se observamos a filmografia de Carlos Reichenbach encontramos desde o início de sua carreira filmes que possuem personagens da classe popular e/ou que se ambientam nos espaços característicos dessa classe social, por exemplo, *Lilian M – Relatório Confidencial* (1975) e *Amor, Palavra Prostituta* (1981). No primeiro a protagonista é uma moça do campo que abandona a família para se aventurar na cidade grande, no segundo temos uma frustrada operária têxtil da região do ABC que namora com um professor desencantado. A mulher da classe popular ou trabalhadora é uma constante no cinema de Reichenbach, antes da operária têxtil de *Amor, Palavra Prostituta*, ela aparece em um curta seu de 1979 chamado *Sonhos de Vida*, onde acompanhamos a viagem de duas operárias ao litoral. Para Marcelo Lyra (2004, p. 185), esse curta em especial seria a gênese de *Anjos do Arrabalde – As Professoras* (1987) e dos filmes do projeto *ABC – Clube Democrático*, que dos seis foram realizados somente dois, *Garotas do ABC – Aurélia Schwarzenega* (2003) e *Falsa Loura* (2007). Realmente, personagens (operárias têxteis) e situações (transportes coletivos e ida a praia) parecidas com a do curta de 1979 se repetem nos filmes do recorte desse artigo, mas o interesse de Reichenbach pela mulher da classe popular é anterior, remonta a

Lilian M. E o mesmo acontece com a utilização do melodrama para representar esses espaços e personagens.

Em *O Melodrama* (2005), Jean-Marie Thomasseau investiga o surgimento do gênero em sua forma clássica no Século XVIII e acompanha a sua permanência e transformações durante o Século XIX com o romantismo e com a sua efetiva diversificação em subgêneros, como os melodramas históricos e/ou militares, melodramas de costumes e/ou naturalistas e melodramas de aventura e/ou policiais. Por fim, ele discorre sobre a sobrevivência de uma estética melodramática por causa de suas exigências quanto ao movimento, a sinceridade e a sensibilidade (THOMASSEAU 2005, p. 128). E também por causa da preferência do melodrama por situações puramente cênicas que privilegiam a ação e as imagens (ibidem, p. 128). Não é de se estranhar então a sua permanência em artes dramáticas como o teatro e imagéticas como o cinema. Existe um preconceito histórico a respeito do melodrama, ele é geralmente associado a uma prática de moral convencional e burguesa, por isso o gênero já foi até mesmo comparado com o ópio do povo, pelo fato dos poderosos utilizá-lo para doutrinar e moralizar as classes populares (THOMASSEAU 2005, p. 140). Apesar disso, Thomasseau afirma que não podemos esquecer que durante boa parte do século XIX, o melodrama não só veiculou ideias:

(...) políticas, sociais e socialistas, mas sobretudo humanitárias e ‘humanistas’, apoiando-se na esperança fundamental de um triunfo final das qualidades humanas sobre o dinheiro e o poder. Ele carregou, de cambulhada, os sonhos e as esperanças dos estratos sociais mais desfavorecidos, mas também criou e manteve a efervescência de um imaginário popular, rico e vigoroso (THOMASSEAU, 2005, p 140).

É nesse sentido utópico e libertário que Carlos Reichenbach se utiliza do melodrama numa categoria descrita por Silvia Oroz em seu livro *Melodrama – O cinema de lágrimas na América Latina* (1992). Oroz descreve a evolução do gênero tanto francês quanto inglês em três categorias: melodrama romântico, melodrama sobrenatural e melodrama doméstico. Segundo ela, o melodrama doméstico prolifera na segunda metade do século XIX e será de extrema importância para o desenvolvimento do melodrama cinematográfico, pois ambos se concentram no universo do sofrimento feminino (OROZ 1992, p. 20). É exatamente nessa categoria que Reichenbach constrói a narrativa de seus três filmes, *Anjos do Arrabalde*, *Garotas do ABC* e *Falsa Loura*.

Apesar das diferenças estilísticas e narrativas desses três filmes e do uso de diferentes recursos melodramáticos, uma constante neles é a utilização do melodrama para tornar visível uma ordem moral num mundo aparentemente sem sentido. Além da estética do exagero ser um meio interessante para Reichenbach desenvolver a sua estética antinaturalista, ela também imprime no mundo representado a localização do Mal (SARAIVA 2009, p. 92). No caso dos filmes aqui analisados, o Mal se oculta nas figuras masculinas, ou melhor, se escancara.

Podemos ver isso nitidamente em *Anjos do Arrabalde – As Professoras* (1987). *Anjos do Arrabalde* é um melodrama feminino sobre sororidade, ele mostra como a amizade entre três professoras, Dália (Betty Faria), Carmo (Irene Stefânia) e Rosa (Clarice Abujamra), e uma manicure, Aninha (Vanessa Alves), é essencial para elas enfrentarem suas dificuldades cotidianas, seja em casa, no trabalho e nos seus relacionamentos. O que é interessante é que essas dificuldades são produzidas pelo patriarcado com sua opressão machista e sua submissão conjugal: a dedicada Dália sofre preconceito por ser lésbica, apesar do seu envolvimento com o editor Carmona (Emilio di Biasi), que segundo ela também é homossexual, Dália também possui uma relação maternal com seu irmão Afonso (Ricardo Blat), ele possui problemas psiquiátricos e nutre um ciúme obsessivo pela irmã; Carmo deixou de lecionar por causa do seu marido machista, Henrique (Ênio Gonçalves), advogado e ex-policia; Rosa é insatisfeita com seu trabalho e mantém um relacionamento com o casado supervisor escolar, Soares (José de Abreu); e por fim, Aninha é uma manicure rejeitada pelo pai marceneiro (Jair interpretado por Josmar Martins), maltratada pelo marido operário (João interpretado por Cilas Gregório) e estuprada por um conhecido do bairro (Nivaldo interpretado por Kiko Guerra).

Nitidamente percebemos a relação de Reichenbach com a estética do exagero melodramático nas figuras masculinas, todas elas são sórdidas e desprezíveis. Até mesmo Carmona que parecia uma pessoa aparentemente sensível e sensata, mesmo meio rude, vai se revelar na sequência da praia um perfeito boçal. Dessa sequência em diante o seu personagem muda completamente, de editor sensível preocupado com a arte vai se transformar num inescrupuloso sensacionalista. Essa representação se estende até para alguns figurantes masculinos, como aqueles que tentam agarrar Aninha no ponto de ônibus e aqueles na porta da delegacia que comentam sobre as mulheres que passam na rua. Essa característica do exagero masculino se repete nos dois filmes

do projeto *ABC – Clube Democrático*, *Garotas do ABC – Aurélia Schwarzenega* (2003) e *Falsa Loura* (2007). No primeiro, um sujeito no ponto de ônibus da Vila Clemente encoxa a operária têxtil Anelia que espera o transporte junto com a sua amiga de trabalho Aurélia (Michelle Valle), que mesmo sendo negra mantém um relacionamento com o machista e preconceituoso Fabio (Fernando Pavão), membro do grupo neonazista liderado por Salesiano de Carvalho (Selton Mello). Além disso, em outra cena do filme, Aurélia é assediada por causa de sua camiseta curta no ponto de ônibus após o trabalho. Já no segundo, a protagonista Silmara (Rosanne Mulholland), além de ser explorada sexualmente por dois de seus ídolos, os cantores Bruno de André (Cauã Raymond) e Luís Ronaldo (Mauricio Mattar), durante a trama principal do filme, ainda é constantemente assediada, como numa cena logo no início da narrativa onde ela transita por uma feira.

O melodrama se manifesta também nas duas matrizes temáticas do gênero que são a reparação da injustiça e a busca da realização amorosa (HUPPES 2000, p. 33). Segundo Ivete Huppés (2000, pp. 34-35), a ênfase em um desses temas produz uma distinção no desfecho, por exemplo, a ênfase no tema da reparação da injustiça desemboca na maioria das vezes num final feliz ou moralizante, já a ênfase no tema da busca da realização amorosa desemboca na maioria das vezes no infortúnio. Apesar dessa distinção enfática isso não necessariamente exclui o outro, pois os dois temas são entrelaçados, dessa forma um melodrama pode trabalhar mais com o tema da reparação da injustiça e mesmo assim a busca da realização amorosa pode se fazer presente e vice-versa. O cerne de *Anjos do Arrabalde* e *Garotas do ABC*, por exemplo, está na reparação da injustiça, mesmo com os filmes trabalhando a busca da realização amorosa, e isso faz com que eles tenham um desfecho mais positivo e moralizante, ao contrário de *Falsa Loura*, que possui o cerne na busca da realização amorosa e não trabalha tanto com o tema da reparação da injustiça, por isso possui um desfecho mais triste.

Em *Anjos do Arrabalde* a reparação da injustiça é realizada pelas próprias personagens: Aninha usa uma faca para se defender da agressão do marido e posteriormente mata o seu estuprador a bala, enquanto Carmo enfrenta seu marido Henrique e restabelece seu trabalho na Escola Estadual de 1º Grau Prof. Luiz Sergio

Person³. Já em *Garotas do ABC*, o grupo neonazista de Salesiano é desmantelado pelo detetive jornalístico Nelson Torres (Ênio Gonçalves) com a ajuda de André Luís, O Professor (Dionísio Neto); pela ação das tecelãs, Lucineide (Fernanda Leite) e Nair (Kelly di Bertolli), que imobilizam O Contador durante a festa soul no Clube Democrático; e o grupo de retirantes nordestinos, Justiceiros, liderados por Maleita (Alessandro Azevedo) que matam os dois metalúrgicos fascistas, Italiano (Fábio Dias) e Alemão (Milhem Cortaz). Mesmo assim o elemento da busca da realização amorosa do melodrama está presente nesses filmes dialogando com um tema frequente na obra de Reichenbach, isto é, as relações ou amores impossíveis (LYRA 2004, pp. 291, 293 e 326). Em *Anjos do Arrabalde* temos algumas relações dadas ao fracasso, como de Dália com Carmona, ela lésbica e ele homossexual, e da frustrada Rosa com o casado supervisor escolar Soares, esta última se mostra trágica culminando na tentativa de suicídio da professora.

Mas é evidente, novamente, que a ênfase desse filme recai para o núcleo da reparação da injustiça, percebe-se isso pelo seu desfecho mais positivo. Em *Anjos do Arrabalde*, apesar de todas as peripécias e situações envolvendo Aninha e Rosa, a primeira estampa os jornais com a chamada sensacionalista, “gatinha apaga sedutor com seis balaços”, e se transforma em interesse da imprensa para falar sobre a violência nas periferias, com o filme abandonando as consequências de seu crime; já a segunda, escapa da morte e se recupera no hospital, a última imagem de Rosa no filme é ela com os pulsos cortados sobre um penhasco da onde se vê o bairro periférico, depois disso só sabemos de seu estado pelos diálogos dos personagens em frente ao hospital Dr. José Carlos Burle⁴, hospital que aparece pela última vez com o Doutor/Delegado Nilo “Gaúcho” Carella (Carlos Koppa) indo visita-la com um buquê de flores. Reichenbach aproveita o plot dessas duas personagens para passar a sua mensagem moralizante contra o sensacionalismo com que as periferias são tratadas, tanto na delegacia com a repórter Fernanda da revista *Sempre* (revista do editor Carmona) que tenta entrevistar a assustada Aninha que acabou de matar Nivaldo, quanto com o próprio Carmona tentando entrevistar Rosa que se recupera após a tentativa de suicídio. Essa mensagem contra a transformação da realidade das periferias em um espetáculo baseado no medo

³ Homenagem de Reichenbach ao seu professor na Escola Superior de Cinema São Luiz, o cineasta Luiz Sérgio Person (1936-1976), diretor de filmes importantes para o cinema brasileiro, como São Paulo – Sociedade Anônima (1965) e O Caso dos Irmão Naves (1967).

⁴ Homenagem de Reichenbach ao cineasta José Carlos Burle (1910-1983). Um dos fundadores da Atlântida Companhia Cinematográfica do Brasil S/A e um importante diretor de chanchadas, como Carnaval Atlântida (1952).

(ZALUAR 1985, p. 10) é construída durante o filme através de notícias sobre as periferias exibidas nas televisões que os personagens assistem. Por fim, existe uma mensagem moralizante contra o machismo que aflige essas personagens femininas, talvez por isso o assassinato de Nivaldo soe justificado pelo filme. Essa mensagem culmina com Carmo enfrentando Henrique para sair da sua subjugação conjugal e voltar a ter sua vida independente.

Já em *Garotas do ABC* a relação impossível entre a negra operária Aurélia com o nazifascista Fabio consequentemente termina, o que não é necessariamente negativo, revelando que o cerne desse filme também recai no tema da reparação da injustiça, pois enquanto Fabio abandona Salesiano e suas ideias fascistas, Aurélia satisfaz o seu desejo por homens musculosos com o irmão da sua amiga de trabalho nipo-brasileira, Kinuyo (Lina Agifu). Além disso, *Garotas do ABC* apresenta outras relações impossíveis aparentemente mais felizes, como a do irmão de Aurélia, Adílson (Rocco Pitanga), com a sua tia, irmã de seu pai, Teresa (Ângela Correa), e o desejo sexual da tecelã Suzana (Luciele di Camargo), que se machuca propositalmente durante o trabalho para chamar a atenção do dono da fábrica, Dr. Mazini⁵ (o próprio Carlos Reichenbach), e consequentemente ser tocada por suas mãos. No fim a mensagem moralizante de Reichenbach é contra todo tipo de opressão e preconceito, não à toa o filme termina num clube chamado Clube Democrático ao som de *Olhos Coloridos*, música composta por Macau que ficou famosa na voz de Sandra Sá, no filme ela é interpretada por Solange (Fafá de Belém) e Zé Ricardo com seus famosos versos, “*Acontece que você/ (Todo brasileiro tem!) /Tem sangue crioulo*”.

Dessa forma percebe-se que apesar das diferenças estilísticas e narrativas, *Anjos do Arrabalde* e *Garotas do ABC* tem muito mais em comum do que sugere o próprio Reichenbach, que estabelece a relação entre esses dois filmes somente ao que se refere à amizade entre as mulheres e ao tratamento carinhoso dado as periferias (LYRA 2004, pp. 305-304). Entre os três filmes, *Falsa Loura* (2007) é o mais contrastante. Durante a montagem, Reichenbach decidiu diminuir a importância da protagonista Aurélia em *Garotas do ABC* e isso transformou o filme, antes individual e centrado numa personagem, para um filme centrado no grupo de operárias e sobre o coletivo (LYRA 2004, p. 307). É exatamente o oposto do que acontece em *Falsa Loura*. No filme

⁵ Homenagem de Reichenbach ao amigo montador e produtor cinematográfico Éder Mazini (1950-2016). Mazini produziu dois longas de Reichenbach, Amor, Palavra Prostituta (1980) e Filme Demência (1985), e montou vários de seus filmes. A tecelagem de *Garotas do ABC – Aurélia Schwarzenega* (2003) também recebe o seu nome.

acompanhamos a operária especializada, Silmara (Rosanne Mulholland), uma mulher linda e livre sexualmente, mas preconceituosa e arrogante. Toda essa postura desprezível cai quando Silmara chega em casa e se depara com seu pai, Antero (João Bourbonnais), ex-incendiário que traz no rosto as marcas do antigo ofício. Do preconceito a arrogância, Silmara aos poucos se revela também sensível e carinhosa. E isso não ocorre somente com seu pai, mas também com as suas amigas de trabalho, Luíza (Vanessa Pietra) e principalmente Briducha (Djin Sganzerla). A sua liberdade sexual e independência lhe traz certos problemas, com insinuações dela estar se prostituindo por parte de suas amigas do bairro e colegas de trabalho. De mulher madura e cheia de si, Silmara também vai se revelar imatura e insegura. Silmara é uma típica personagem reichenbachniana, personagem ambígua e complexa, uma pessoa paradoxal e contraditória, muitos personagens de Reichenbach possuem essa riqueza com o diretor recusando a superficialidade e estereótipos (LYRA 2004, p. 130; JUNIOR 2003). Essa mulher independente que cuida de si mesma e do pai também possui seus sonhos e fantasias, sonhos e fantasias que se materializarão nas figuras masculinas que irão destruir sua alma e autoestima, o líder e vocalista da banda de pop-rock Bruno e seus Andrés, Bruno de André (Cauã Raymond), e o cantor romântico Luís Ronaldo (Maurício Mattar).

Falsa Loura é um melodrama que trabalha com o tema da busca da realização amorosa. Silmara tenta realizar sua vida amorosa tanto com Bruno quanto com Luís Ronaldo, mas infelizmente descobre que esses homens só a veem como um objeto para a realização de seus desejos sexuais. Ao fim do filme nos deparamos com uma Silmara destruída emocionalmente, imagem muito longe daquela mulher que se julgava segura e dominante (LYRA 2004, p. 327). A forma como as coisas acontecem é própria do melodrama, a impressão é que uma conspiração universal e sem fim se abate sobre Silmara (SARAIVA 2009, p. 91). Essa ideia de conspiração ou de perseguição é própria do melodrama por causa do dinamismo desigual entre os personagens (HUPPES 2000, p. 34). Segundo Huppès, no melodrama os personagens maus possuem mais iniciativa e agem com mais ímpeto na realização de seus próprios desejos, enquanto os bons sublimam seus impulsos e desejos em busca de um bem maior, principalmente coletivo em detrimento dos pessoais (ibidem, p. 34). É claro esse dinamismo desigual em *Falsa Loura*, Silmara se dedica no trabalho da fábrica principalmente em prol de seu pai desempregado e para ajudar nas despesas de casa. Quando Bruno vai à sua casa de

supetão para o segundo encontro, Silmara protesta ao descobrir as verdadeiras intenções do cantor, que a arrasta para um show no litoral de São Paulo. Silmara protesta por causa do trabalho e por causa de seu pai, ela coloca o bem dos outros em detrimento de seus impulsos e desejos pessoais, ao passo que Bruno a convence para satisfazer os seus próprios desejos sexuais.

O mesmo acontece quando Silmara aceita o serviço de *escort* ou acompanhamento. Ao que parece o advogado e doutor Vargas (Bruno de André), figura de poder que contrata o pai de Silmara para um último serviço, é quem a joga nessa teia. Quando Tê (Léo Áquila), o irmão de Silmara, entra em contato com ela para falar de um trabalho no final de semana, a garota encara essa oportunidade como uma forma de conseguir um dinheiro extra. No encontro com Dona Cassandra (Deivy Rose) para ficar a par do serviço, Silmara é informada que um cliente deseja uma acompanhante durante um final de semana e deixa bem claro que o serviço não envolve favores sexuais ou prostituição. Ao chegar ao haras onde passará o fim de semana como acompanhante se depara com o seu ídolo Luís Ronaldo e seu filho Leonel (Emanuel Dórea). Reichenbach joga a sua personagem num verdadeiro conto de fadas, Silmara ingenuamente logo se encanta ao conhecer o seu ídolo e imersa naquele sonho nem percebe que está sendo usada por ele. Não só tem uma noite de amor com seu ídolo, como também com o seu filho, Leonel, que aponta a sua falha ao ver os seus pretos cabelos pubianos. Com seu corpo nu, a falsa loura enfim se expõe. Num filme sobre o corpo da mulher, o que ele esconde e revela, sua objetificação e luta por ser vista como sujeito, Reichenbach se utiliza do melodrama, gênero que privilegia a ação e a imagem, ou seja, o corpo (THOMASSEAU 2005, p. 128; WILLIANS 1991, p. 4). Se ela expõe é por que é sujeito, apesar de toda a objetificação ao seu redor, quando depois de se entregar voluntariamente e sem esperar nada em troca ela é novamente objetificada, o melodrama age, como afirma Linda Willians, nos proporcionando uma emoção intensa (1991, p. 4). Parece que enfim Silmara entendeu a moral do mundo – na sociedade machista e patriarcal, uma mulher nunca pode ser sujeito ou livre sexualmente, pois os homens nunca a compreenderão assim, sempre verão uma mulher solteira que exerce sua sexualidade como uma prostituta, um objeto. É justamente aqui que reside uma das transgressões ao gênero propostas pelo diretor.

Conclusão

Muito já se falou do cinema de Carlos Reichenbach, como um cinema em busca do homogêneo no seio do heterogêneo (ARAÚJO 2012, p. 271), um cinema de arestas (MORAES 2012, p. 284), um cinema total (CARMANEIRO 2012, p. 280), um cine-zoma canibal (CAETANO 2012, pp. 69-72), todas essas definições concordam que o cinema de Reichenbach é um cinema de múltiplas e variadas influências, sejam elas cinematográficas, literárias ou filosóficas. Dessa forma, com tantas referências e interesses, o seu cinema desafia as categorias cinematográficas e foge das classificações tradicionais da teoria, é um cinema de extremos e paradoxos, como o próprio defendia (CARMANEIRO 2012, p. 279). A subversão ou transgressão sempre norteou a construção do seu cinema, como ele afirma em depoimento:

Minha preocupação era sempre o que mostrar na tela e sua relevância diante dos meus conceitos libertários, com personagens ambíguos e/ou insurrectos, com a mistura de estilos fílmicos, com uma linguagem subversora capaz de misturar o erudito e o deboche – Carlos Reichenbach (LYRA 2004, p. 130).

Por isso é certo que Reichenbach sempre procurou misturar estilos fílmicos e subverter a linguagem na união de elementos considerados opostos (LYRA 2004, p. 130), o que dá propriedade para Daniel Caetano afirmar que a obra de Reichenbach é fortemente marcada pela transgressão das convenções na busca da reinvenção das narrativas (CAETANO 2012, p. 183). Mas a obra de Reichenbach também trabalha com os sentimentos humanos, o que origina o seu cinema da alma, um cinema em busca da dignidade humana e dos afetos, que como já falamos, é inspirado pelo cinema italiano e japonês (LYRA 2004, pp. 26; 160-161; 197-198; 211; 253). Afeto é um termo comum e ao mesmo tempo erudito para designar os sentimentos, as paixões, as emoções e os desejos, ou seja, tudo que nos afeta tanto agradavelmente quanto desagradavelmente (COMTE-SPONVILLE 2011, p. 16). O cinema de Carlos Reichenbach é um cinema de afeto, é da onde vem o seu olhar de afeto que também se lança sobre as periferias, Fábio Carmanero (2012, p. 280) é temeroso em afirmar que o diretor filma seus personagens com uma câmera repleta de afetos, entretanto, nós somos categóricos, a câmera de Reichenbach é uma câmera que transborda afeto. Seus personagens não são reduzidos a um estado de coisa ou símbolo, eles existem com uma verdade perturbadora, assim

como no cinema neorrealista italiano (BAZIN 2014, p. 286), uma de suas influências. Ele consegue apresentar tantos os elementos agradáveis quanto desagradáveis de um determinado contexto social (periferias) ou histórico (ditadura miliar em *Alma Corsária*, 1993), procurando mostrar como seus personagens conseguem contornar as dificuldades, construindo narrativas baseadas no enfretamento dos problemas com perseverança, isto é, narrativas cujo plano de fundo é a dignidade.

Essa construção transgressora e afetiva também se estende nesses três melodramas sobre as periferias. Sendo parte da produção cultural de massas, o melodrama possui relações com o convencionalismo social, por isso ele reafirma o mundo conhecido, o que naturalmente gera familiaridade no espectador e facilita a assimilação do produto (OROZ 1992, p. 29). Assim as regras morais que norteiam o melodrama são as mesmas regras morais que formam a sociedade, isto é, os valores patriarcais e judaico-cristãos. Isso garante e estabelece a relação entre o gosto popular e a moral social (ibidem, pp. 29-30). Reichenbach, pelo contrário, sendo um anarquista e nutrindo conceitos libertários, como fraternidade e autogestão, utiliza-se do melodrama para criticar as regras morais que norteiam a sociedade patriarcal e judaico-cristã. Como percebemos pela a análise dos três filmes, Reichenbach crítica o patriarcado e o machismo inerente da sociedade brasileira. Ele exagera as figuras masculinas para escancarar o problema que suas protagonistas sofrem por causa dessa opressão estrutural. Ele enfatiza, principalmente, em *Anjos do Arrabalde* e *Garotas do ABC*, que essa opressão está desde o primeiro núcleo social delas, ou seja, na própria família, com suas figuras próximas, como pais (Antônio [Antônio Pitanga] o pai de Aurélia em *Garotas do ABC*), irmãos (Afonso irmão de Dália em *Anjos do Arrabalde*) e maridos (Henrique, marido de Carmo em *Anjos do Arrabalde*). Reichenbach mina o modelo da sociedade patriarcal em consonância com o pensamento do pai do anarquismo, Pierre Joseph Proudhon: “nós queremos a família (...). Mas nós não tomamos a família como modelo da sociedade. (...). A família é o elemento patriarcal e dinástico, o rudimento da realeza; o modelo da sociedade civil é a sociedade fraternal” (2008, p. 72). Por isso, *Anjos do Arrabalde* e *Garotas do ABC* são filmes que enfatizam a amizade entre as mulheres, é através da amizade entre elas que cada uma ao seu jeito encontra maneiras para enfrentar a opressão machista ao qual estão submetidas, é a liberdade que exala de Dália que dá força para Carmo enfrentar seu marido ao fim de *Anjos do Arrabalde*, são

os conselhos de Paula Nelson (Natália Lorda) que alertam Aurélia do perigo de seu relacionamento com Fabio em *Garotas do ABC*.

Até mesmo a forma como Reichenbach trabalha com o tema melodramático da reparação da injustiça é transgressora. A reparação da injustiça não vem das instituições do Estado, como seria esperado de uma obra que veiculasse os valores da sociedade burguesa e patriarcal, mas vem das próprias minorias, sejam as mulheres (*Anjos do Arrabalde* e *Garotas do ABC*) ou os retirantes nordestinos (*Garotas do ABC*). Em *Falsa Loura* ele demonstra a falência total das instituições do Estado através da figura do Doutor Vargas. Quando Silmara abandona Bruno de André e sua banda no litoral ao descobrir por um telejornal que uma fábrica de imóveis em São Paulo foi destruída por um incêndio que suspeitasse criminoso, os seus temores se concretizam quando se depara com a polícia que invadiu sua casa a procura de seu pai. Com o ex-incendiário ausente às suspeitas da polícia e do Delegado (Bertrand Duarte) logo aumentam, mas só para serem rapidamente dissipadas ao ouvirem de Silmara que ele está num trabalho de paisagista em São José dos Campos aos mandos do advogado e doutor Evangelson Vargas. Posteriormente, com a volta de Antero para casa, Silmara descobre através de sua amiga Lygia (Maeve Jinkings) que o seu pai foi completamente inocentado graças à influência do Dr. Vargas. Reichenbach demonstra desse modo, o total descrédito nas instituições do Estado. Logo após essa sequência, o filme caminha para a sua triste parte final. Ao contrário do que muitos pensam, o final feliz não é regra no melodrama (HUPPES 2000, p.38). Segundo a própria Huppés (2000, pp. 38; 41-42), ele é até preferível caso o objetivo da obra seja garantir emoções fortes, pois o final negativo possui uma eficácia melhor na sensibilidade de seus espectadores, que tendo suas expectativas contrariadas recebem um impacto maior e mais duradouro.

Uma leitura rápida e superficial de *Falsa Loura* pode dar a impressão de que a mensagem moralizante final do filme é patriarcal e machista. Mulheres livres sexualmente e independentes em confronto com a moral conservadora é uma constante no cinema de Carlos Reichenbach (WATANABE 2012). A cena final de *Falsa Loura* é a cena que resume todo o confronto com a moral conservadora masculina própria das personagens femininas livres e independentes do diretor. Após ser dispensada e paga por Luís Ronaldo, Silmara é então deixada pelo chofer na porta da fábrica onde trabalha. Reichenbach num plano único acompanha Silmara que sai do carro e caminha em direção à fábrica e, por conseguinte, em direção à câmera que num *travelling* para

trás não deixa de acompanhar a trajetória da operária. A movimentação de câmera, mais a trilha sonora, mais o vento que bate em seus cabelos e a expressão mista de derrota emocional e perseverança imprimem a mensagem final de Reichenbach: Silmara continuará sendo quem é apesar de todo o sistema conservador que a oprime. O vento que bate não é mais forte do que a vontade de exercer sua liberdade e ela continua caminhando apesar de tudo, mesmo em meio ao vento, às adversidades ou às lágrimas. O final do último filme de Carlos Reichenbach dialoga com o final do último filme do cineasta japonês Kenji Mizoguchi (1898-1956), *Rua da Vergonha* (Akasen Chitai, 1956). Não por acaso, Mizoguchi é considerado um especialista em melodramas femininos (BORDWELL 2008, p. 125), muitas de suas personagens femininas também são fortes, independentes e livres sexualmente, por isso são oprimidas por obrigações sociais e por homens insensíveis (ibidem, p. 125-126). Assim como Mizoguchi que crítica o sistema patriarcal e machista que oprime as mulheres que estão à mercê de homens mesquinhos e por isso, mesmo estando em lugares pretensamente respeitáveis, como uma família e etc., são sim exploradas pelos valores conservadores, Reichenbach também crítica esse sistema em vários filmes de sua filmografia, não por acaso *Falsa Loura* é um filme síntese dessa sua representação feminina digna e afetiva em luta com os valores masculinos da sociedade e é aí que reside, mais uma vez, a sua subversão.

Referências Bibliográficas

ALBA, Zaluar. **A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

ARAÚJO, Inácio. **Reichenbach faz cinema “de contrabando”**. Folha de S. Paulo: Ilustrada, 29 de junho de 2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2906200624.htm> Acesso em abril. 4, 2018.

_____. **Carlos Reichenbach – Mal visto e mal conhecido**. São Paulo: Rebeca 2, v. 1, 2012. p. 270-274.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BORDEWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Papirus: Campinas – SP, 2008.

CAETANO, Daniel. **Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: Os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado – PUC-RIO, Departamento de Letras, 2012.

CARMANEIRO, Fábio. **Equilíbrio e graça: cinema total, Reichenbach e gnosticismo**. São Paulo: Rebeca 2, v. 1, 2012. p. 275-281

COMTE-SPONVILLE, André. **Dicionário Filosófico**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CUNHA, Neiva Vieira da e FELTRAN, Gabriel de Santis (Orgs.). **Sobre Periferias: Novos Conflitos no Brasil Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2013.

DOMINGUES, Álvaro. **(Sub) úrbios e (sub) urbanos – o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos?** Portugal: Revista da Faculdade de Letras – Geografia, Série I, v. 11, 1995. p. 5-18.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: O gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editora, 2000.

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

MORAES, Felipe. **Da boca pra fora: algumas palavras sobre o cinema de Carlos Reichenbach**. São Paulo: Rebeca 2, v. 1, 2012. p. 282-289.

OROZ, Silvia. **Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

PROUDHON, Pierre Joseph. **A propriedade é um roubo e outros escritos anarquistas**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SARAIVA, Leandro. **Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2009.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

WATANABE, Fernando. **Homens e Mulheres: O cinema de Carlos Reichenbach pós-92**. Revista Interlúdio, dez. 17, 2009. Disponível em <http://www.revistainterludio.com.br/?p=4679>
Acesso em jun. 06, 2017.

WILLIAMS, Linda. **Film Bodies: gender, genre, and excess**. In: Film Quarterly, Califórnia, n. 4, p. 2-13, 1991.