

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

LORENA DUARTE DE OLIVEIRA

**Carlos Reichenbach e as garotas do ABC**

São Paulo

2021

LORENA DUARTE DE OLIVEIRA

**Carlos Reichenbach e as garotas do ABC**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Junior

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Oliveira, Lorena Duarte de  
Carlos Reichenbach e as garotas do ABC / Lorena Duarte  
de Oliveira; orientador, Rubens Luís Ribeiro Machado Jr..  
- São Paulo, 2021.  
155 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e  
Artes / Universidade de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. Carlos Reichenbach. 2. representação da mulher  
negra. 3. análise estética. 4. cinema brasileiro. 5.  
dramaturgia. I. Machado Jr., Rubens Luís Ribeiro. II.  
Título.

791.43

CDD 21.ed. -

## Folha de Avaliação

Nome: OLIVEIRA, Lorena Duarte de

Título: Carlos Reichenbach e as garotas do ABC

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes  
da Universidade de São Paulo para obtenção do  
título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr.(a): \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof.(a) Dr.(a): \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof.(a) Dr.(a): \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

para Célia e Celina

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Rubens Machado, pelo exemplo, pelo crédito e pela paciência.

À Cristina Amaral, pela generosidade verdadeiramente reichenbachiana.

Ao Joel Yamaji, que abriu tantas portas no meu caminho, definitivamente.

Às pessoas entrevistadas para este trabalho, Sara Silveira, Vera Haddad, Daniel Chaia, Eduardo Aguilar, Inácio Araújo, Fernando Bonassi e Jacob Solitrenick, que gentilmente colaboraram com depoimentos e informações, cada um à sua maneira dividindo comigo um lugar de profunda estima.

À Rosane Borges e ao Felipe Moraes, pelos olhares atenciosos e comentários sempre muito valiosos.

Aos colegas Daniel Caetano e Bruno Lottelli, pela troca cordial e frutífera. E também a Marina Campos, Geraldo Blay, Anna Ballalai, Thiago Mendonça, Mauro Araújo, Jéssica Frazão, Dalila Martins, Bianca Bueno e Rafael Parrode pelo companheirismo nessa canoa que é a vida de pesquisador no Brasil.

À Natalia Belasalma e ao Guilherme Savioli, pelas conversas de bar, pelas parcerias de trabalho e pela amizade radical.

Ao Centro Universitário Maria Antonia da USP, em especial à Sandra Lima, pela confiança na organização da Mostra Três Dias com Carlos Reichenbach; aos debatedores que aceitaram o convite, Fábio Camarneiro, Eduardo Santos Mendes, Geovanny Hércules e Vanessa Alves, entre outros ilustres já citados nesta página; e ao público que encheu as sessões de calor e entusiasmo.

À família de Carlos Reichenbach, sobretudo à Lygia Reichenbach, pela simpatia e por ter, nas palavras de Daniel Chaia, “generosamente compartilhado com o mundo Carlão e seu cinema”.

Aos queridos Diogo Araújo, Isabella Villiger, Pauline Mingroni, Marina Bassoli, Diego Maldonado, Júlia Freire e Pedro Ribeiro, minha segunda família.

Aos meus pais Célio e Fátima, por cultivarem com amor o jardim onde cresci.

Ao meu irmão Vinícius.

Ao José e ao Samir, meu porto seguro.

Esta pesquisa contou com o apoio de uma bolsa de estudos concedida pela CAPES –  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior durante o período de  
novembro de 2018 a julho de 2021

BANCÁRIO EXEMPLAR - Cê passou por tudo, fez  
teatro, cinema, colagem, crítica, poesia!  
Cê foi um tremendo experimentador, cara!

O POETA - Eu fiz tudo isso que você falou. E daí? O  
importante não é o que eu fiz. É aquilo  
que eu deixei de fazer. E aquilo que  
ainda está para ser feito.

BANCÁRIO EXEMPLAR - Pô, bicho. Eu fiquei tão  
empolgado aqui que perdi minha hora de  
almoço. Tenho que voltar pro serviço.  
Sabe cumé, né?

(diálogo final de *Sangue Corsário*, 1979  
curta-metragem de Carlos Reichenbach)

Your eyes don't shine like they used to shine  
And the thrill is gone when your lips meet mine  
I'm afraid the masquerade is over  
And so is love, my darling, and so is love

(*The Masquerade Is Over*, 1961  
canção de Marvin Gaye)



## RESUMO

A proposta deste trabalho é a análise do longa-metragem *Garotas do ABC – Aurélia Schwarzenêga* (2002), de Carlos Reichenbach. Este filme é um dos frutos do projeto *ABC Clube Democrático*, que previa uma série de seis longas sobre a vida de operárias têxteis da região do ABC paulista. Da ideia inicial de Carlão, foram feitos dois filmes, que dialogam com sua filmografia anterior pela temática da mulher proletária. *Garotas do ABC* foi o filme mais caro realizado pelo diretor, financiado com leis de incentivo estatais, e sofreu grandes alterações ao longo do processo. O projeto busca traçar uma arqueologia da dramaturgia do filme e, valendo-se do roteiro *Aurélia Schwarzenêga*, publicado em 2008, fazer uma análise que compare roteiro e filme de modo a desvendar aspectos do estilo de Reichenbach. A intenção é extrapolar a análise referencial que muito se tem feito sobre a obra de Carlão e oferecer ao leitor um exercício crítico de investigação estilística, combinando a observação da imanência do filme com pesquisa de informações históricas pontuais.

*Palavras-chave:* Carlos Reichenbach, representação da mulher negra, análise estética, cinema brasileiro, dramaturgia.

## ABSTRACT

The purpose of this work is to analyse Carlos Reichenbach's feature film *Garotas do ABC - Aurélia Schwarzenega* (2002). The film is one of the products of the *ABC Clube Democrático* project, which foresaw a series of six features about the life of textile workers in the ABC region of São Paulo. From Carlão's initial idea, two films were actually made, which dialogue with his previous filmography by the theme of the proletarian woman. *Garotas do ABC* was the most expensive film made by the director, financed by Brazilian federal incentive laws, and it underwent major changes in the process. The project seeks to trace an archeology of the film's dramaturgy and, using the script *Aurélia Schwarzenêga*, published in 2008, make an analysis that compares script and film so as to reveal aspects of Reichenbach's style. The intention is to extrapolate the referential analysis that much has been done about Carlão's work and offer the reader a critical exercise in stylistic investigation, combining the observation of the film's immanence with a search for specific historical information.

*Keywords:* Carlos Reichenbach, representations of the black woman, aesthetic analysis, Brazilian cinema, dramaturgy.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras 1 e 2: Crítica de Tiago Faria e depoimentos de pessoas do público.....	24
Figuras 3 e 4: o ator Selton Mello em cena do filme Garotas do ABC.....	29
Figura 5 - Adilson (Rocco Pitanga) em cena do filme: desfile de 7 de setembro no quartel.....	32
Figura 6 - No contraplano, as famílias assistem à parada militar.....	32
Figura 7 - O bando nazifascista em marcha ao som de Wagner.....	33
Tabela 1 - Linha do tempo de ABC Clube Democrático.....	41
Figuras 7 e 8 – cena no Bilhar Modelo.....	50
Figuras 9 e 10 – cena no Bilhar Modelo.....	51
Figuras 10 e 11 – cena no Bilhar Modelo.....	52
Figuras 13 e 14 – cena no Bilhar Modelo.....	53
Figuras 15 e 16 – cena do ponto de ônibus.....	56
Figuras 17 e 18 – cena do ponto de ônibus.....	57
Figuras 19 e 20 – cena do ponto de ônibus.....	58
Figura 21 – Vanessa Goulart em Garotas do ABC.....	61
Figuras 22 a 28 – travelling com conjunto de máquinas.....	63
Figura 29 – as personagens conversando.....	64
Figuras 30 e 31 – plano: saída das operárias da fábrica.....	66
Figuras 32 a 36 – cena de abertura: “strip-tease ao contrário”.....	67
Figuras 37 a 39 – plano perpendicular: transa de Aurélia e Fábio.....	73
Figuras 40 a 49 – Sequência do galpão abandonado (início).....	76
Figura 50 - Depoimento de Michelle Valle.....	85
Figuras 51 e 52 – a atriz Luciele de Camargo e Carlos Reichenbach (mãos).....	88
Figura 53 – Lucineide, vivida pela atriz Fernanda Carvalho Leite em Garotas do ABC.....	96
Figura 54 – As atrizes Vanessa Pietro, Rosane Mulholland, Suzana Alves, Djin Sganzerla e Priscila Dias (respectivamente Luiza, Silmara, Milena, Briducha e Valquíria).....	99
Figuras 61 a 76 - A descida de Aída (Claudia Cardinale) pela escadaria da mansão.....	115
Figura 77 - Carlão veementemente inquirindo o interlocutor se a pornochanchada era racista.....	126
Figura 78– cena de Aurélia em família.....	132

# Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>1. RECEPÇÃO DE GAROTAS DO ABC</b>	<b>21</b>
<b>2. VESTÍGIOS DO PROJETO: CAMINHOS ENTRELAÇADOS</b>	<b>37</b>
2.1 GAROTAS DO ABC EM DVD	37
2.2 FILMOGRAFIA DE CARLÃO	37
2.3 ROTEIRO PUBLICADO	38
2.4 DEPOIMENTOS DOS CÚMPLICES	44
2.5 O PRIMEIRO CORTE DE GAROTAS DO ABC	44
<b>3. ANÁLISE</b>	<b>48</b>
3.1 FILME POVOADO	49
3.2 RUÍDOS ESTRANHOS	55
3.3 ECONOMIA DOS PLANOS	62
3.4 AURÉLIA	66
3.5 PAULA NÉLSON	86
3.6 SUZY DI	87
3.7 CONCLUSÃO DA ANÁLISE	89
<b>4. FALSA LOURA</b>	<b>95</b>
<b>5. O MELODRAMA: QUESTÕES DO FEMININO</b>	<b>107</b>
5.1 A MÚSICA DO MUNDO	114
<b>6. AMAR A NEGRITUDE</b>	<b>124</b>
<b>7. ATRIZES E ATORES: INSTRUMENTO VIVO</b>	<b>132</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>139</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>144</b>

## INTRODUÇÃO

Carlos Oscar Reichenbach Filho era o gaúcho da turma (como eu era o carioca e o Lofiego era o mexicano). Grandalhão e usando óculos de fundo de garrafa, Carlão – como já era conhecido na época, era uma alma generosa. Um homem bom. Daqueles que qualquer mãe confia o filho de colo enquanto fala no orelhão. (EBERT, 2012)

Não tem jeito. Ao levantar os registros sobre Carlos Reichenbach, seja nas revistas de Internet ou nas estantes das bibliotecas, é inevitável se deparar com relatos e pinturas como essa feita pelo fotógrafo Carlos Ebert: imagens de uma afetuosidade incontida. Basta começar uma busca e logo estaremos diante de uma profusão de lembranças carinhosas, misturando-se ao interesse pelo legado artístico que Carlão nos deixou.

Em debate online sobre o filme *Lilian M. - Relatório Confidencial* (1974) realizado em 2020, a crítica Andrea Ormond adverte:

A gente, na qualidade de pesquisadores, debatedores, críticos de cinema, precisa ter a dimensão de separar o homem da obra. Há um grande perigo em sacralizar o Carlão Reichenbach. O que significa isso? É as pessoas terem medo inclusive de não gostar dos filmes. [...] Esse é o ponto de partida que a gente precisa ter em relação ao Carlos Reichenbach: sempre tentar dissociar [da obra] o amor, o carinho que nós temos para com ele - sobretudo de quem conviveu mais próximo dele. (Zero4 Cineclube, 2020)

Quem decide se aprofundar em uma análise crítica da obra de Reichenbach encontra nessa fala de Ormond um sábio conselho. Mas segui-lo não é tarefa simples. Se tentarmos dissociar o homem da obra e olharmos apenas para os filmes, rapidamente somos levados por passagens da vida pessoal de Reichenbach. É de se supor que existe algo de autobiográfico no seu inventário artístico. Um exemplo notório é *Filme Demência* (1985), cujo protagonista precisa lidar com a herança falida de seu pai industrial, conflito que era declaradamente um trabalho purgatório do diretor, ele mesmo filho e neto de industriais. Também é o caso de *Alma Corsária* (1993), filme cujo roteiro foi inspirado em situações vividas por Carlão e por seus amigos, conforme ele relatou em diversas ocasiões. Entretanto os exemplos não vão muito além daí. Os filmes de Carlão têm mil tipos de personagens, cada um com sua própria

história. Deve haver outra explicação para esse entrelaçamento de vida e obra que torna tão difícil a tarefa do cientista pesquisador.

Daniel Caetano em sua tese de doutorado já notou que

Dentre os cineastas brasileiros, é bastante raro que o componente autobiográfico esteja tão entranhado no discurso quanto acontece com Carlos Reichenbach. É bastante fácil encontrar depoimentos, reportagens e entrevistas com as mesmas informações sobre o percurso de estudos e iniciação profissional. (2012, p. 75)

É claro - e Caetano o admite em seguida - que uma forma de explicar esse excesso de “biografismo” e de citações autorreferentes é a própria disposição de Carlão em falar de seu percurso como artista, sua generosidade em compartilhar o que aprendeu com seus mestres e seus “cúmplices”, como ele gostava de chamar os colaboradores criativos. Muito ativo socialmente, Carlão manteve por quase dez anos o blog “Olhos Livres”, onde falava de filmes, cultura e até publicava fotos de família.

Mas Caetano avalia que a força do componente autobiográfico possivelmente carrega razões outras que um mero traço da personalidade do diretor. Seria, então, um reflexo da insistência dos seus interlocutores em lhe perguntar sobre o famigerado universo da Boca do Lixo:

talvez devido à dificuldade que existiu ao longo de anos para se ter acesso aos filmes *udigrudis*, a raridade de relatos sobre o período feitos pelos próprios diretores, além de uma certa aura romântica construída pelo passar dos anos – tudo isso pode ter contribuído para tornar mais frequentes as manifestações de curiosidade sobre este assunto específico nas entrevistas que ele concedeu. Seja como for, isso indica que esses diversos entrevistadores percebiam, por intuição ou conhecimento do assunto, que havia algo de significativo na própria trajetória de Reichenbach. (2012, p. 76)

Essa brisa envolvendo Carlão, a própria curiosidade que o cerca, da qual partilhamos embora sem saber defini-la muito bem, tudo isso nos diz que existe *algo* sobre a sua personalidade que permanece ali na conjugação dos fatores estéticos de sua obra.

Entretanto, seja qual for a explicação para o retorno contumaz de sua persona, é certo que um repertório de análises sistematizadas sobre Reichenbach ainda está por ser edificado. Apesar da fartura de relatos, de comentários de cunho jornalístico sobre a vida e a carreira de Carlão, de críticas e entrevistas nas revistas de cinema, de debates e revelações de

referências cinéfilas e literárias, de reverberações de conversas nas sessões do Comodoro... – apesar de tudo isso, muito ainda há que se fazer no terreno da análise acadêmica da sua obra.

Por conhecermos esse interesse que reúne toda uma comunidade cinéfila em torno do nome de Carlos Reichenbach, um trabalho que se proponha a pensar sobre sua obra deve saber que está diante de um campo minado de paixões. É arriscado contemplar inadvertidamente os retratos desse homem. Na linha do que foi apontado por Andrea Ormond (o perigo de mitologizar e sacralizar o “Grande Artista”), um dos riscos é o de incorrer sempre na anedota, retendo-se nos limites do prosaico e perdendo assim a integridade da obra. De fato, ao falar de Carlão, é tentador deixar-se levar pelo passeio nos bastidores, pelas deliciosas conversas de botequim, pelas saudades...

Há, ainda, outro perigo: tomar as falas do autor como máximas sobre a obra. Se é controverso dizer que o diretor é suspeito para falar sobre os próprios filmes, ao menos há que se lhe dar a chance de mudar de opinião eventualmente. Isso chegou a acontecer com Carlão: se em muitas entrevistas ele afirmou que *Filme Demência* era seu melhor filme, a despeito das objeções que ouvia de alguns espectadores e críticos, mais recentemente ele chegou a reconsiderar essa eleição, ponderando que talvez pela força que empenhou em expurgar seus próprios fantasmas, sua avaliação tenha sido mais subjetiva do que objetiva. Seja como for, o filme, tomado como parte do conjunto de uma obra, segue sua vida, livre, mais ou menos acessível ao público da posteridade, mas ainda assim intangível na sua essência maior, que é a autonomia estética. A nós que queremos a obra, cabe o esforço de um olhar global, que não despreze nem supervalorize o efeito de suas declarações em nossa sensibilidade.

Mas como encontrar esse equilíbrio? Como ver a obra de Carlão com olhos livres? É possível tal façanha, se mesmo a quem não o conheceu pessoalmente, seu espírito se presentifica com tamanha energia?

Quem sabe a melhor forma de ser justo com a sua obra seja assumir de antemão o fracasso em separá-la da sua figura. Afinal, se sua presença invocava tantos afetos, isso não está de modo algum separado da força que vinha de sua imagem, de seu corpo físico (“doce gigante”, nas palavras de Ormond). Seu rosto ficou registrado em seus próprios filmes, nos filmes de seus amigos, em entrevistas e debates, e declaradamente importante foi seu papel na trajetória artística, profissional e intelectual de muita gente de cinema – desde o pessoal

técnico do maquinário do set até críticas/os de revistas eletrônicas, não foram poucas as vezes em que ouvimos a expressão “divisor de águas” para se referir à importância de Carlão na vida de alguém. Essa comunhão de sentimentos de honra, gratidão e saudade nos inspira a balsâmica ideia de que Carlos Reichenbach está sublimado no imaginário cinematográfico brasileiro, com tudo o que lhe era próprio: sua grandeza, sua simplicidade, sua liberdade de invenção, sua erudição, seus óculos fundo-de-garrafa, sua utopia visionária, seu inconformismo, sua abertura ao que há de extremo, seu blog, sua generosidade indiscriminada, sua Caloi quilometrada, sua família querida, seus cúmplices, seus cigarros, seu senso de humor jovial, suas vestais, sua reverência ao Oriente, sua paciência com os aprendizes, sua impaciência com a mediocridade, seu vigor apaixonado quando saía em defesa de Brian de Palma, sua calma, sua voz de trovão, seus filmes. Carlão não morreu: virou cinema.

Sendo assim, é desse jeito um tanto extasiado que começamos a nos aproximar, de fato, do nosso objeto de análise. Ou antes: de um filme à guisa de objeto, que por efeito de seu próprio movimento nos convoca a observar um estilo. Estamos falando do longa-metragem *Garotas do ABC – Aurélia Schwarzenêga* (2002). O filme é um dos frutos do projeto *ABC Clube Democrático*, que previa uma série de seis longas sobre a vida de operárias têxteis da região do ABC paulista. Dos seis filmes imaginados, quatro ganharam roteiros originais, escritos por Carlão ao final dos anos 90. Deste projeto (que por sua vez foi um desdobramento da ideia primeira, o díptico *Vida de Sonhos e Sonhos de Vida*), foram realizados dois longas, *Garotas do ABC* e *Falsa Loura* (2008).

*ABC Clube Democrático* nasceu da vontade de Carlão de continuar seu mergulho no universo das mulheres proletárias da periferia paulistana, incursão que começou com *Lilian M., Relatório Confidencial* (1974), aprofundou-se em *Amor, Palavra Prostituta* (1981) e ganhou novos contornos, com multiplicidade de histórias e protagonistas, em *Anjos do Arrabalde* (1986). Em 1996, Carlão foi contemplado com a Bolsa Vitae de Artes, para desenvolver os quatro primeiros roteiros da série que ele idealizou, com estrutura inspirada em *Berlim Alexanderplatz* (1980) de Rainer Werner Fassbinder, cujos episódios compartilhariam de um mesmo universo, com as mesmas personagens, e seriam rodados ao mesmo tempo. Financiado pela bolsa, Carlão passou 11 meses pesquisando esse universo, tomando ônibus ao romper da aurora para sentar-se ao lado das operárias têxteis do ABC e entreouvir suas conversas.



As circunstâncias de mercado no início dos anos 2000 impuseram limites ao projeto, o que levou Carlão e sua sócia Sara Silveira a começarem apenas a realização do primeiro roteiro da série – *Aurélia Schwarzenêga*. Os outros roteiros escritos – a saber: *Anjo frágil Antuérpia*, *Lucineide falsa loura* e *A fiel operária Suzy Di* – ficariam para depois. Com a colaboração do roteirista Fernando Bonassi, Carlão desenvolveu um novo tratamento do que viria a ser o filme *Garotas do ABC*.

Em 2008, a editora do jornal ABCD Maior, de São Bernardo do Campo, publicou um livro com os roteiros que resultaram da pesquisa feita por Carlão na região do ABC, tais quais foram entregues à Fundação Vitae. Na introdução aos roteiros, ele escreveu um dado interessante:

(...) solicitei aos editores que não incluísem nenhuma imagem dos filmes *Garotas do ABC* e *Falsa Loura*, já que o projeto, tal como foi pensado em sua gênese, continua praticamente inédito como cinema. Me fascina a ideia de imaginar o leitor ‘realizar’ seu próprio filme, concebendo fisicamente cada um dos personagens desta ‘saga proletária’. (2008a, p. 7)

É de se imaginar que, passados mais de 50 anos, Carlão talvez tenha enfim realizado o sonho que tivera na infância, ao ouvir o cineasta Oswaldo Sampaio, amigo de seu pai, fazer a leitura dramática de um roteiro na sua sala de estar – naquele momento, segundo inúmeros relatos do próprio Carlão, ele vislumbrou tornar-se um “escritor de roteiros de cinema”, uma imagem que dava ao roteiro uma dignidade de gênero literário. Mais tarde, ao conhecer Luís Sérgio Person, que foi seu professor na Escola São Luís e viria a ser o principal mentor no início de sua carreira, Carlão deixou-se convencer pela ideia de dirigir seus próprios roteiros. Bem, independente de sua possível relevância para a literatura, o livro *ABC Clube Democrático* (2008) é uma peça rica para se analisar a faceta dramaturgica de Carlão.

*Garotas do ABC* sofreu várias modificações desde a concepção até sua versão final. Algumas delas por imposição das circunstâncias, outras por refletirem um amadurecimento dos desejos do diretor para a obra. Neste trabalho, pretendemos observar a vida desse filme dentro de seu contexto de produção e recepção, bem como experimentar sua imanência na tela, esmiuçando alguns elementos escolhidos. Cremos que o tempo decorrido desde o lançamento de *Garotas do ABC* nos dá um distanciamento salutar para analisar alguns elementos do filme. À época, ficou patente uma certa incompreensão por parte de público e crítica. Trata-se de um retrato preocupante da situação do ABC paulista – e, para complicar,

com um roteiro pouco convencional para a época –, chegando às telas justamente no momento da ascensão de Lula à presidência. Mas agora, passados 13 anos de governo do PT e um período obscuro pós-impeachment de 2016, talvez o olhar retrospectivo possa iluminar novas questões.

Carlão sempre fez questão de enfatizar sua ojeriza a um cinema que pretende fazer retratos sociais “naturalistas”, ou “tratados sociológicos”. Ainda assim, é notável como algumas questões sociais são pungentes e seguem atuais no filme. Chega a ser doloroso perceber como já estavam ali identificados elementos do fascismo e do nazismo na sociedade pós ditadura civil-militar e como isso já se fazia sentir no calvário da mulher negra brasileira.

Para tratar desse filme hoje é preciso reconstituí-lo, olhar para o seu contexto histórico, para a sua recepção à época. Mas não dá para fechar os olhos para os seus efeitos na sensibilidade do espectador contemporâneo. Ainda que pareça pouco tempo, muita coisa mudou nos quase vinte anos que se passaram desde o seu lançamento. Uma delas foi a visibilidade do debate sobre a questão do racismo e do sexismo. Para tentar oferecer ao leitor um panorama das questões sociais e epistêmicas que pesam sobre a análise, vamos propor um diálogo com alguns clássicos da literatura sobre gênero feminino no cinema, como Laura Mulvey e Molly Haskell. Veremos também clássicos do pensamento sobre a representação da mulher negra, como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e bell hooks.

É fato que o esforço de uma leitura feminista do cinema na segunda metade do século XX convergiu com uma certa inclinação da crítica cinematográfica para a psicanálise, numa articulação com a semiologia e a ciência social. Isso acontece sobretudo no contexto anglo-saxão, onde o impacto dos seminários de Jacques Lacan frutificou em profundos estudos do cinema narrativo baseados no “retorno a Freud”, conforme nos conta Ismail Xavier (2021, p. 287). É também sob a perspectiva lacaniana que opera Lélia Gonzalez nos anos 70 aqui no Brasil. Embora essa autora não tenha se debruçado sobre o que é próprio do cinema, suas reflexões sobre a neurose cultural brasileira e os aspectos linguísticos do racismo na constituição dos sujeitos têm implicações diretas sobre os consequentes estudos dedicados à representação da mulher negra no audiovisual.

Mas antes de trazer à baila a psicanálise e os vícios interpretativos a que nos acostumamos desde o seu advento, tomemos o cuidado de inquirir em que terreno estamos pisando quando falamos de análise fílmica. Há que se reconhecer que muitas vezes o objeto-filme é visto unicamente em sua dinâmica relacional. Ou seja, nas relações que

estabelece, seja com o Público (estudos de recepção), com o Espectador e suas neuroses (psicanálise), com a História, com a Literatura etc. Há até mesmo um viés que contrapõe o filme com um esquema prévio de técnicas e referências que teoricamente responderia ao Cânone cinematográfico. Cada um desses pilares é tomado individualmente como parâmetro para situar uma forma de arte cujo valor seria não intrínseco, mas funcional. E normalmente essa operação é conduzida por um representante legítimo das autoridades no tema em questão.

Não é essa a senda que o espírito de Carlão nos instiga a tomar. Muito pelo contrário: o amor de Carlão pela sétima arte nos convida a pautar todas as outras esferas do conhecimento humano em relação à matéria do Cinema. Em sua vida e sua obra (que tal apelidarmos esse combinado de sua “*vida-obra*”?), Carlão nos ofereceu um cinema que se presta a ser substância de mundo, à medida que cada filme, cada gesto é em si um refrescante trago de referências, não como numa máquina processadora que mistura um amontoado de citações ilustrativas e pseudo-intelectualizantes, devolvendo uma massaroca vazia de sentido próprio, mas como um peregrino sedento que encontra uma fonte de água pura e, tomado de compaixão e êxtase, inventa um maravilhoso duto para aguar uma cidade, ora plácida, ora furiosamente.

Em artigo de 2013, o diretor-assistente Daniel Chaia trouxe uma evocação feliz, que de certa forma sintetiza esse nosso esforço de fazer conviver o compromisso analítico com a entrega apaixonada dos sentidos. É uma declaração de Carlão à revista eletrônica *Contracampo*, de 2003: "Fui e continuo sendo apaixonado por todos os poetas místicos, sobretudo Murilo Mendes e Jorge de Lima, porque são os que menos separaram a arte da vida".

As inquietações suscitadas por *Garotas do ABC* nos levaram por caminhos inesperados e movediços. A decisão de falar sobre um filme que tem como tema o racismo à brasileira, com elementos de fascismo e neonazismo, e a condição de vida da mulher periférica nos idos anos de 2002-2003, leva-nos a procurar alguma correspondência no conjunto da obra de Reichenbach. Um dos grandes motivos de o filme ter despertado nosso interesse é justamente o fato de Aurélia aparentemente ser a única personagem negra nos filmes do diretor.

Como se dá a presença do corpo negro na obra de Reichenbach? O que é o feminino para Reichenbach? Essas questões, embora aqui colocadas como inerentes à nossa

investigação de *Garotas do ABC*, já estavam postas na mesa graças a algumas reflexões ligeiras feitas pelo crítico João Carlos Rodrigues que, embora não tenha se dedicado muito à demonstração desta tese, causou grande reverberação quando propôs dividir a obra de Carlão em filmes masculinos e femininos. Na verdade, essas questões são apenas balizas para uma maior: quem é Aurélia Schwarzenêga?

Como podemos perseguir as respostas para essas perguntas com um olhar não anacrônico, ou seja, um olhar criticamente contemporâneo, que não imponha aos objetos do passado as demandas formais da consciência do presente? Em outras palavras, novamente irrompe a questão: como ver com olhos livres?

A proposta deste trabalho, nesse sentido, é a combinação de um exercício de análise fílmica, munida de um levantamento de registros e depoimentos sobre o filme *Garotas do ABC*, com uma breve ponderação sobre o conceito de “feminino” e a presença do corpo negro no cinema de Reichenbach.

Posto que existe toda uma encrenca para lidar com a mistura entre análise e afetividade, convém explicar que o farol para o nosso pensamento crítico é a noção de Susan Sontag (1966) em favor de uma “erótica da arte”<sup>1</sup>. Em linhas gerais, a proposição de Sontag consiste em uma análise estética que reconheça a artificialidade do “conteúdo”, percebendo-o como uma concepção que se fez no curso da história da arte e da crítica. Segundo ela, no nosso tempo alastrou-se a crença de que uma obra de arte traz em si um conteúdo, de onde devemos partir para nos relacionarmos com ela, buscando interpretar sua “mensagem” como se tudo fosse questão de descobrir qual é a realidade que está por trás do que vemos. Olhando para o movimento histórico da consciência humana, a pensadora identifica que a ânsia por interpretar resulta de uma necessidade, por parte da cultura ocidental hegemônica, de “domesticar” a obra de arte e com isso empobrecer o mundo. Para Sontag, o bom crítico deve *servir* à obra de arte, em lugar de tentar contê-la, almejando a *transparência*. Com uma crítica transparente, podemos nos aproximar da obra não em função de um significado oculto que pretensamente se traduz, mas através da recuperação da nossa capacidade sensível. Assim damos lugar à experiência sensorial da obra, tão vilipendiada pela falsa dicotomia forma-conteúdo (categorias precárias típicas da interpretação) e libertamo-nos para ver, para ouvir, para sentir a obra *como ela é*.

---

<sup>1</sup> São nossas as traduções do original em inglês *Against interpretation* (1966).

De um lado, a interpretação tem seu valor, e Sontag reconhece, principalmente em determinados contextos culturais em que o olhar interpretativo pode ser emancipador. De outro lado, muitas vezes sem perceber, o crítico bitolado investe-se de uma missão revelatória e, na tentativa de propor uma leitura que dê à obra um sentido renovado, recai viciosamente em prisões epistêmicas erigidas ao longo de séculos por essa cultura da dominação intelectual da arte. Se nos nossos dias é difícil não interpretar, se é difícil evitar traduzir os esforços, os mecanismos e os significados por trás de uma obra de arte, que ainda assim seja possível falar de uma obra viva no tempo, luminosa, sempre dada à nossa sensibilidade, jamais um tratado esgotável sobre um tema qualquer.

Não à toa escolhemos para ilustrar nossa introdução a Reichenbach uma fala de Andrea Ormond sobre a liberdade de não gostar dos filmes. Apesar de subestimado na esfera acadêmica, o gosto pessoal é vital para o crítico de cinema. Com essa consciência, Ormond buscou manter Carlão no reino do profano. E nós, se aqui nos permite o leitor, justamente entendendo a importância de saborear a experiência estética, damos-nos a liberdade de tratá-lo um pouco a partir da suculenta *imagerie* que dele brota – notando que até mesmo o seu irrevogável apelido, carinhosamente aumentativo, de certa forma já dissolve o homem no caldo quente de sua verve popular. É um risco que corremos, ainda que o gesto inevitavelmente puxe a brasa para a construção de um mito.

No primeiro capítulo deste trabalho, expomos um inventário de críticas e de matérias de jornal publicadas à época do lançamento do filme *Garotas do ABC*, para construir uma noção da sua recepção. No capítulo 2, descrevemos a coleção que nos servirá de matéria-prima para a análise: o filme *Garotas do ABC* lançado em DVD; o livro *ABC Clube Democrático – 4 roteiros de Carlos Reichenbach*; os depoimentos extraídos de entrevistas feitas entre 2019 e 2021; o primeiro corte de *Garotas do ABC*, tal como foi exibido a possíveis distribuidores internacionais antes do corte final; um conjunto da filmografia do diretor; e alguns outros pequenos achados interessantes. No capítulo 3, desenha-se um ensaio analítico, que descreve e coloca os aspectos mais imediatos do filme sob o prisma dos materiais contextuais já conhecidos. Nos capítulos 4 a 7, vamos recorrer brevemente aos textos teóricos e a outros títulos da filmografia de Carlão para identificar componentes estéticos fundamentais e tentar entender as maneiras do seu estilo, sempre movidos por uma busca do elemento feminino.

## 1. RECEPÇÃO DE *GAROTAS DO ABC*

Carlão já em 1986 era tido como um cineasta “vencedor” – assim definiu o poeta Cláudio Willer em seu prefácio ao *Cinema de Invenção*, de Jairo Ferreira, notando que o nosso cineasta “aos poucos consegue fazer-se reconhecer pela qualidade do seu estilo e sua original contribuição”. Essa observação de Willer, amigo pessoal de Carlão, para além do que merecia o valor intrínseco de sua obra, falava de certa respeitabilidade que Carlão vinha conquistando junto a público e crítica internacional. À altura da edição daquele livro, Carlão acabava de ser ovacionado em Roterdã pelo seu filme *Lilian M.* (1974) e por *Amor, Palavra Prostituta* (1982), reconhecimento que lhe rendeu uma parceria da Embrafilme para a produção do longa seguinte, *Filme Demência* (1985). Por mais que já conhecesse o sucesso de bilheterias com filmes feitos em parceria com o produtor Antônio Polo Galante, a partir de Roterdã, Carlão passa a ocupar um patamar diferente na indústria, valendo-se de leis estatais de incentivo para financiar seus filmes. Essa mudança representou uma certa perenidade da sua presença na cinematografia nacional. Ao longo de quatro décadas, tanto mais sólida sua carreira se fez quanto mais flexível foi sua postura diante dos desafios da indústria de cinema no Brasil.<sup>2</sup>

Entretanto, Carlão não deixou de ser crítico a mecanismos como a Lei do Audiovisual, como fica bem claro em depoimento dado a Lúcia Nagib em 2002:

Quando a Lei do Audiovisual começou, vislumbrou-se uma luz no fim do túnel para o futuro do cinema brasileiro. Começou-se quase a poder determinar um nível de dramaturgia em que se pudesse contemplar tanto o lado artesanal e artístico quanto o interesse do público. (...) Mas, de repente, começam a entrar na roda os picaretas do meio, que tentam usar a lei para cavar dinheiro fácil com o documentário oportunista em série. (...) Eu entendo que a Lei do Audiovisual foi feita para estimular a dramaturgia nacional com a cumplicidade da iniciativa privada, para oxigenar a produção que estava agonizante e não para privilegiar o filme institucional mercenário, sem identidade, assinatura e vergonha na cara. (2002, p.324)

Logo após a publicação deste último depoimento, Carlão lançaria *Garotas do ABC*. O filme teve sua estreia na mostra competitiva da 36ª edição do Festival de Brasília – concorrendo com *Filme de Amor* (2003, Júlio Bressane) e *Signo do Caos* (2003, Rogério

---

<sup>2</sup> Sobre isso, ver LOTTELLI, 2018.

Sganzerla), entre outros. Bressane ganhou o prêmio de melhor longa do festival, uma soma de R\$ 80 mil. *Garotas* levou os prêmios de atriz e ator coadjuvantes (Vera Mancini e Ênio Gonçalves) e recebeu também um prêmio especial criado pelo júri (sem valor em dinheiro) de melhor argumento.

O filme conta as histórias de um grupo de operárias tecelãs do ABC paulista. Aurélia, a protagonista, é uma jovem negra apaixonada por *soul music* e por galãs fortes do cinema – seu ídolo máximo é Arnold Schwarzenegger. Ela namora Fábio, um fisiculturista branco ligado a um grupo neonazista, que pratica atos de violência contra negros e nordestinos, o que implica um conflito inusitado à trama.

À época do lançamento de *Garotas do ABC*, a recepção dos críticos se dividiu entre os que aclamaram a ousadia de Carlão – por fazer um cinema autoral e tocar feridas de um Brasil que ainda não saldou sua dívida com o passado escravocrata – e aqueles que não perdoaram o que seria um mau jeito para direção de atores e escrita de diálogos. Vejamos dois trechos de críticas do jornal O Estado de São Paulo, à época do lançamento nacional do filme:

Existimos numa espécie de paradoxo em forma de país em que o neonazismo pode florescer nas regiões mais industrializadas. Mas nem essa constatação seria suficiente para fazer de *Garotas do ABC* um bom filme, caso Carlão não incorporasse o paradoxo em sua linguagem. Há quem não goste dessas oscilações de narrativa e prefira que tudo termine como começou. Prefiro imaginar que essa instabilidade do filme apenas reflete a instabilidade da vida.

[...] O que nasce de fato dessa contradição do amor entre Aurélia e Fábio é um retrato amoroso da classe operária brasileira [...] Carlão incorpora um certo ethos dessa classe sem folclorizá-la. Talvez porque, no fundo, se identifique com ela, mas tenha pudor em retratá-la como se dela fizesse parte, ou, pelo contrário, a observasse de fora, como se nada tivesse a ver com ela. Precisa, portanto, encontrar a distância justa, da mesma forma como o escritor precisa encontrar a palavra exata. (ORICCHIO, 2003)

Começa com uma mulher que dança freneticamente, nua. Termina com um baile no qual Fafá de Belém levanta a massa cantando uma daquelas músicas bregas que viraram sua marca. Com esse começo e esse desfecho, que remetem ao início de sua carreira na Boca do Lixo, Carlos Reichenbach levantou a galera e foi muito aplaudido pelo público quando *Garotas do ABC* passou no Festival de Brasília no ano passado. O júri não se entusiasmou muito e os críticos também não. O

filme tem mais defeitos que virtudes e só deve agradar aos fãs de carteirinha do diretor.

[...] O filme volta e meia apela e usa o sexo e a música para mascarar os defeitos de seu (inconsistente) mosaico de paradoxos sobre o Brasil atual. Mas o pior é uma certa frase usada como fecho - “Todo brasileiro é crioulo”. É como se Reichenbach não acreditasse na diversidade e pregasse o entendimento como inevitável por causa do que nos iguala não pelo respeito à diferença. Para não dizer que tudo é ruim, a fotografia de Jacob Solitrenick é ótima e a atriz Michelle Valle, que faz Schwarzenega, é o maior avião que levantou vôo no cinema, ultimamente. A descoberta dessa deusa você tem que agradecer a Carlão. (MERTEN, 2003)

Já a Folha de S. Paulo não dedicou muita atenção ao filme, nenhuma matéria no caderno de cultura – apenas uma crítica rápida, ainda que calorosa, no caderninho Guia da Folha:

Os núcleos de personagens e seus respectivos dramas se alternam com a habitual eloquência de Reichenbach, capaz de dar unidade a um conjunto variado que inclui cenas em tom de chanchada, outras de forte erotismo, sequências de emoção e ação, movimentos virtuosos de câmera em torno dos atores e homenagens a Glauber Rocha e Marvin Gaye. [...] O racismo se impõe na pauta, mas ‘Garotas do ABC’ é, em especial, um olhar carinhoso sobre o universo feminino de classe média baixa. (RIZZO, 2003)

Talvez por dedicar um caderno especial para a cobertura completa do Festival de Brasília, o Correio Braziliense foi o jornal que mais espaço cedeu a críticas e análises da recepção do filme. Em matéria de página inteira, lemos uma crítica elogiosa, por Tiago Faria, acompanhada de breves comentários de pessoas do público, presentes no festival.



Figuras 1 e 2: Crítica de Tiago Faria e depoimentos de pessoas do público.

CORREIO BRAZILIENSE



BRASÍLIA, SEGUNDA-FEIRA, 24 DE NOVEMBRO DE 2003 • 03

FILME DE CARLOS REICHENBACH REÚNE PERSONAGENS FORTES QUE REVELAM CRÍTICA À SEGREGAÇÃO RACIAL. ESTÉTICA LEMBRA INFLUÊNCIA DA BOCA DO LIXO

Divulgação



AURÉLIA (MICHELE VALLE)  
É PERSONAGEM DÚBIA:  
VÍTIMA E CRIA DO RACISMO

## PRECONCEITO DESVELADO

TIAGO FARIA  
DA EQUIPE DO CORREIO

Como discursar sobre preconceito e fascismo sem soar óbvio, sem escrever panfletos de anti-isso, anti-aquilo? Carlos Reichenbach (*Alma corsária, Filme demência*) aceitou esse complicado desafio quando decidiu filmar manifestações de racismo e intolerância em ambientes urbanos. Para o bem do espectador, a missão foi enfrentada com oportuna coragem. O maior mérito de *Garotas do ABC (Aurélia Schwarzenêga)* é escapar de fáceis simplificações ao tratar — com franqueza e dentro de universo estilístico pessoal — de fissuras sociais desprezadas por boa parte dos brasileiros.

Ao redor do ambiente operário de tecelãs do ABC paulista, Reichenbach revela contrastes que são, com razão, expostos na tela em tons berrantes. A começar pela protago-

nista Aurélia (Michele Valle), trabalhadora negra — personagem feminina forte — que namora um neonazista e baliza a escolha de companhias amorosas inspirada nos dotes físicos do ídolo, Arnold Schwarzenegger. Ela é, já nessa composição dúbia (ao mesmo tempo, vítima e cria do racismo), um tipo que foge do padrão de personagens negros da média das produções que criticam a segregação racial.

Quanto mais se aprofunda nas relações afetivas e familiares de Aurélia, Reichenbach mostra um Brasil que se mantém escondido no porão dos bons costumes. Personagens como o intelectualizado Salesiano (Selton Mello), líder do grupo fascista do namorado de Aurélia, traduzem com eficiência o desejo do cineasta de não encontrar respostas pré-concebidas sobre os temas que perpassam a trama. Apesar das atuações irregulares e da precariedade de muitas soluções narrativas.

Mais radical ainda, Reichenbach

usa as próprias referências dos personagens — que ele trata com carinho — como parte da estética do filme. Em uma homenagem à liberdade de *Boca do Lixo* paulistana, o cineasta colore a produção com cenas gratuitas de violência, humor escrachado e influências de fitas de ação e produções B em um cenário *pop* que, apesar de conter elementos em número suficiente para atrair o público de fitas norte-americanas, exagera esses mesmos clichês até provocar inevitável estranheza. Não é para todos.

Dentre os curtas exibidos na noite de sábado, o brasiliense *Teodoro Freire — O guardião do rito* (☆☆☆) é documentário que ganha a empatia do público graças ao carisma do personagem, tratado com a dignidade que faz por merecer. Já o carioca *Truques, xaropes e outros artigos de confiança* (☆☆☆) mistura realidade e ficção em trama curiosa, mas um tanto esquemática, sobre caráter e as fugazes relações humanas nas metrópoles.

C.R.Í.T.I.C.A. / Garotas do ABC ☆☆☆

## O QUE VOCÊ ACHOU DE GAROTAS DO ABC?

*“Achei o filme bom, apesar de meio disperso. Ficou difícil se concentrar nos personagens. A atriz principal, que faz a Aurélia (Michele Valle), é muito bonita e isso ajudou a cativar o público”*



**Alan Ray,**  
39 anos, professor

*“É filme fácil, divertido, que prende a atenção das pessoas até o final, mesmo sendo longo. Acho que vai entrar facilmente no circuito comercial. No final, ainda traz bela mensagem, de que todo brasileiro é crioulo. Isso é maravilhoso”*



**Shirlei Daudt,**  
28 anos, socióloga

*“O cinema nacional está melhorando e me surpreendendo cada vez mais. Os atores do filme são muito bonitos. Retrata o subúrbio paulista sem fugir dos padrões estéticos de filmes comerciais”*



**Ana Maranhão,**  
25 anos, professora

*“O filme consegue envolver o espectador todo o tempo. A única personagem com que Reichenbach conseguiu ser mais radical foi a Sofia (Vera Mancini), uma prostituta velha e alcoólatra”*



**Lúcia Lopes,**  
45 anos, professora universitária

Fonte: Correio Braziliense, 2003, p. 3-4.

A crítica de Tiago Faria exalta o estilo e a coragem de Reichenbach, apesar de reconhecer que o filme não é fácil de ser recebido pelo grande público. Os comentários reproduzidos no jornal sugerem que *Garotas* conseguiu fazer valer sua investida popular. Como visto na crítica de Merten, após a exibição, houve aplausos da plateia em Brasília. Tudo indicava que seria um filme comercialmente forte.

Em entrevista ao mesmo *Correio Braziliense*, a produtora Sara Silveira revelou sua expectativa de recepção comercial do filme:

Atenta à possível barreira da veia autoral do cineasta Carlos Reichenbach (*Garotas do ABC – Aurélia Schwarzenêga*), a produtora Sara Silveira, entretanto, se animou com a ótima receptividade do público na cidade. “Batalho para torná-lo (Reichenbach) um autor mais comercial. Em virtude da boa manifestação, por causa do apelo social do filme, fiquei encorajada com a perspectiva de fazer um lançamento com 40 ou 50 cópias”, adianta a produtora.

Com o selo de ‘filme de ação com garotas e garotos do ABC’ a previsão é de que o filme esteja nas telas em abril. Em busca de um co-distribuidor para firmar parceria com a RioFilme, Sara antecipa que as primeiras praças deverão ser São Paulo, Rio de Janeiro e a região do ABC. (DAEHN, 2003)

Mas apesar das boas perspectivas de público, a bilheteria do filme ficou muito aquém do esperado (cerca de 10 mil espectadores) e sua presença nas salas de cinema não durou muito. Há que se investigar a responsabilidade da estratégia de distribuição para esse fracasso comercial. Também vale uma constatação de que a boa recepção por parte do público frequentador de festivais pode não ser o melhor termômetro para prever o alcance de um filme nas salas comerciais. Mas, sobretudo, é preciso dizer que a estrutura do mercado de distribuição no Brasil tem papel preponderante na recepção pública do cinema nacional, o que requer um estudo à parte.

Sejam as críticas elogiosas ou depreciativas, é certo que não passou batida a abordagem de questões sociais complicadas. A escolha do diretor por tratar do crescimento de grupos neonazistas no ABC foi precisa no que se refere à atualidade do debate e isso foi reconhecido à época. Novamente citando Luiz Zanin Oricchio:

Cleiton, de 20 anos, morreu. Flávio, de 16, escapou, mas perdeu um braço. Os dois rapazes, dia 7, foram obrigados por três skinheads a saltar de um trem em movimento em Mogi das Cruzes, na Grande São Paulo. O fato policial dá triste atualidade ao longa-metragem *Garotas do ABC*, de Carlos Reichenbach, que tem como um dos seus temas as atividades de um grupo de neonazistas.

[...] Não por acaso, o movimento neonazista nasce justamente onde o operariado é mais desenvolvido. Trata-se daquilo que se poderia chamar de formação reativa: é justamente onde mais se avança que a reação contrária brota com força, num paradoxo apenas aparente.” (ORICCHIO, 2003)

Na continuação do especial do *Caderno 2*, lê-se uma contundente entrevista com Reichenbach. Reproduzo abaixo alguns trechos:

*Estado - Por que você incluiu aquele núcleo de neofascistas num filme originalmente dedicado a retratar a vida operária no ABC? Em suas pesquisas você percebeu a proximidade entre os dois grupos?*

Reichenbach - Quando comecei a escrever, o assunto já me incomodava. De alguma forma o meu interesse tinha a ver com o aparecimento do movimento anarco-punk no ABC, logo engolido pelo surgimento dos carecas e neofascistas. Ora, historicamente, onde surgem anarquistas logo surge também o embate entre nazistas (fascistas) ou comunistas. Quase uma repetição dos anos 20 no Brasil. A lembrar: eu escolhi as operárias têxteis exatamente por serem as pioneiras no movimento grevista da década de 20. (REICHENBACH, 2003a, p. D-7)

Relatos desse tipo nos ajudam a entender a expectativa do autor ao construir sua obra. Daí se depreende que Carlão observava o crescimento de grupos neonazistas, o flagelo racista brasileiro e as lutas trabalhistas no ABC como fenômenos interligados.

Um material de grande valor é a entrevista que ele concedeu a Carlos Adriano para a Revista *Trópico*, na época em que *Garotas* estava em fase de montagem.

*Nesse mesmo momento que você está montando seu novo filme, “Aurélia Schwazenêga”, o Brasil entroniza um presidente com tradição operária e vocação popular. O que você acha desta “montagem paralela”? Para você faz algum sentido?*

*Reichenbach:* Um dos aspectos que mais me interessou na pesquisa para a escritura do projeto, ainda no período da Bolsa Vítæ, foi entender a súbita decadência do ABC com a saída das multinacionais da região. Quis também compreender com clareza as razões do surgimento do neofascismo na região no exato momento em que o PT se firmava como partido forte.

No entanto, quero deixar claro, como fiz quando apresentei o projeto na Vítæ, que nunca enxerguei o filme como um tratado sociológico deliçescente. Todo material de anos de pesquisa, convivendo com a operárias da região -peguei ônibus com elas durante um ano e meio e quase tudo que é dito pelas personagens no filme eu escutei de suas conversas íntimas- foi utilizado para dar vazão ao meu imaginário a respeito do universo da mulher operária. Não tive a pretensão, e nem interesse, de retratar fiel e friamente o que ocorre no ABC; aliás,

sempre deplorei a impostura da isenção profilática do “artista” cirúrgico.

Só os medíocres têm medo de sujar as mãos em seu material de trabalho. Eu exijo de quem escreve, compõe, pinta ou faz filmes, que coloque a alma para fora, que deixe verter o sangue das veias ou dê a cara para a porrada em tudo aquilo que venha a produzir.

Dou risada (quando não vomito) ao ouvir realizadores afirmando a pretensão de flagrar a realidade tal como ela é. Como diz uma amiga: ao invés de gastar uma fortuna fazendo filmes, compre uma Polaroid!” (REICHENBACH, 2003b)

Entretanto, um aspecto importante da recepção do filme, que aponta um grande contraste entre a expectativa do autor e a reação do público, está manifesta num caso específico que trazemos aqui, tomando a liberdade de citar as palavras do próprio Reichenbach:

Uma das maiores decepções que eu tive na vida com relação à receptividade dos meus filmes aconteceu nesta cena, na projeção durante o Festival de Brasília de 2003. Eu esperava uma reação de surpresa no momento em que o “M” do Vampiro de Dusseldorf, de Fritz Lang, se transforma, num movimento de câmera, no sigma do integralismo. A frieza da plateia e a quantidade de pessoas que vieram me perguntar posteriormente o que significava aquela letra grega me deixou perplexo, se não arrasado. O desconhecimento com a história recente do país é tão grande que houve um jornalista do Distrito Federal que afirmou que aquilo era o “S” de Selton Melo. Como ninguém é obrigado a saber de tudo, menos os jornalistas, aí vai a explicação: Sigma é a décima oitava letra do alfabeto grego e é a letra símbolo do movimento integralista brasileiro, de assumida influência fascista. Sigma significa em matemática o sinal da soma.” (REICHENBACH, 2004a)

Figuras 3 e 4: o ator Selton Mello em cena do filme *Garotas do ABC*

Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

Esse episódio denota certamente que Carlão esperou de sua recepção um nível maior de cultura geral e de cultura cinéfila. Até aí, poderíamos entender a questão a partir de critérios de nicho, supondo que a obra devesse ser isolada, tratada como produto de alta cultura, não importando as impressões do espectador médio. Mas ainda faltam elementos para compreender o problema. Julgar por esse viés é não apenas insuficiente, como é uma pista falsa, visto que há diversas demonstrações de que Carlão desejou atingir as classes populares com este filme. Não apenas com a estratégia de distribuição (que, como pressupomos, foi falha), mas sobretudo com a linguagem, o que discutiremos adiante.

Vejamos um depoimento de Carlão sobre a recepção dos filmes que vieram do projeto *ABC Clube Democrático*, dado em entrevista à Revista Zingu! já mais tarde, em 2009. Em um olhar retrospectivo de sua carreira, Reichenbach falou sobre o sentimento de “desencanto” com seus últimos filmes:

CR - O que me dá tristeza é que não se consegue chegar ao público-alvo. Aqui entre nós, *Falsa loura* e *Garotas do ABC* não visam ao público burguês. Eles pouco se lixando pra problemas de operárias têxteis, querem mais é que se fodam. Vi comentários do pessoal que viu no Rio de Janeiro e ficava torcendo o nariz. Não tem mais isso de **cultura popular**. O frequentador do cinema do shopping da Barra, ou mesmo aqui, nos Villa-Lobos da vida, Bourbon que seja. Esse cara não vai ver Maurício Mattar, vai torcer o nariz por puro pedantismo. Uma coisa que volte à chanchada, vai torcer também, como torcia antigamente. [...]

Se eu tive que cortar quarenta minutos do *Garotas do ABC* não foi por causa da TV Cultura, não, mas pelos fakes sócios estrangeiros, italianos que iam entrar no filme. Se arrependimento matasse, eu estaria morto.

Minha sócia diz que o filme tem um problema, é um dos meus melhores filmes, de longe, mas tem o problema de excesso de interferência.

Z – Por que você não faz uma “versão do diretor”?

CR – Ninguém vai ter dinheiro para fazer isso. Já era. Vai ficar com a cópia pirata. [...] É deprimente. Daí vem a decisão de não fazer mais filme que tenha **linguagem popular**. Porque ninguém vai ver mesmo, meia dúzia de privilegiados vão ver. Aí acaba virando uma obrigação de se ver. [...]

Já encerrei a fase ABC, há mais dois roteiros de que desisti, estou desencantado, limitaram ainda mais o nosso poder de comunicação. Especialmente o mercado exibidor, que cada vez entendo menos.

Na hora de filmar, já não tínhamos condições de captar para fazer os quatro simultaneamente. Pensei: vamos tratar disso filme a filme. Assim, foram feitos “Garotas do ABC” e “Falsa Loura”. Hoje, dou isso por completamente encerrado. (REICHENBACH, 2009, destaques nossos)

A menção a Maurício Mattar refere-se ao filme *Falsa Loura*, de 2008. Em *Garotas do ABC*, Carlão também fez escolhas contundentes para o elenco, caso de Selton Mello e Fafá de Belém. Esse tipo de escolha improvável, incomum nos ditos “filmes de autor”, que buscam sempre se afastar do repertório identificado por um certo *star system*, é uma opção muito consciente do diretor e tornou-se uma das marcas de seu trabalho. E especificamente nesse trecho, queremos ressaltar como essas escolhas estão em alguma medida relacionadas com o que o diretor chamou de “linguagem popular” e de “cultura popular”. A lembrança que ele faz das chanchadas também é algo que diz muito sobre seu referencial estético. Um olhar para o conjunto da obra cinematográfica de Carlão não deixa dúvidas de que uma de suas principais características é justamente essa conversa entre o erudito e o popular.

Mas como se dá a recepção dessa mistura improvável? Muitas vezes a vontade de uma linguagem popular é recebida pela crítica como algo *menor*, e diz-se que o filme tem uma leitura “fácil” em tom pejorativo. Segue um texto de Diego Cruz, crítico do suplemento de cultura no jornal digital do PSTU (Partido Socialista dos Trabalhadores Unificado):

Uma história que, certamente, poderia resultar em um excelente e complexo filme, mas que, lamentavelmente, tropeça, em suas muitas irregularidades (da direção à interpretação), em metáforas fáceis e uns tantos outros problemas. (...)

Entre as colegas de Aurélia, há uma espécie de retrato multifacetado do universo do operariado feminino: a jovem grávida, a líder do setor, a operária que também se prostitui, a mulher mais velha que precisa entrar no mercado de trabalho, a chefe que atazana a vida das demais etc. O problema é que todas elas parecem sofrer do mesmo

mal: são representadas com um alto teor de estereótipo e sob um ‘olhar’ ostensivamente masculino.

Algo que fica evidente na figura de Aurélia. Seu atrevimento e liberdade sexual são mostrados com uma câmera que a transforma mais em objeto do desejo do que em senhora de sua vida. O que acaba dando origem a uma cena em que a tecelã se deixa levar por um quase estupro em meio à podridão e à miséria. Já suas contraditórias opções parecem ser fruto unicamente de uma rebeldia sem causa contra o rígido controle paterno.

No bando fascista, a maioria é formada por idiotas patéticos que vociferam contra negros, homossexuais e nordestinos. E o líder Salesiano parece um alucinado movido por uma mescla de cocaína, discursos de Plínio Salgado, líder do movimento integralista, na década de 1930 e a música de Wagner, o compositor favorito de Hitler. (CRUZ, 2009)

A este texto, sobretudo aos termos “metáforas fáceis” e “estereótipos”, podemos oferecer como réplica um trecho do próprio filme, dito pela boca do jornalista Néelson Torres, personagem interpretado por Ênio Gonçalves, que é como um alter ego do autor. Tem-se a impressão de que Carlão já antecipava esse tipo de recepção:

ANDRÉ - O Salesiano... Esse cara é louco! Mas não é burro.

NÉLSON - Como assim?

ANDRÉ - O cara lê Nietzsche, Spangler, ouve Wagner... O cara é um puta de um clichê!”

NÉLSON - **Pois é no clichê que eu estou interessado!**  
(*GAROTAS DO ABC*, 2003, destaque nosso)

Se o trecho acima advoga em defesa do autor, o cenário social do Brasil recente, com suas motociatas e delírios patrióticos aos 7 de setembro, ainda lhe dá o triste título de visionário incompreendido.



Figura 5 - Adilson (Rocco Pitanga) em cena do filme: desfile de 7 de setembro no quartel.



Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

Figura 6 - No contraplano, as famílias assistem à parada militar.



Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

Figura 7 - O bando nazifascista em marcha ao som de Wagner



Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

Entretanto, perceba-se que nossa intenção ao trazer essa semelhança com o noticiário político não é senão pinçar um elemento estilístico que vai merecer a nossa atenção ao longo dos próximos capítulos: a relação do criador com seus personagens e com os atores e as atrizes que lhes dão vida. Afinal, se queremos, como Susan Sontag, evitar a dependência da própria ideia de conteúdo na obra de arte, não podemos cair na armadilha de acreditar que uma "crítica social bem feita" por si só garantiria a consagração do filme, ainda que apenas no seio de uma elite pretensamente "esclarecida", que busca ver filmes de apelo político "engajado" em causas sociais. O mais importante - supondo que estejamos certos em dizer que o anarquista Néelson Torres vocaliza literalmente uma atitude do próprio autor - é identificar como o filme pode estar sinceramente "interessado no clichê" e fazer disso uma estética. No mais, outros apontamentos da crítica que vimos acima precisam de cuidado. Quando Diego Cruz, em sua crítica, fala de "uma câmera que a transforma [Aurélia] mais em objeto do desejo do que em senhora de sua vida", "sob um 'olhar' ostensivamente masculino", cabe perguntar que câmera é essa e que personagem é essa. Como se dá essa dinâmica entre a câmera e a mulher e como a própria dramaturgia da personagem traz implicações para esse jogo?

Notadamente sobre a escolha de elenco para os filmes de Reichenbach, Adilson Marcelino comenta em texto na mesma Revista Zingul:

Por amar seus personagens e seus atores, o cinema reichenbachiano é o mais particular quando se pensa em elenco na cinematografia nacional. Generoso, mas sem abrir mão do que quer – pois o mestre sabe exatamente o que quer –, ele proporciona possibilidades para a mais variada gama de intérpretes, e não só em papéis de segundo, terceiro ou quarto escalão – e isso sem carregar qualquer valor diminutivo, pois o cinema é equipe, e por isso todos os escalões são essenciais. A distinção é no sentido de que Carlão não titubeia em apostar no seu elenco, seja de nomes conhecidos ou não, seja de atores veteranos ou iniciantes. (MARCELINO, 2009)

Marcelino segue descrevendo uma miríade de tipos, de origens e de escolas dos atores e das atrizes que compõem o cinema de Reichenbach. Há atores experientes, há os iniciantes em quem Carlão aposta suas fichas, tem também as crias da Boca do Lixo, os profissionais que têm trânsito na televisão, os atores-fetiche, e há vários casos de artistas incomuns, vindos de outras áreas da cultura. É por causa dessa variedade de gentes que Carlão põe na tela que Marcelino termina o texto dizendo que ver o cinema de Carlão “é ver a cara de um país”.

Mas, se no período áureo da Boca do Lixo, as opções populares de Carlão, opções no texto e na cena, resultavam em números de bilheteria (a exemplo, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979) chegou a fazer 5 milhões de espectadores na América Latina, tendo sido feliz no Chile e na Argentina por exemplo, como nos conta Eduardo Aguilar<sup>3</sup>), hoje em dia “ver a cara de um país”, num filme de linguagem acessível, não basta para que a obra caia nas graças do público. Isso pelos motivos complexos de estruturação do mercado, entre os quais está o alto preço do ingresso. Houve uma grande mudança na cultura cinematográfica do público brasileiro de lá pra cá, e a queda do reduto da Boca diante das pressões do mercado de pornografia estadunidense, entre outros fatores, marcou esse ponto de inflexão<sup>4</sup>. Então, a repercussão de filmes como *Garotas do ABC* acaba ficando mormente a cargo da imprensa especializada, que jamais terá a mesma propriedade que o público das salas de cinema para

---

<sup>3</sup> MOSTRA Três dias com Carlos Reichenbach, uma homenagem – dia 3 – sessão 1. 2020. Canal Centro Universitário Maria Antônia da USP.

<sup>4</sup> Sobre isso vale ver o mesmo depoimento de Eduardo Aguilar (ibid.) e ABREU, 2015.

eleger o que é verdadeiramente popular. Em consequência disso, na recepção crítica, o limiar entre o que é “popular” e o que é “apelativo”, ou “brega”, parece mais confuso.

Aqui e ali, vemos que existe forte resistência de parte da crítica ao trabalho de Carlão com atores e atrizes, desde as escolhas no casting até a direção da *mise-en-scène*. Inegavelmente essa resistência diz algo sobre o que atualmente se entende por *verossimilhança*. Em texto para a Revista *Contracampo*, Gilberto Silva Jr. defende que o registro de atuação “televisivo” é usado como um parâmetro equivocado para avaliar a qualidade do cinema nacional:

Uma das principais restrições ao filme dentre as feitas pelos não-apreciadores de *Garotas do ABC* seria que este não atingiria a mesma "intensidade" de *Anjos do Arrabalde* (1987), incursão anterior do diretor Carlos Reichenbach em um universo semelhante, o das mulheres proletárias, habitantes da periferia de São Paulo. Só que, ao fazer tal afirmação, esses detratores parecem ignorar a diversidade nas propostas de ambos os filmes. Se o filme de 87 é um retrato crú e desglamurizado, realizado com fortes cores néo-realistas, *Garotas do ABC* – concebido como o piloto de uma série e fruto de um projeto que foi ao longo do tempo mudando de cara diversas vezes e cuja idéia surgiu não coincidentemente logo após a conclusão de *Anjos do Arrabalde* – parte muito mais de uma visão pessoal do próprio Carlão. Como ele mesmo afirma: "Nunca pretendi realizar com esses filmes um tratado sociológico sobre o assunto, mas trabalhar o meu imaginário a respeito do universo feminino (...)". Foge, portanto, de uma abordagem quase documental que poderia impor ao seu realizador uma necessidade de reprodução do real. Isso se estende também ao trabalho dos atores, que por essas razões foge aos limites de um "naturalismo televisivo", considerado como equivocado parâmetro para avaliação de atuações por um certo senso comum. (SILVA JR, 2004)

Esse texto de Silva Jr., à luz da fala de Adilson Marcelino, ajuda-nos a entender que há uma acurada consciência estética por trás das escolhas de elenco. O uso de rostos que figuram em esferas diversas, como a da televisão, agrega um determinado valor de linguagem para os filmes, uma iconografia subjacente.

Em 2012, numa das primeiras homenagens póstumas a Carlão, uma iniciativa do grupo de pesquisa História da Experimentação no Cinema e na Crítica, da ECA, promoveu o seminário “Conversa sobre os filmes do Carlão”. As comunicações da mesa originaram um dossiê sobre o artista, publicado na Revista *Rebeca* (2012). Citamos alguns trechos aqui. Sua menção é especialmente interessante pelo que eles trouxeram à guisa de balanço da carreira de Carlão.

Existe um evidente contraste entre esses personagens. No entanto, sabemos que fazem parte do mesmo mundo, que seu falar, seus rostos, seus hábitos de algum modo os identificam, os aproximam, na medida em que fazem parte de um mesmo universo de valores e mesmo cultural.

Essa solidariedade que podemos encontrar na sociedade americana ou europeia (onde a riqueza não implica necessariamente diferenças culturais acentuadas) está longe de existir nos filmes brasileiros, e me parece mesmo uma das razões por que o espectador custa a se identificar com eles. Ou não se identifica nunca, porque busca uma solidariedade que existe nas convenções cinematográficas, mas, no nosso caso, não se dá na vida cotidiana, em que vigora uma espécie de *apartheid* social. Daí, quando os personagens de Carlão dialogam, eles em geral falam em dois níveis distintos, de certa forma irredutíveis um ao outro, o que lhes dá uma aspereza particular. (ARAÚJO, 2012)

Ponto principal: a lógica da mise-en-scène de Reichenbach apresenta-se como uma não identidade irreconciliável de registros. Numa mesma cena, num mesmo diálogo, um professor fala num registro (grandiloquente, culto) e uma operária, em outro (vulgar, ingênuo) (*Amor, palavra prostituta*, 1979); e o que dizer das conversas entre um jornalista nihilista e um retardado mental em *Anjos do arrabalde* (1987), ou entre uma jovem negra e seu namorado neonazista em *Garotas do ABC?* Tais diálogos, nos filmes de Carlão, estão sempre despencando em abismos. (...) O método de atuação de Carlão é coerente, portanto, com a fatura visual de seu cinema, que parte, muitas vezes, da tradição cinematográfica absorvida e regurgitada. (MORAES, 2012)

Os trechos elencados acima dão a ver que a principal polêmica em torno de *Garotas do ABC*, e do estilo de Reichenbach em geral, gira em torno do trabalho com os diálogos e os atores. O registro das falas nos filmes de Reichenbach sempre provocou estranhamento. Inácio Araújo e Felipe Moraes nos mostram que esse estranhamento tem suas raízes na própria circunstância em que os personagens são colocados. O mundo construído nos filmes de Carlão sempre tem um quê de improvável. A artificialidade que sobressai dos diálogos seria então uma aresta necessária à ficção – não um defeito indesejado, mas um ruído que é fruto do próprio estilo dramaturgicamente do cineasta.

## 2. VESTÍGIOS DO PROJETO: CAMINHOS ENTRELAÇADOS

Neste capítulo vamos elencar brevemente os recursos que nos serviram de base para o exercício de análise do filme *Garotas do ABC*. Alguns deles já foram referenciados no capítulo anterior. A intenção é enriquecer a análise com subsídios extrafilmicos, sem, no entanto, limitar a articulação entre os elementos a uma comparação simétrica, pois todos os materiais levantados neste trabalho conversam entre si e aparecem na análise quando lhes é solicitado pelo próprio movimento da investigação.

### 2.1 GAROTAS DO ABC EM DVD

Antes de falar dos materiais de pesquisa que exigiram alguma escavação, vale uma descrição breve do principal objeto de análise e da plataforma em que ele foi observado. O filme *Garotas do ABC* foi lançado em DVD em 2004. Nesta mídia, além do filme com duração de 2h05', constam alguns extras. São eles: o *making of*, dirigido pelo montador André Finotti; o curta-metragem *Equilíbrio e Graça* (13', 2002), dirigido por Carlos Reichenbach e produzido pela Dezenove Sons e Imagens; e um conjunto de cenas excluídas da montagem final do longa. Essas cenas aparecem em um formato de janela emoldurada pelas tarjas pretas de inscrição de *time code*<sup>5</sup>, indicando que pertencem a um repositório de material não finalizado. Além desses extras, encontramos uma trilha de áudio alternativa, contendo os comentários de Carlão sobre o longa, acompanhando a exibição em tempo real, comentário que já foi utilizado como recurso no capítulo anterior.

### 2.2 FILMOGRAFIA DE CARLÃO

Também foi levada em conta toda a filmografia do diretor a que pudemos acessar em DVD e arquivos digitais. Alguns filmes são especialmente importantes para a nossa análise. É o caso evidentemente de *Falsa Loura* (97', 2008), que também se originou de *ABC Clube Democrático*. Do mesmo modo, olharemos para o longa anterior de Carlão, *Dois Córregos* (1h50', 1999), cujo roteiro também foi publicado em livro (REICHENBACH, 2004c).

---

<sup>5</sup> O *time code* é um código numérico de controle do tempo do material filmado. Serve para manter o controle da sincronização entre imagem e som (que são gravados em dispositivos independentes) ao longo do processo de telecinagem, montagem e finalização.

### 2.3 ROTEIRO PUBLICADO

Como já foi exposto, o projeto *ABC Clube Democrático* previa uma série de filmes, como uma saga dividida em episódios. Essa concepção de Carlão foi uma estratégia de produção em grande escala, uma ideia de aproveitar a mobilização dos recursos angariados para a filmagem, para rodar vários longas simultaneamente e assim baratear significativamente o custo final médio de cada filme. Os roteiros que constam no livro são, em ordem: *Aurélia Schwarzenega*, *Anjo Frágil Antuérpia*, *Lucineide Falsa Loura* e *A Fiel Operária Suzy Di*. Carlão filmou o roteiro do primeiro episódio (que acabou se chamando *Garotas do ABC - Aurélia Schwarzenega*) em 2002. Em um segundo momento, filmou o roteiro do terceiro episódio, que acabou se chamando apenas *Falsa Loura* (2008). Entre um e outro, ele fez *Bens Confiscados* (2005), com a atriz Betty Faria no elenco.

Na continuação da entrevista a Gabriel Carneiro e Filipe Chamy, Carlão comenta sobre o processo de publicação do livro *ABC Clube Democrático*, que veio a dar nova vida à ideia original do projeto, depois de ter filmado *Falsa Loura*:

Aí, o (editor) Sérgio Pinto de Almeida me perguntou se não queria editar especificamente o roteiro de “Falsa Loura”. Disse a ele que me interessaria pela publicação do projeto todo, tal como foi entregue à Fundação Vitae.

Tomamos a decisão de não colocar fotografia dos filmes, para que o livro pudesse funcionar como literatura. O legal é que o leitor crie rostos para os personagens. Se eu colocar a minha Aurélia, a minha Lucineide (que depois virou Silmara), a identificação se perde.

Tem de ser lido como literatura. A formatação de roteiro que usei é a do Tonino Guerra. Se você pegar o que ele escreveu, principalmente com o Antonioni, pode ler como literatura. (REICHENBACH, 2009)

Esse dado – sobre a decisão de não ilustrar com fotos – Carlão repetiu no prefácio que escreveu para a publicação, em trecho que já transcrevemos na introdução deste trabalho. A referência ao escritor e roteirista Tonino Guerra, que por sua vez também teve alguns roteiros publicados em livros, revela o flerte de Carlão com a ideia de deixar uma marca literária no seu legado de autor. Como dissemos, é de se supor que ele tenha alimentado esse sonho desde muito cedo. De fato, ainda na mesma entrevista, Carlão confirma a nossa suspeita:

A minha formação é literária. Sou filho de editor. Cheguei ao cinema via literatura. E, em 2008, veio o convite para finalmente escrever um romance, desejo que tenho desde a adolescência. A proposta é fazer um trabalho similar a “ABC Clube Democrático”. Inicialmente, era ideia para um roteiro. Mas o cinema é limitador. Sei que não vou ter grana para filmar tal coisa e já não escrevo. Literatura, não. O papel aceita qualquer delírio. (REICHENBACH, 2009)

A forma como Carlão veio a se tornar diretor de seus próprios roteiros não desmente esse prenúncio, essa vocação para ser um *escritor de cinema*, o que salta ainda mais à vista se convocamos a noção *camera stylo*, cunhada por Alexandre Astruc (1948) para construir o que veio a ser a política dos autores. Na formulação de Astruc, um autor de cinema escreve com a câmera tal qual um escritor escreve com a caneta. Isso é possível, porque o cinema constituiu-se historicamente como uma linguagem. Na forma cinematográfica, um artista é capaz de exprimir seu pensamento. Curiosamente, em seu ensaio clássico, o crítico francês defende que o autor do filme seja também o autor do roteiro, sem distinção, o que deveria tornar dispensável a figura do roteirista. A preocupação com a autoria foi uma constante no trabalho de Reichenbach, seja no papel de diretor, no de crítico, ou no de escavador de filmes verdadeiramente autorais.

Nossa intenção no momento é chamar a atenção para a presença dos elementos literário e dramático em sua criação. Evidentemente os roteiros de *ABC Clube Democrático* foram escritos para serem filmados, ou seja, contêm a forma fílmica em sua dramaturgia, o que circunscreve a criação literária.

Mais ainda, em se tratando de um profissional muito acostumado a enfrentar os desafios da produção na indústria cinematográfica brasileira, é sensato supor que seus roteiros, além de apresentarem uma linguagem apropriada à técnica de escrita para o cinema, já previam as formas de lidar com as circunstâncias específicas de produção que ele encontraria no momento. No caso de *Garotas*, o início dos anos 2000.

Vale a pena considerar, para efeito de uma análise que dê conta de uma experiência sensível e compreende que a pesquisadora também passa por espectadora, que a leitura dos roteiros de *ABC Clube Democrático* aconteceu num momento posterior ao de assistirmos aos filmes *Garotas do ABC* e *Falsa Loura*. Dito isso, vemos que cai por terra aquele desejo



de Carlão, de ter um leitor que “conceba fisicamente cada um dos personagens”, o que teria justificado a ausência de fotos dos filmes para ilustrar o livro.<sup>6</sup>

Não obstante, nossa experiência de leitura revelou uma outra camada de interesse que é, para dizer o mínimo, peculiar: a possibilidade de o roteiro ser alimentado pela experiência do filme, numa operação em que a leitura do “romance” invoca rostos e paisagens que estão nos vestígios da memória fotográfica, mas com um ritmo e uma liberdade que são próprios da fruição literária. Quer dizer, é uma experiência que guarda semelhança com aquela de assistir a um filme que foi adaptado de livro, porém às avessas. O fato de haver dois roteiros que não foram filmados (*Anjo Frágil Antuérpia* e *A Fiel Operária Suzy Di*) exponencializa as possibilidades desse tipo único de fruição, pois, como foi dito, todas as histórias narradas têm em comum as personagens e as ambientações. Ou seja, já conhecemos a atmosfera dos lugares que estão lá em *Garotas* – a Fábrica de Tecidos e o Clube Democrático –, conhecemos as formas e a fotogenia de Aurélia, Antuérpia, Lucineide, Suzana, Indalécia, Paula Nelson, Kinuyo, Nair, Nelinha, o delegado Oswaldo Sampaio, o jornalista Nélon Torres, a ébria Sofia... No episódio 2 da “saga proletária”, vamos descobrir o passado de Nélon Torres e de Antuérpia, enquanto se desenrola o envolvimento amoroso dos dois. Também voltam a aparecer o delegado Oswaldo Sampaio e a velha Sofia, que, para surpresa do leitor, revela-se uma anciã poderosa e muito requisitada num terreiro de macumba. E por aí vai...

Para além das histórias que compõem o enredo dos filmes, existe uma outra saga que é a do próprio Carlos Reichenbach. Podemos traçar uma linha do tempo que permite ver os momentos criativos, as viradas e as inflexões que o levaram a tomar novos rumos, e as questões insuspeitas que estão nas pistas que ele deixou pelo caminho. E perceber que, como relatamos acima, há um efeito causado pela ordem em que assistimos ou lemos cada história. Assim, desenha-se também um percurso da pesquisadora/leitora/espectadora pela vida-obra de Carlão, em que cada experiência permite a criação de uma nova camada de apreciação da próxima, ainda que todos os roteiros e os filmes aqui elencados tenham sido escritos com seus arcos dramáticos próprios, totalmente autônomos entre si.

---

<sup>6</sup> A título de comparação, o livro em que Carlão publica o roteiro do filme *Dois Córregos* está recheado de *frames* de cenas do filme.

Tabela 1 - Linha do tempo de *ABC Clube Democrático*

<b>Início dos anos 90</b>	Argumentos e ideias de um roteiro para cada garota proletária: Aurélia, Antuérpia, Lucineide, Suzy, Paula Néelson e Arlete.
<b>1996</b>	Com bolsa da Fundação Vitae de Artes, Carlão dedica 11 meses ao desenvolvimento dos roteiros de <i>ABC Clube Democrático</i> . Ao final deste período, entrega à fundação o resultado do trabalho: 4 roteiros.
<b>Início dos anos 2000</b>	Carlão convida o escritor e roteirista Fernando Bonassi para colaborar no aperfeiçoamento de <i>Aurélia Schwarzenega</i> .
<b>2002</b>	Filmagem de <i>Garotas do ABC</i> . Primeiro corte final com quase três horas de duração. Carlão e Cristina Amaral voltam à ilha de edição e reduzem o tempo total do filme em 40 minutos.
<b>2003</b>	Lançamento de <i>Garotas do ABC</i> no Festival de Brasília.
<b>2005</b>	Lançamento do filme <i>Bens Confiscados</i> .
<b>2007-2008</b>	Filmagem e lançamento de <i>Falsa Loura</i> , adaptado do roteiro <i>Lucineide Falsa Loura</i> .
<b>2008</b>	Publicação, pela editora ABCD Maior, do livro <i>ABC Clube Democrático – 4 roteiros de Carlos Reichenbach</i> , contendo os roteiros <i>Aurélia Schwarzenega</i> , <i>Anjo frágil Antuérpia</i> , <i>Lucineide falsa loura</i> e <i>A fiel operária Suzy Di</i> .

Fonte: elaborada pela autora.

Tudo isso considerado, cabe falar um pouco mais detidamente sobre o roteiro *Aurélia Schwarzenega* antes de prosseguir com o levantamento de dados para a análise comparativa do filme. Dos quatro roteiros publicados, este é o mais longo, com 98 páginas (*versus* 70, 66 e 74 nos seguintes). De fato, é comum que um episódio piloto de série tenha maior duração que os demais, pois normalmente ele abarca a preocupação de caracterizar personagens e delinear o universo ficcional que vai se apresentar. Veremos isso mais detidamente adiante.

Outro aspecto importante de se ressaltar agora é como, já no roteiro, o experiente diretor deixa indicações de filmagem e decupagem. Por exemplo, na página 19 aparece: “Travelling revelando a frente da indústria têxtil. Várias mulheres se encaminham para o interior trajando jalecos semelhantes ao de Aurélia.” (REICHENBACH, 2008a).

Indicações de câmera como essa são comuns ao longo do roteiro. Não somente de câmera, mas indicações cinematográficas, que apelam para a sensorialidade audiovisual do espectador. Esta próxima dá uma indicação de construção já pensando nas etapas de *sound design* e mixagem (as etapas finais de um filme no processo industrial): “As máquinas de tear se estendem pelo galpão. O ruído, à primeira vista insuportável, vai aos poucos criando certa musicalidade.” (2008a, p. 22).

No trecho a seguir, o roteirista descreve um procedimento de manipulação da velocidade de obturação da câmera. Para quem conhece um pouco de cinema e suas possibilidades, a descrição da cena transmite uma certa apuração, como se se pintasse um quadro na imaginação do leitor, ou melhor, uma sequência de fotogramas. Imagens em movimento.

Geral da região alta na periferia do ABC. É noite. Nos primeiros segundos da cena, a velocidade da câmera chega a oito quadros por segundo, ou menos, na tentativa de saturar a iluminação dos cenários (luzes das casas, faróis de carros riscando o quadro, lâmpadas de poste hipersaturadas etc.). Conforme se inicia uma lenta panorâmica, a velocidade da câmera vai sendo manipulada para chegar aos 24 quadros normais de projeção. A panorâmica conclui num plano frontal do prédio onde fica o Clube Democrático. (2008a, p. 86)

Dessa forma, o que se observa é que o roteirista que conhece bem o aparato cinematográfico domina uma arte própria. Portanto, neste caso, não se trata apenas de enredo, mas também de escrever um roteiro que dê ao leitor as sensações audiovisuais que se quer obter com a eventual filmagem. Nem todo o roteiro tem a liberdade de deixar indicações de câmera, som, montagem, pois isso é prerrogativa do diretor (e, via de regra, nem sempre as duas funções coincidem na mesma pessoa, como queria Astruc). No entanto, em se tratando de um diretor como Carlão, com ampla bagagem em diversas áreas do fazer cinematográfico, além de sólida formação literária e musical, essas indicações são também sinais de tudo o que se pode explorar em um projeto de roteiro.

Já que falamos sobre formação musical, vejamos como é a presença da música no roteiro. Logo nas primeiras linhas, vemos qual será a principal escolha da banda sonora: Marvin Gaye. A música do Rei do Soul abre a primeira sequência e dá o tom até o final. Em alguns trechos, há referências a canções escolhidas a dedo pelo diretor. Por exemplo:

Aurélia entra no banheiro trazendo o toca-fitas. Põe na tomada e liga. A música de Marvin Gaye “I heard it through the Grapevine” invade o ambiente. A partir desse momento ela se prepara para um ato de **purificação**. Liga o chuveiro. Experimenta a água quente e se despe ao som do cantor negro.” (2008a, p. 34, destaque nosso)

Outras referências musicais aparecem, como “As Quatro Estações” de Vivaldi e a “Liebestrod” de Wagner. Mas é com Marvin Gaye que o roteiro se relaciona de maneira mais perene. O dado interessante é que essa relação sempre acontece no filme através de uma mediação diegética. Como no exemplo acima, a presença da música soul não é incidental no filme. Ela é sempre disparada por uma ação consciente de Aurélia, que põe para funcionar o toca-fitas. Vejamos outro caso:

#### 15. Carro de Fábio / Interior - Hora Mágica<sup>7</sup>

No interior do carro em movimento, Aurélia tira uma fita cassete da bolsa e coloca no toca-fitas. A música de Marvin Gaye ‘Got to Give It Up - Part 1’ começa a ser ouvida.

FÁBIO - De novo esse cara... que saco!

AURÉLIA - É o rei, Fábio... é o Marvin Maravilha... sinta o swing...

Aurélia mexe os ombros e estala os dedos embalada pela música. Aumenta o volume do toca-fitas. Emburrado, Fábio comenta:

FÁBIO - Coisa de negro... e americano ainda por cima! (2008a, p. 30)

Exemplos como este mostram o estatuto do cantor norte-americano em *Aurélia Schwarzenega*. A menção a ele, dessa forma, é importante para a construção da identidade da protagonista.

Adiante falaremos mais sobre Marvin e o uso da música no cinema de Reichenbach. Cabe notar agora que tal referência acabou ficando só no roteiro (ou quase), pois a produção do filme não conseguiu adquirir os direitos de uso junto aos detentores norte-americanos.

---

<sup>7</sup> “Hora Mágica” é um termo do universo da fotografia que indica os períodos do dia em que o sol nasce ou se põe, gerando uma iluminação suave e uma percepção refinada das texturas dos objetos.

## 2.4 DEPOIMENTOS DOS CÚMPLICES

Para esclarecer algumas inquietações a respeito do processo de produção e, mais, para dar uma ideia do que foi o espírito que atravessou esse projeto, da atmosfera que envolvia os profissionais, coletamos os depoimentos de alguns colaboradores de Reichenbach. Ou, como ele gostava de chamá-los, seus "cúmplices". Ele usava esse termo porque fazia questão de enfatizar que suas decisões autorais eram fruto de uma relação de confiança com seus parceiros e parceiras criativos. Que o fazer artístico demandava mais do que profissionalismo, exigia uma entrega de corpo e alma ao trabalho, um compromisso de vida.

Os depoimentos aqui transcritos foram coletados de entrevistas realizadas entre 2019 e 2021. Os entrevistados são: Eduardo Aguilar, diretor-assistente; Jacob Solitrenick, diretor de fotografia; Fernando Bonassi, co-roteirista, Cristina Amaral, montadora; Vera Haddad, diretora-assistente; Daniel Chaia, diretor-assistente; Vanessa Alves, atriz. Para apoio de pesquisa, também conversamos com Inácio Araújo, crítico, e Sara Silveira, produtora.

## 2.5 O PRIMEIRO CORTE DE *GAROTAS DO ABC*

Como já foi mencionado, o primeiro corte feito na ilha de montagem resultava num filme de quase três horas de duração. Assim que ficou pronto, esse primeiro corte foi exibido a algumas pessoas, entre elas um grupo de produtores estrangeiros, para gerar uma repercussão privada que viesse a contribuir para as decisões a respeito de finalização e estratégia de lançamento. Por sugestão de um grupo executivo italiano que possivelmente se tornaria sócio na distribuição, Carlão e a produtora Sara Silveira decidiram reduzir o filme em cerca de 30 minutos da duração total. Carlão voltou para a ilha de montagem com Cristina Amaral e removeram cenas inteiras, diminuíram outras, fizeram ajustes, até que o trabalho resultou em um novo corte, um filme diferente.

Graças à solicitude de Cristina Amaral, tivemos a oportunidade de assistir a essa peça, no dia 9 de janeiro de 2021, numa sessão em sua ilha de montagem, onde ela também colaborou com comentários e lembranças.

Ao longo da investigação sobre a composição dramática, identificamos algumas cenas que demonstravam uma certa divergência entre o roteiro que foi entregue à Fundação Vitae e o filme finalizado. Isso nos fez pensar que muito do que estava publicado no roteiro

original e que não chegamos a ver na tela poderia ter sido suprimido nesse momento crucial de redução da duração. Portanto, nosso desejo de analisar o primeiro corte estava em parte ligado a essa busca pela reconstituição do drama. Em outras palavras, queríamos saber se as mudanças principais entre o projeto escrito e o filme efetivamente lançado foram decididas na ilha de montagem ou se já na filmagem a obra seguia por outro caminho que não o do roteiro publicado. O que buscávamos eram revelações que explicassem algumas diferenças que despontavam na comparação, respostas para perguntas sobre as intenções originais de Carlão e sobre o movimento próprio de cada personagem nas idas e vindas que caracterizam a feitura de um filme.

Entretanto, ao assistir ao primeiro corte era preciso ter em mente que se tratava de um outro filme, e por isso era necessário preservar a sensibilidade para a integridade dessa peça resultante, não só para o que ela eventualmente revelaria como “material sobressalente da outra”.

O que veremos a seguir é um relato simplificado dessa única experiência de visionamento da peça, nas condições acima descritas. Uma vez que essa experiência já estava implicada pela comparação com o filme *Garotas do ABC*, que foi lançado comercialmente, o trabalho mesmo de análise comparativa vai seguir com mais corpo no capítulo 3, em que estarão dispostos em prisma todos os elementos que compõem essa trajetória de pesquisa.

Em linhas gerais, o que vimos foi uma sequência de dois arquivos de vídeo (com duração de 1h38’20” e 57’30”) com sinal de *time code* impresso na imagem. Ou seja, são arquivos feitos a partir da digitalização de fitas de vídeo BetaCam, que por sua vez são geradas por uma varredura óptica do material filmado em película, num processo chamado de telecinagem. São arquivos digitais usados em ilha de edição eletrônica. Nesse mesmo formato de vídeo com *time code* estão as cenas deletadas que encontramos no DVD do filme, mencionado acima. Isso nos leva a crer que esse material extra que a produção optou por inserir no disco provinha diretamente de uma reciclagem feita na ilha de montagem.

A peça a que assistimos, cuja duração total é de 2h35’50”, consistia em um filme montado, com acabamento suficiente para permitir a fruição a um possível espectador convidado, mas ainda carecia de elementos importantes. Um deles é a trilha musical: no primeiro corte, ouvimos uma trilha de música incidental provisória, montada na banda sonora com fonogramas de referência, apenas para dar a intenção do que se quer transmitir como música. A etapa de composição original, feita pelo maestro Nelson Ayres, veio depois da

geração desses arquivos a que assistimos na ilha. Não foi possível descobrir se ela foi composta ainda sobre esse primeiro corte ou se veio somente depois de pronto o corte final. Outros elementos que fazem parte das etapas finais de produção, como o *design* de som e a mixagem, também estavam ausentes nessa peça de dois arquivos de vídeo.

De acordo com o relato de Cristina Amaral, o primeiro corte ainda precisava de acabamento. Ainda que fosse mantido em sua duração, para virar uma obra acabada e possível de ser lançada ao público, o corte demandaria decisões que competem ao diretor do filme, porque interferem no resultado estético, por menor que pareçam. Essa informação vem em resposta a um anseio geral de ver como o filme poderia performar nas salas de cinema comerciais. A conversa com a montadora nos trouxe esclarecimentos importantes sobre essa etapa do processo e a relação do filme com as salas comerciais.

Cristina Amaral - O Carlão nunca filmou com essa missão, com essa necessidade de um público. Na verdade, ele até trabalhava de uma forma muito clandestina toda a erudição que ele tinha. Tanto é que os filmes dele estavam falando de coisas muito profundas, traziam muito conhecimento de filosofia, de história, de literatura, que as pessoas podiam assistir e passar batido. Mas estava lá. Então, ele nunca foi esse realizador que saiu filmando, mexendo e triturando o filme pensando no mercado de exibição. O primeiro ponto é esse. Isso pra ele era muito claro. Se não, ele não seria o realizador ousado que ele foi. Então, a questão não é exatamente essa. O corte que foi feito, na verdade, é porque tinham até propostas de acordos internacionais. E teve uma coisa mas, assim, nunca foi pensando “ah, aqui vai dar mais bilheteria, vai dar menos bilheteria”. Não era por essa questão. Era um filme que teria uma dificuldade para exibição, por ser um filme mais longo. (...) Mas eu acho que em algum momento o Carlão ia ter um trabalho muito grande, também, para ajustar um pouquinho a coisa da presença masculina das personagens masculinas no filme, porque ele queria que fosse mais sobre as garotas, mesmo. Então, acredito que tenha sido até mais esse o motivo dele ter partido pra esse corte do que uma coisa de “ah, vai dar bilheteria, não vai dar”. Eu nunca senti uma mágoa dele nesse sentido, não. Eu nunca senti que ele tivesse esse tipo de preocupação.

É só a gente olhar um pouquinho o mercado exibidor, que a gente sabe que ele não vai dar esse espaço [para filmes autorais/com duração maior que duas horas]. É exatamente o contrário, ele é contra isso. Eu acho que, pro Carlão, não tinha esse tipo de peso, porque ele era muito consciente. Mas eu lembro que a gente conversava muito dessa relação do mercado exibidor. A gente também entendeu e acompanhou uma transformação das telas de cinema. E a gente entendeu porque ela estava sendo feita desse jeito. Se não tivesse essa barreira desse mercado exibidor, poderia ter sido um sucesso de

público. Porque ele tinha todos os elementos. Em todas as exibições que foram feitas, no festival de Brasília o cinema veio abaixo. Então tinha esse potencial. Mas pra sempre foi muito claro que a gente tinha um mercado exibidor avesso. Que teria que ter uma outra ação pro filme realmente chegar ao público, fazer sucesso ou sei lá o quê.

Lorena Oliveira - Então você acha que ele não teria desejo de exibir esse corte anterior ?

CA - Eu acho que, depois do filme pronto, revendo, ele tinha vontade de ter, também, essa versão. Até porque era muito boa também. Então, em certo sentido, era mais rica porque tinha um espaço maior desses personagens masculinos. Só que aí se transformava praticamente num outro projeto, mas tinha uma grande potência. Então, nunca teve essa coisa de ele renegar, porque acho que dentro dessa opção de fazer uma versão mais curta, a gente trabalhou, também, para chegar no melhor possível e resultou bem o filme. Tanto é que as vezes em que ele foi exibido - ele não estava em Tiradentes, mas também foi linda a projeção. Então, assim, quando saiu dessas amarras desse circuito exibidor, o filme sempre funcionou muito bem pro público. Então, não é que ele fez uma versão que ele renegasse. Daí ele não faria. Ele queria poder ter outra versão também. Só que aí ia ser um processo caro, complicado. Tanto é que, várias vezes, ele exibiu a cópia que ele tinha. Não lembro se a gente chegou a passar pra DVD, mas ele chegou a fazer exibições [privadas] pras pessoas (informação pessoal)<sup>8</sup>

Pelo relato de Cristina Amaral, fica evidente que Carlão experimentou uma forte interferência do mercado exibidor no momento de fechar o corte final do filme. A montadora endossa um depoimento de Carlão reproduzido anteriormente a respeito do “excesso de interferência”. Por sabermos que o primeiro corte veio a ser exibido em sessões privadas, cremos que essa cópia mereceria uma análise independente. Entretanto, uma vez que a metodologia deste trabalho é a análise comparada, o esforço de um relato organizado sobre o primeiro corte acabaria nos transportando de volta ao corte final como ponto de referência, com a confirmação ou a rejeição de suspeitas que já estavam implícitas, justamente em função do anseio que motivou a busca por esse material na ilha de montagem. No mais, se é digno falar desse material como um *'director's cut'*, termo que veio a ser aventado por Gabriel Carneiro na entrevista para a *Zingu!*, as condições em que a sessão se deu à pesquisadora não fazem jus à elaboração de uma crítica de filme, seja pelo seu caráter privado, alheio ao

---

<sup>8</sup> Entrevista feita com a utilização da plataforma Google Meet, gravada por [lorena.duarte.oliveira@usp.br](mailto:lorena.duarte.oliveira@usp.br) em 20/11/2020



processo de lançamento comercial, seja pelo que foi exposto sobre o estágio de acabamento. Até porque, apesar da disponibilidade de Cristina e também da produtora Sara Silveira em falar sobre o assunto, não foi possível resgatar se era mesmo esse compilado de dois arquivos que Carlão chegou a exibir para seus amigos em sessões particulares. É possível que o diretor tenha gerado um DVD a partir dessa montagem, quiçá incorporando a contribuição da trilha de Nelson Ayres, mas disso não tivemos confirmação.

Tudo isso posto, deixamos que a aventura da investigação mostre seu resultado a seguir, na articulação comparativa dos elementos colecionados.

### 3. ANÁLISE

Propor uma análise exaustiva de um filme seria uma intemperança em qualquer caso, já que toda obra sempre deve uma parte de sua fatura às projeções subjetivas do espectador, sendo impossível ao analista captar todas as suas possibilidades na tela. Mas no caso de *Garotas do ABC*, tentar abarcar o filme em todos os seus elementos textuais seria especialmente leviano, visto que uma de suas características mais peculiares é justamente a multiplicidade de núcleos, nuances e timbres.

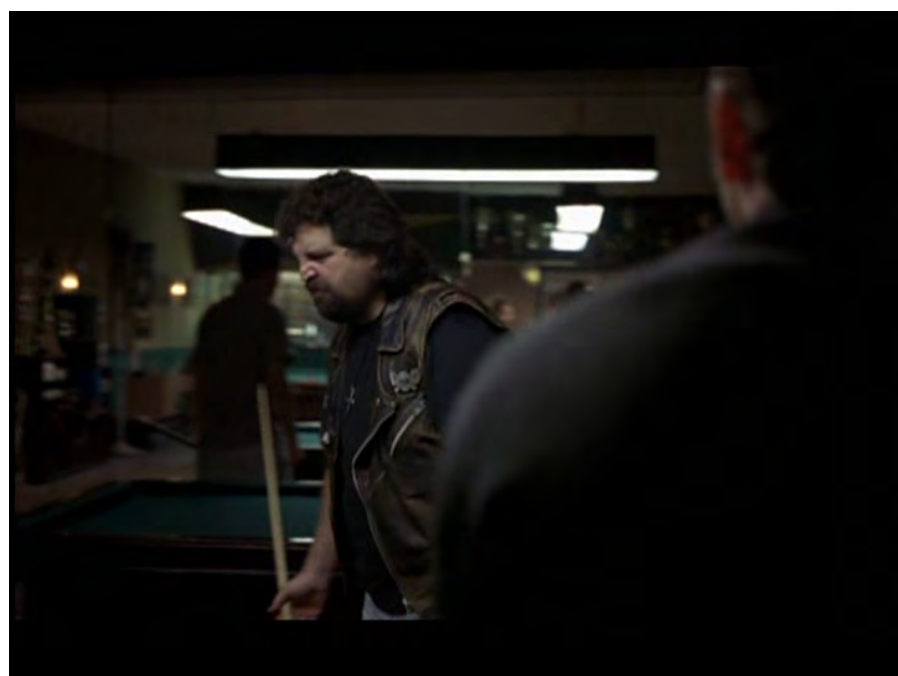
Portanto, nosso exercício vai ordenar os elementos de interesse conforme eles aparecem no processo de investigação. Ao trilharmos o caminho das pistas deixadas pela criação, desde a gênese do projeto *ABC Clube Democrático* até o lançamento e a recepção de *Falsa Loura*, último filme que frutificou do mesmo projeto, muitas coisas que aprendemos foram influenciando nossa leitura de *Garotas do ABC*. Portanto, apresentaremos uma análise do filme já cotejada com informações acessórias, numa articulação que pretende sintetizar um pensamento sobre a obra. No capítulo anterior, já nos munimos de depoimentos que serão vitais para a compreensão de procedimentos no que veio a se tornar o projeto ABC Clube Democrático. Agora vamos às imagens e aos sons.

#### 3.1 FILME POVOADO

Uma das principais características do filme, se não a principal, é a determinação da câmera em preservar duas ou três pessoas em quadro. Isso se dá muitas vezes numa combinação de *mise en scène* com movimentação de câmera. É uma espécie de decupagem em tempo real, que imprime um *ritmo* característico de uma montagem rápida sem que

necessariamente haja cortes entre as entradas de cada personagem em quadro. Ou seja: ocorrem planos longos em que não há cortes, mas ainda assim pode-se dizer que existe uma operação de montagem, que resulta da variação na ênfase dada a cada personagem, seja pela movimentação dos atores, seja pela movimentação da câmera. Vejamos um exemplo.

Figuras 7 e 8 – cena no Biliar Modelo

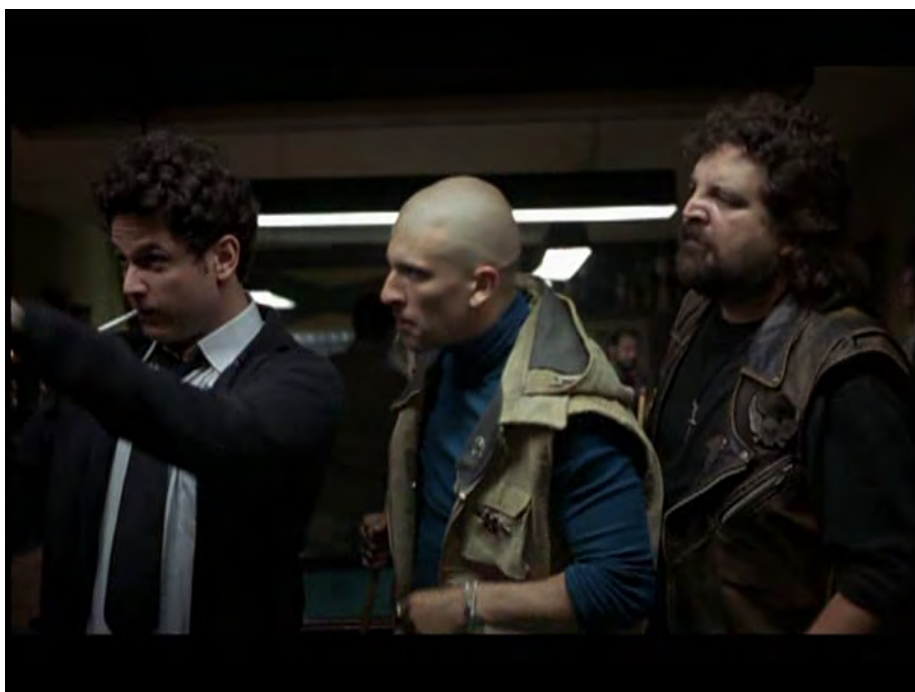


Fonte: *Garotas do ABC* (2003)

Figuras 9 e 10 – cena no Bilhar Modelo

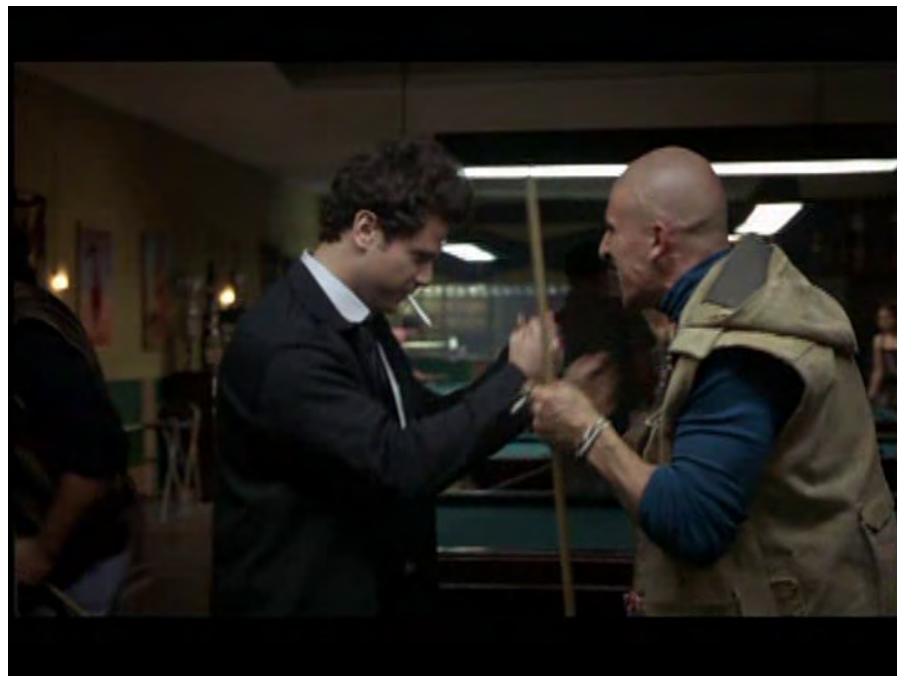
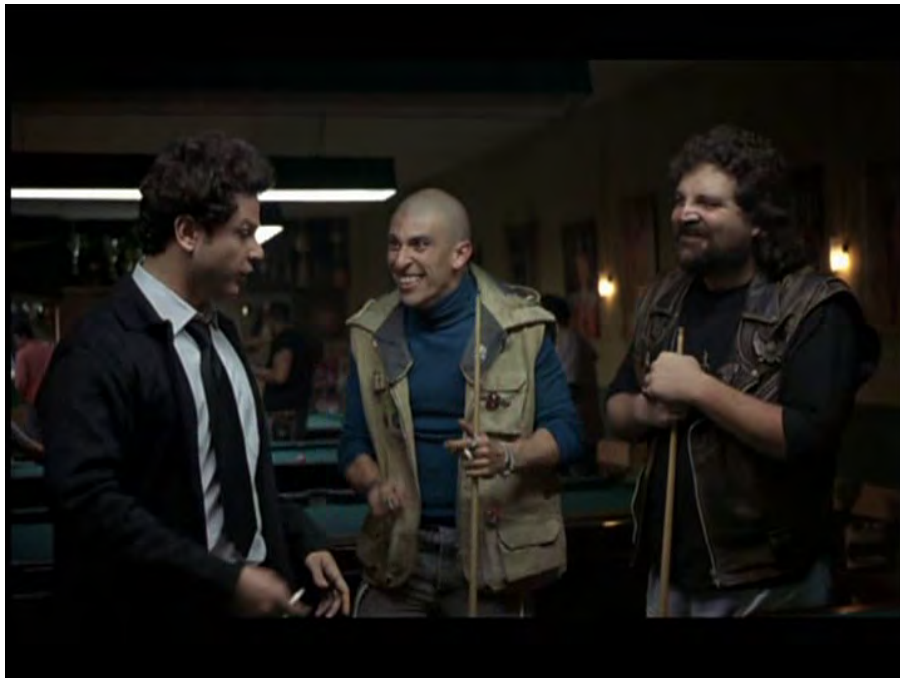
Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

Figuras 11 e 12 – cena no Biliar Modelo



Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

Figuras 13 e 14 – cena no Bilhar Modelo



Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

As figuras 7 a 14 são *frames* extraídos de um mesmo plano-sequência de *Garotas do ABC*. A ação da cena é uma conversa entre os membros da gangue neonazista liderada pelo advogado Salesiano de Carvalho. É um dos planos mais representativos dessa dinâmica em que a movimentação da *mise en scène* simula o ritmo de cortes de uma montagem

convencional. Um espectador desatento pode nem chegar a perceber que se trata de um único plano. A câmera começa enquadrando o personagem Rudgero, o operário de origem italiana, falando sozinho em quadro sobre o que aconteceu com seu irmão: foi despedido da fábrica “por causa de dois pernambucanos”. À medida que ele se movimenta ao redor da mesa de bilhar, a câmera também performa esse movimento circular, revelando os outros que estavam ali. Em seguida, é outro personagem quem fala, o Salesiano, entrando em quadro e explicando o plano de ir à forra contra os rapazes nordestinos, pegando-os em grupo no bar Cantinho do Nordeste. Nesse momento, Salesiano toma para si o foco da ação e também se movimenta. A câmera acompanha. E assim vai se desenrolando a ação, e vamos percebendo a dinâmica e os ideais do grupo. Salesiano é ovacionado pelos capangas boçais quando profere: “*A Lei acima do Homem, a Ordem acima da Lei, o Direito acima da Ordem, e o Brasil acima de tudo!*”. Há sempre alguém que “chama” a câmera para si, seja com a fala, seja com o andar. E o contexto do jogo de bilhar, com a mesa ao centro, parece favorecer esse revezamento, numa espécie de dança ou jogo rigorosamente construído. Note-se que esse tipo de construção exige, além de muito ensaio da equipe, uma grande sensibilidade por parte dos atores e dos operadores de câmera. Em depoimento, o diretor de fotografia Jacob Solitrenick contou como foi o encontro de Carlão com o aparato usado nessa e em muitas outras cenas no filme. A princípio a vontade de Carlão era usar o *steadycam*, mas foi a química com o maquinista de *dolly* que fez vigorar o uso deste ao longo das filmagens. Por ele ser um diretor versátil, que tinha por hábito fazer a decupagem no calor da hora, essa mudança foi possível. E só pela graça, esta história já valeria a citação:

O Carlão apreciava muito quem fazia bem o que fazia, e quem se dedicava e fazia aquilo com amor. Eu consegui levar um *dolly* muito bacana, que é um *dolly panther*, super sofisticado, faz vários movimentos. E eu consegui ter no filme, pro filme todo, e eu levei o Julinho, que é um maquinista que é sensacional, de uma sensibilidade com o movimento dos atores, com a cena, muito especial. Porque o maquinista não é só o carregador, ele tem que ter a sacação do que é a cena, do momento da cena, se o ator muda, ele muda também; chegar no momento certo, ajudar o foquista, tem várias questões de sensibilidade e de técnica. E o Carlão passou a cada vez menos usar o *steady* e começou a se apaixonar pelo Julinho, que a mão do Julinho fazia uns movimentos incríveis que o Carlão queria, com uma precisão, com uma poesia. Então, sem querer, o jogo inverteu, e o Julinho – o Julinho é baixinho, atarracado, uma figuraça, um cara maravilhoso – e a gente ia decupar e o Carlão com a visão diretora, bolava o plano e aí falava: ‘Cadê meu amor? Cadê o meu amor?’ E o ‘meu amor’ era o

Julinho. E daí o Julinho estava sempre atrás só que abaixo e o Carlão não via o Julinho. Aí o Julinho falava ‘Tô aqui, Carlão’. ‘Ah, então vamos fazer’. Aí, o Carlão bolava uns movimentos sensacionais. (Jacob Solitrenick, informação pessoal)<sup>9</sup>

Assim, essa câmera que dança com os atores faz com que *Garotas do ABC* apareça como um filme todo *povoado*. E o ponto de vista do espectador tem mobilidade entre os personagens. Em harmonia com esse aspecto “bailante” da *mise en scène*, temos a escolha de Carlão por trabalhar com lentes 40mm e 50mm, que são as que mais se aproximam da visão do olho humano, seguindo o exemplo de Robert Bresson e Yasujiro Ozu. Com estes recursos, Carlão cria o que ele próprio chamou de um filme “marxista”, um filme sobre um coletivo, que não se detém em afetos psicologizados, mas na vida social de um grupo, dividida entre as horas de trabalho e o tempo livre.<sup>10</sup>

### 3.2 RUÍDOS ESTRANHOS

Trazemos agora para a análise uma cena do início do filme, o episódio do “tarado do ônibus”. Começa com a continuação da discussão que Aurélia (Michelle Valle) e seu irmão Adilson (Rocco Pitanga) vinham travando. Entrando no quadro pela direita e seguindo para o fundo do campo, Adilson junta-se às pessoas no ponto de ônibus (veja-se o plano nas figuras 15 a 17).

---

<sup>9</sup> Entrevista feita com a utilização da plataforma Google Meet, gravada por [lorena.duarte.oliveira@usp.br](mailto:lorena.duarte.oliveira@usp.br) em 31/08/2020

<sup>10</sup> A consequência a respeito desse conceito de filme “marxista”, proposto pelo próprio diretor, fica como sugestão para um trabalho de investigação ainda por vir.



Figuras 15 e 16 – cena do ponto de ônibus



Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

Figuras 17 e 18 – cena do ponto de ônibus



Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

Figuras 19 e 20 – cena do ponto de ônibus



Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

Em seguida chega Aurélia, pelo mesmo caminho. A câmera abre o quadro, em travelling de afastamento, até contemplar todas as pessoas que esperam no ponto. Enquanto isso, os irmãos continuam discutindo – Aurélia quer saber por que Adílson acusa seu namorado de ser nazista. Adílson irrita-se e entra no ônibus que chega pela direita do quadro. Usando o ônibus num movimento que descortina o quadro da direita para a esquerda, a montagem corta para um plano médio de Aurélia. Nelinha entra pela esquerda do quadro e coloca-se junto de Aurélia, cumprimentando-a com um beijinho. Novamente a câmera vai se afastando para conter a ação seguinte: Nelinha sente algo atrás de si e percebe que foi abusada por um sujeito que estava no ponto. Aurélia reage estapeando-o. Corte para o plano próximo do rosto do sujeito que, afobado e descomposturado, acena para o próximo ônibus. O plano novamente abre em afastamento de câmera e revela Aurélia e Nelinha à direita, Aurélia ainda esbravejando e empurrando o rapaz. O ônibus entra em quadro, da esquerda para a direita, o sujeito entra no ônibus, seguido por várias pessoas. As duas heroínas, por causa do receio de Nelinha, ficam de fora. Num corte para plano médio, observam o seu ônibus ir embora.

Pouco depois, outro corte revela o veículo em movimento, visto de fora pelas meninas, e o tal sujeito sendo escorraçado para fora do ônibus. Três pessoas descem em seguida e lhe dão tapas e pontapés. Decorre um novo corte para o plano geral do ponto de ônibus, com aplausos de comemoração das pessoas que assistem à cena, junto com Aurélia e Nelinha.

A ação no ponto de ônibus acontece no meio de várias pessoas, sendo que todas estão em foco, e mais ou menos à mesma distância da câmera. Como dissemos, essa forma de filmar, que privilegia os enquadramentos médios, com parte substancial da ação concentrada na duração de um único plano, prevalece em todo o filme. É uma forma que foge à convenção narrativa do “plano/contraplano”. Também não ocorrem muitos *close-ups*. Numa cena como essa do ponto de ônibus, em que não há grande movimentação dos personagens, essa opção de lentes de angulação “humana”, “natural”, combinada à preferência pelos planos-sequência, gera um resultado que evoca a experiência de um palco. Todos os atores e figurantes estão em foco com igual importância, sem que se perceba

distorções nos rostos mais periféricos, como acontece com as lentes teleobjetivas. Assim, como no teatro, o espectador pode decidir para qual personagem dirigir o olhar.

Na cena em questão, o que vale ressaltar é que o “tarado do ônibus” estava presente e dentro da área focal desde o primeiro plano da cena (ver figura 15), antes mesmo da entrada de Adílson. A conversa da protagonista com o irmão concentra as atenções, pois na banda sonora o diálogo está em primeiro plano (e os outros ruídos estão “desfocados”). Mas se o espectador decidir observar os figurantes, com certeza verá que há entre eles um homem bem alto, de cabelo engraçado e porte desajeitado. É um cara fora da curva, esquisitão mesmo. Apesar de haver outras pessoas também em foco, ele destoa pela estranheza. Observemos novamente as figuras 15 a 17. O tarado estava ali à espreita o tempo todo. Na figura 19, ao descortinar do ônibus, vemos que seu cabelo arrepiado está em quadro antes mesmo de Aurélia aparecer.

Toda essa construção de cena dá ênfase a determinados aspectos do trabalho realizado tanto na pré-produção como no *set*: a direção de arte (desde a confecção dos cartazes colados no muro atrás do ponto até os figurinos); a escolha (casting) e direção geral dos atores e dos figurantes (há mais de 20 pessoas ali em foco, toda a movimentação precisa estar muito bem orquestrada e de forma silenciosa para não comprometer o som direto); e, enfim, o próprio som direto, que apesar de estar num *set* controlado (rua fechada para circulação de automóveis e pessoas), precisa ter o cuidado de captar com limpeza apenas as falas das personagens principais.

Aurélia afugenta o cara chamando-o de “escroto de merda”, “viado”, “viadinho”. Carlão não tem medo de usar uma linguagem politicamente incorreta na boca de uma personagem que provavelmente faria isso mesmo. É eloquente. Mas será verossímil? A cena toda tem uma atmosfera estranha, talvez por causa da incômoda presença do sujeito nos planos em que se esperaria apenas figurantes imperceptíveis. Parece que o corpo dele atrapalha, como uma sujidade, um ruído.

Quando ele é expulso de dentro do ônibus pelos populares enraivecidos, há um certo gozo de revanche e alívio. A ação das pessoas beira o linchamento, mas não chega a tanto. A cena tem uma leveza cômica. A espontaneidade de Aurélia, sua desenvoltura na lida com o cara, e a imagem dele sendo enxotado à distância (já fora do campo de ação da protagonista), até mesmo o porte desbocado da moça, tudo isso dá uma certa agilidade ao

enredo e passa a mensagem de que cenas de assédio como essa são corriqueiras na vida das mulheres trabalhadoras e que, por necessidade, são enfrentadas à queima-roupa, sem tempo para dramatizar muito. E quando a jovem Nelinha conta que ele estava excitado, Aurélia não perde o vigor: “Você é virgem, não é? - Sou. - Então não sabe de nada”. Ponto. Fim da conversa. Tudo isso, esse retrato que fica entre o polêmico e o banal, entre o realista e o fantasioso, esse meio-de-campo resultante dá o tom do que veremos: um filme de gênero, que tem um enredo linear, ainda que elementos estranhos causem ruído no desenvolvimento das cenas. Fica estabelecida uma impressão de confiança na homogeneidade da *mise en scene*, pois o padrão “plano médio” se mantém até mesmo quando a ação exige das personagens uma atitude reativa e enérgica. A narrativa não descamba para o drama psicologizado em *close-up*. Também não é agora que vamos ver uma cena de violência explícita, seja abuso sexual ou linchamento. O homem violador não passa de um “babaca”, e os populares têm poder, mas não estão incendiados de ódio. Resolve-se o problema sem retaliação.

Na cena seguinte, de novo uma espécie de ruído. Um diálogo sobre contracepção e aborto no vestiário da fábrica. As meninas na intimidade. Depois de uma provocação de Lucineide, a cena se encerra com um plano frontal de Marcinha que diz “Caolha o cacete! Estrábica! Eu sou estrábica!”.

Figura 21 – Vanessa Goulart em *Garotas do ABC*

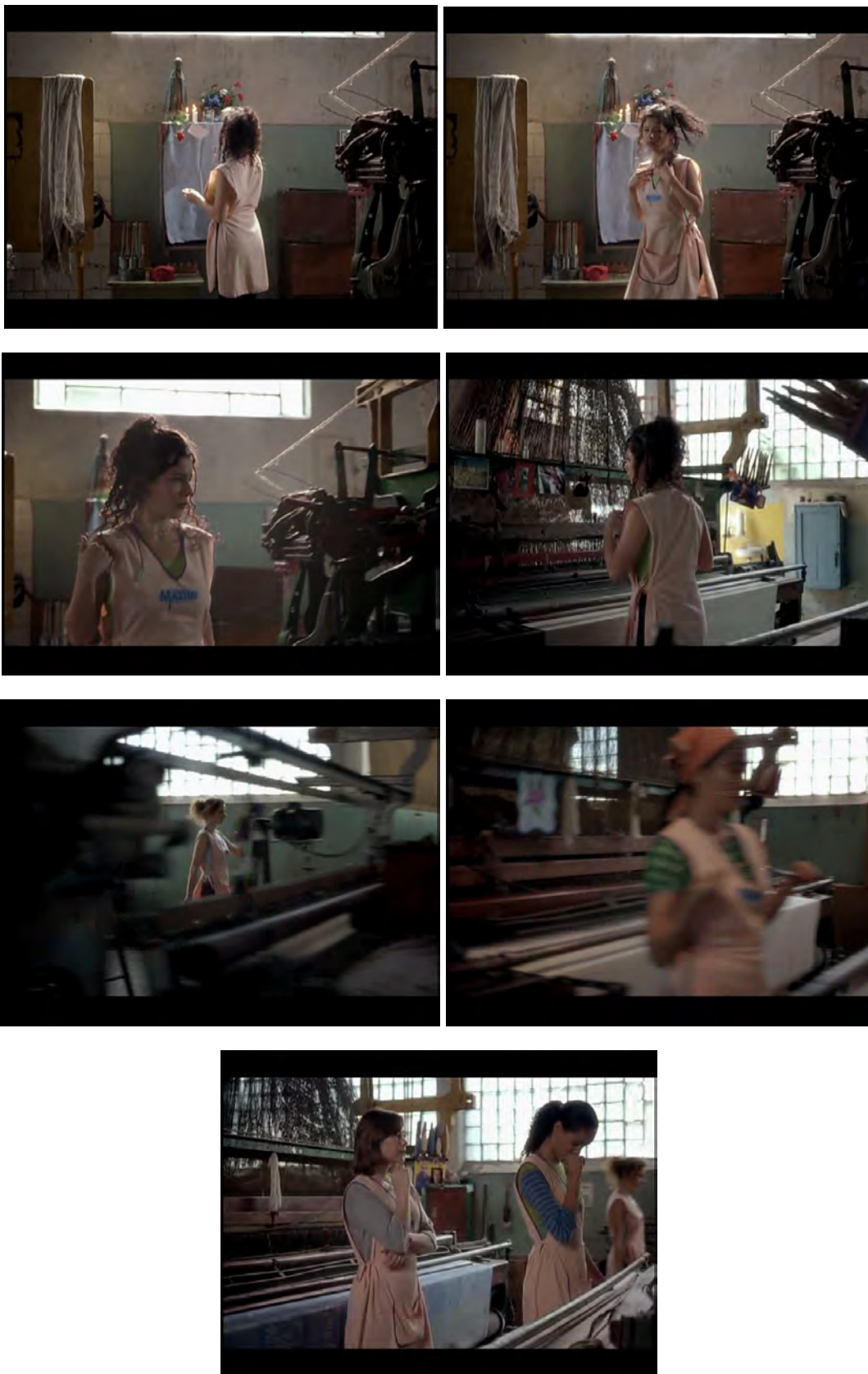


Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

Esse plano parece ter sido colocado ali para reivindicar alguma coisa, um direito ao comentário, à liberdade de experimentação. Não chega a pôr em risco o sentido do diálogo, mas não deixa de causar estranhamento. Todo o diálogo parece um pouco artificial, o que pode ser uma pista para entender de onde vêm as críticas ao trabalho de ator nesse filme. Mas quando aparecem esses elementos ásperos, fica claro que o que existe ali é um universo ficcional com vida própria, que a atuação não se vale de um “naturalismo” calcado na estética do não-ator, do hibridismo com o documentário. Algo semelhante pode-se dizer dos movimentos de câmera. Chega a ser meio *demodé*. São *travellings* sobre gruas, tudo muito meticuloso, ensaiado, nada de câmera na mão, nada de realismo de *reality show*. O universo do filme é, sim, índice da realidade, e é fiel às questões da atualidade, mas a construção da verossimilhança é mérito da pesquisa que está por trás do roteiro e dos diálogos, e depende de aceitarmos o elemento sutilmente estranho. Jamais um clima de crueza “realista” que talvez se espere de tudo aquilo que não é telenovela. Talvez o filme exija sim um espectador um tanto plácido e benevolente com as atuações. Faz parte do pacto com o filme de gênero.

### 3.3 ECONOMIA DOS PLANOS

O filme tem uma economia precisa. Depois de uma cena de almoço na fábrica, ocorre um dos vários *travellings* que mostram o conjunto das máquinas da tecelagem. O plano começa com Nair, a tecelã “que caiu na vida”, benzendo-se diante de um altar improvisado num canto da fábrica, com o sinal da cruz, antes de iniciar o trabalho. A máquina que ela usa está cheia de velas e imagens penduradas. Em seguida, vemos as máquinas uma a uma, ao que aparece Lucineide caminhando ao fundo, até chegarmos à dupla Aurélia e Antuérpia, que conversam sobre a máquina 17. Trata-se de um plano curto, de uns 45 segundos, que contempla um diálogo da dupla no final e ainda carrega muitas informações adjacentes.

Figuras 22 a 28 – *travelling* com conjunto de máquinas

Fonte: *Garotas do ABC* (2004)



Algo parecido ocorre no plano que vem pouco depois: Aurélia e Antuérpia conversam em intervalo na porta da fábrica.

Figura 29 – as personagens conversando



Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

No mesmo quadro, um pouco atrás, outras duas tecelãs fumam cigarros. Antuérpia e Aurélia falam sobre filhos. Furtivamente, a tecelã do plano anterior, Nair, aparece ao fundo e pede um trago do cigarro da colega Indalécia. Fuma e volta rapidamente para dentro da fábrica. O plano vai se fechando na dupla principal, cuja conversa ouvimos na banda sonora, enquanto um casal sai de mãos dadas de dentro da fábrica. Ainda se ouve o som das máquinas funcionando lá dentro. O plano se fecha até que encerra com as últimas falas de Aurélia. A atuação de Vanessa Alves se destaca.

Sobre essas duas cenas descritas, podemos ver que Carlão aproveita sempre ao máximo os planos, na sua duração, seu movimento e sua profundidade de campo, para inserir elementos que informem o universo com a vida que ele concebeu. Nada está ali à toa. É interessante perceber, na economia de cada plano, a habilidade de Carlão na composição de seus filmes. O detalhamento da movimentação de cada plano revela indubitavelmente que ele sabia muito bem o que queria, que tinha consciência de cada decisão tomada na produção.

No entanto, supor que essa decisão, por econômica, venha em função de baratear a produção seria ledô engano. Essa *mise en scene* carregada de informações complementares é fruto de uma intenção estética na composição do filme e não de poupar *takes*. Para além do árduo trabalho com os figurantes<sup>11</sup> - que não têm falas nem nome nos créditos finais, e que, portanto, têm um papel de “paisagem humana” - muitas vezes há atrizes profissionais fazendo aparições bastante passageiras. Ou estão no fundo do quadro, ou apenas passam pela cena incitando a câmera a se movimentar em *travelling*. Essa é uma decisão bastante custosa à produção, pois a diária de uma atriz profissional vale muito mais do que a de um figurante. Então, até mesmo quando a presença de Indalécia ou de Nair é incidental, como no caso acima, às vezes mesmo fora de foco, isso foi pensado de forma a dar corpo para a cena, a preencher o universo pictórico do filme com as Garotas do ABC. Trata-se de colocar várias personagens em quadro, pois é, afinal, um filme sobre um coletivo de operárias.

Apesar de conter uma presença massiva de corpos humanos, os enquadramentos não resultam em imagens sobrecarregadas. A disposição dos corpos preserva certo equilíbrio. Antes da *zoom in*, que direciona a atenção para o diálogo (e que dá mais vida à atuação contida de Vanessa Alves), temos os dois grupos de garotas dispostos quase à mesma distância da câmera, todas elas em foco. Mais uma vez vemos a aplicação do princípio que norteia a direção de fotografia: uso de lentes objetivas normais, simulando ao máximo a distorção natural do olho humano. Dá para entrever o interior da fábrica e quase dá para ler os dizeres da placa na parede, ou seja, há grande profundidade de campo. No início do plano, a ação é o descanso desse grupo e é a movimentação de câmera que, chamando a atenção para Antuérpia, destaca o diálogo.

Vejamos brevemente a cena seguinte, como mais um exemplo.

---

<sup>11</sup> O trabalho de coordenar os figurantes cabe ao assistente de direção.

Figuras 30 e 31 – plano: saída das operárias da fábrica



Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

Sendo assim, toda a *mise en scène* é orquestrada para criar o mundo ao redor da fábrica. São muitas pessoas passando em frente às lentes, em primeiro plano. As personagens que conversam estão inicialmente misturadas à massa. O tratamento equilibrado que se dá aos figurantes, uma figuração volumosa e toda em foco, é o mesmo que vimos no episódio do ponto de ônibus. E no fim do plano, depois que todas as operárias passaram em direção aos pontos de ônibus, a câmera se detém por tempo considerável nos homens que trabalham ali na rua. Ou seja: a importância que é dada ao trabalho de figuração não é à toa. Ela está consoante com a concepção de mundo do filme.

### 3.4 AURÉLIA

A primeira cena do filme é o que o próprio diretor apelidou de “*strip tease* ao contrário” (REICHENBACH, 2004a). A cena é curta, Aurélia está pondo a roupa, arrumando-se para ir trabalhar. Ela tem mesmo um corpo exuberante e parece estar se divertindo ao som da música soul. Mas é uma cena pouco erótica, afinal ela está pondo a roupa.

Há um pôster com uma foto do fictício ídolo musical Sam Ray na parede, ao lado de vários pôsteres de homens musculosos, com destaque para Arnold Schwarzenegger. No roteiro, um pouco à diferença do que efetivamente vemos na tela, aos poucos vai se desenhando uma característica: Aurélia é uma espoleta! Só nas duas primeiras páginas, acontece duas vezes a expressão “Ela rodopia”. A seguir, reprimida por uma expressão dura

do pai, ela faz “um gesto de quem está fechando a boca com um zíper”. No entanto, no filme, essa brincadeira não acontece.

Aos poucos em nossa investigação, descobrimos que a intenção de Carlão na cena de abertura, e em algumas outras, era justamente a de suprimir qualquer erotismo que pudesse decorrer da nudez de Aurélia. Em um comentário (2004a), ele chegou a ressaltar o detalhamento da coreografia, criada por Luciana Brites, e também o cuidado do trabalho de grafismo com os letreiros iniciais do filme, de Débora Ivanov, que entram em quadro quase como tarjas de censura ao corpo da atriz “inclusive mesmo pra incomodar a nudez da personagem, que não era, na nossa intenção, a única coisa importante da sequência, *muito ao contrário*” (2004a, destaque nosso). Nas imagens abaixo, vemos como o corpo de Aurélia nesta cena é coberto por objetos cênicos ou tarjas de créditos.

Figuras 32 a 36 – cena de abertura: “*strip-tease ao contrário*”







Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

No roteiro *Aurélia Schwarzenêga*, existe uma pista para esse sentido, numa outra cena. Esta ficou de fora do filme:

## 22. Sobrado de Aurélia - Banheiro / Interior - Noite

Aurélia entra no banheiro trazendo o toca-fitas. Põe na tomada e liga. A música de Marvin Gaye “I heard it through the Grapevine” invade o ambiente. A partir desse momento ela se prepara para um ato de purificação. Liga o chuveiro. Experimenta a água quente e se despe ao som do cantor negro.

É importante notar que essa sequência **não tem nenhum cunho erótico, muito pelo contrário**. Por isso, os planos devem ser fechados em detalhes do ritual do banho e montados no ritmo da música. O plano que encerra a sequência é um longo close fechado do rosto de Aurélia, a água escorrendo abundantemente por sobre a sua cabeça. (REICHENBACH, 2008a, p. 34, destaque nosso)

Esta cena que lemos no roteiro, com indicações claras a respeito de erotismo, chegou a ser filmada e fez parte do primeiro corte do filme. Na fatídica montagem final, optou-se por suprimi-la do filme. Mas ela foi disponibilizada nos extras do DVD, na seção de cenas excluídas. A forma como foi filmada lembra muito a descrição do roteiro, com a diferença fundamental de que não se ouve a música de Marvin Gaye, mas uma música incidental que chegou a ser usada em cenas de Aurélia com Fábio. Diferentemente do que pede o roteiro, Aurélia não dispara a música no toca-fitas – o aparelho de som fica lá apenas como objeto da cenografia. Em plano médio, ela caminha devagar em direção ao chuveiro, tira o roupão, entra no box e abre a ducha. Tudo muito lentamente e com o olhar baixo, quase fugidio. Há uma inserção de uma paisagem com um rio ao amanhecer e então corta-se novamente para o rosto de Aurélia, desta vez em *close up*. Sua expressão é contida, pode-se supor um misto de alívio e cerimônia, a água escorrendo pelo seu rosto.

Cenas de banho purificador são recorrentes na filmografia de Carlão. Temos por exemplo uma cena de Tereza, no filme *Dois Córregos*, que toma um banho doloroso para limpar-se da humilhação que sofrera depois que seu amante, um militar casado, dera-lhe um chute na cara. E não podemos deixar de falar da mítica cena de *Amor, Palavra Prostituta*, em que a personagem que acabara de passar por um aborto toma um banho de chuveiro aos cuidados do intelectual deprimido, interpretado por Orlando Parolini. Uma cena fortíssima que sofreu um corte da censura na época, o que comprometeu seriamente a integridade da obra.

No caso do roteiro *Aurélia Schwarzenega*, esse banho também tem um papel purificador. A cena está situada num momento do filme em que Aurélia acabara de encontrar-se com Fábio e dele ouvira várias ofensas. Ou seja, assim como acontece nos outros filmes, o banho purificador viria em seguida a um momento de injúria e humilhação. Mas por algum motivo, acabou sendo suprimido do corte final. A título de comparação das dramaturgias, vejamos rapidamente como Carlão descreve a cena de banho de *Dois Córregos*:

## 82. CASA/BANHEIRO - INTERIOR DIA

Plano-detalhe do rosto de Tereza debaixo do chuveiro. No seu rosto, as lágrimas de humilhação se misturam à água abundante da ducha que lavam sua revolta. Travelling-out no tempo da música. Ela está parada sendo castigada pela força da água. A câmera só ameaça parar quando a tem de corpo inteiro na tela, nua e indefesa. A música atinge seu ponto culminante. (REICHENBACH, 2004c, p. 147-148)

Em ambos os casos, o roteiro deixa muito clara a importância da música para a atmosfera da cena. Ressalte-se que em *Dois Córregos* a música indicada é o Noturno Op. 48 No. 1 de Chopin, que vinha sendo executada por outra personagem desde a cena anterior. Ou seja, também em ambos os casos a orientação do roteiro é que a atmosfera seja influenciada por uma música diegética (embora isso não aconteça de fato na cena filmada de *Garotas*). Com Tereza, o roteiro destila uma descrição de sua interioridade em contornos mais dramáticos e até permite-se um gozo literário. Em Aurélia, parece que a indicação de seu estado de espírito fica totalmente por conta do que virá a cargo da música (que é bem dançante e ligeira, diferente do noturno de Chopin) e da montagem. No mais, em não havendo descrição dos sentimentos de Aurélia, quem lê o roteiro pode se perguntar: “o que será o que Carlão quis dizer com ‘muito pelo contrário’?”. Quer dizer, o que deve ser o *contrário* de erótico? Inosso? Repugnante? Comovente? Solene?

Além da abertura e dessa cena excluída do filme, os outros momentos em que Aurélia aparece nua são as cenas de sexo com seu namorado racista Fábio. Por meio de depoimentos do diretor (2004a), aprendemos que a atriz era tímida e que isso dificultou muito as filmagens. Algumas dessas cenas com o personagem Fábio tiveram que ser gravadas muitas vezes. Em certa medida podemos ver que a atriz realmente não está à vontade nesse papel que ela interpreta, e o resultado é uma exposição acentuada de seu corpo, sem que haja uma atuação que dê vazão ao erotismo.

A certa altura, por volta de uma hora de duração do filme, há uma cena de sexo do casal. A maior parte da ação é filmada por uma câmera posicionada num *plongée* rigorosamente perpendicular. Vemos Aurélia deitada quase nua, tentando convencer o homem a transar, chegando a dizer: “Eu não vou sair daqui sem trepar com você”. A câmera continua observando os dois desse ponto de vista, fazendo um movimento extremamente complexo de rotações no próprio eixo (o aparato utilizado para filmar essa sequência foi uma cabeça hidráulica acoplada num tripé, que permite grande liberdade de movimento – Carlão julgou



importante esclarecer nos extras do DVD que essa cena foi construída como um “balé”, ensaiando a câmera junto com a movimentação dos atores e não em uma trucagem de pós-produção).

Continuamos a vê-los como pequenos “ratos de laboratório”. Quiçá caiba até pensar que há um quê de realismo naturalista na cena, evocando a escola literária de Émile Zola e Aluísio Azevedo, numa postura em que o narrador não compactua com o comportamento das personagens, algo bestializado. A certa altura, Fábio parece ser convencido a transar por força da atração doentia que os unia, mas que não se traduz em erotismo para o espectador. Quando Fábio, após tanto insultar sua namorada sai de quadro beijando-lhe o ventre, movimento que insinua o sexo oral a desenhar prazer no rosto da moça, não há envolvimento do espectador. Estamos extremamente distanciados da ação e pouco afeitos a fruir do mesmo prazer que os personagens. Por essa construção, essa cena é um ponto fora da curva na filmografia do diretor. Não há espaço para o potencial erótico libertário que Carlão, à luz de Wilhelm Reich, imprimiu em muitos de seus filmes. Evidentemente há algo de degenerado na relação deste casal.

Figuras 37 a 39 – plano perpendicular: transa de Aurélia e Fábio



*Fonte: Garotas do ABC (2004)*

Voltemos alguns passos para olhar essa cena com mais atenção. Ao buscar como ela estava originalmente no roteiro *Aurélia Schwarzenêga*, descobrimos algo inesperado: Fábio brochou. Pois é, no roteiro essa transa não acontece. Vejamos como está descrita:

#### 18. Depósito abandonado / Interior - Cair da Noite

A sequência começa em travelling acompanhando Aurélia, que, ao som de Marvin Gaye, faz insinuantemente um *strip-tease* para a câmera. Sempre em movimento e dançando no embalo da música, Aurélia vai se encaminhando para os fundos do depósito como que o conhecendo muito bem. Há muita tralha espalhada pelo local. Madeira, vitrais e outros materiais de construção. Quando ela chega num quarto improvisado nos fundos, está apenas de calça comprida. Nesse momento, a música termina conjuntamente com o movimento de câmera. Fábio entra em quadro, quebrando a ilusão da câmera subjetiva. Ele, que já está sem camisa, expõe seu físico avantajado, vem até ela e a aperta nos braços. Coloca as duas mãos nas nádegas de Aurélia sobre a calça justa, levantando-a à sua altura. Mergulha o rosto nos seios nus da jovem. Ela mergulha os dedos nos cabelos de Fábio. Aos poucos, ele faz ela descer. Frente à frente, beijam-se com sofreguidão. Ela se desvencilha dele e se joga no colchão estendido no chão do depósito. Começa a desabotoar a calça sem tirar os olhos do namorado. Faz um gesto com os dedos chamando-o para si. Fábio consegue, com um movimento rápido, arrancar a calça justa de Aurélia. Ela está com uma tanga amarela que contrasta lindamente com o tom amorenado de sua pele. Fábio se mantém ajoelhado, mas ereto em frente a ela. Aurélia leva a mão aos músculos de Fábio, tocando-o fascinada.

AURÉLIA - Meu Arnold...

FÁBIO (ameaçador) - Não começa!

Os olhos de Aurélia denunciam cio e paixão.

AURÉLIA - Meu homem...

As mãos de Aurélia agarram os braços musculosos de Fábio como que implorando por ele. Bruscamente, Fábio se desvencilha e vai até a janela, ficando de costas para ela.

Espantada, Aurélia se ajoelha no colchão e cobre os seios com os braços, num gesto de defesa.

AURÉLIA - O que eu fiz?

Sem se voltar para ela, Fábio responde.

FÁBIO - Cê exagera... parece uma cadela no cio.

AURÉLIA - Cê tá grilado com alguma coisa...

FÁBIO - Porra nenhuma.

AURÉLIA - Pintou outra garota!

FÁBIO - Ah, saco... não tem garota nenhuma.

AURÉLIA - Foi a roupa! Cê ficou com ciúmes...

Fábio se volta para ela.

FÁBIO - Deve ter sido a música do “tuncho” gringo.

AURÉLIA - Ah, qualé! Inventa desculpa melhor.

Fábio começa a andar, passa por ela e desaparece no interior do depósito. Perplexa, Aurélia joga o corpo para trás, colocando as mãos na nuca e expondo acintosamente o busto.

AURÉLIA - Vem, Fábio... eu ajudo a acordar o bagulho...

Fábio reaparece com a blusa de Aurélia e joga a blusa para ela vestir.

FÁBIO - Vamos embora.

AURÉLIA - Cê tá brincando!

FÁBIO - Se veste, Aurélia. Por hoje mixou... mixou...

Fábio se retira do local.

AURÉLIA (perplexa) - Cê tá esquisito... ( REICHENBACH, 2008a)

A descrição da cena é *quase* idêntica ao que veio de fato a ser filmado. Inclusive as falas desde “Meu Arnold...” até “Inventa uma desculpa melhor!” são exatamente as mesmas. O que muda é o desenlace da ação: na hora de filmar, Fábio foi investido de alguma inspiração. E há uma outra indicação bastante curiosa que parece ter sido modificada na filmagem. Trata-se da frase: “Fábio entra em quadro, quebrando a ilusão da câmera subjetiva.”. Trocando em miúdos, essa frase indica que até este momento da cena, o espectador deveria ter a impressão de que o olhar da câmera correspondia ao olhar de Fábio em direção a Aurélia. Ou seja: que Aurélia, ao fazer “insinuantemente um *striptease* para a câmera”, apenas supostamente estaria olhando para Fábio. Se fosse de fato um recurso de câmera subjetiva, a indicação da decupagem seguiria com um corte para o contraplano, em que Fábio, filmado dentro de um eixo convencional de angulação da câmera, estaria parado observando a dança de Aurélia. Mas a descrição da decupagem pede que Fábio “entre em quadro”, para então revelar que não era para ele que Aurélia se insinuava.

Essa indicação por si só dá bastante pano pra manga. Para entender o problema é preciso recorrer ao conceito de ponto de vista, muito caro à teoria do cinema. A câmera subjetiva é um efeito resultante dessa operação de decupagem, em que se tem a sensação de que o que a câmera vê corresponde ao que um sujeito vê. Essa ideia rendeu muita

experimentação e aprimoramento de linguagem ao longo da história do cinema. Em verdade, o problema do ponto de vista remonta a toda a discussão sobre perspectiva que tem suas origens na pintura renascentista. Segundo Ismail Xavier (1997), o narrador de um filme tem um lugar único. Às vezes, uma câmera subjetiva denota que o narrador coincide com algum personagem da diegese. Mas nem sempre é assim: ele pode ser um narrador onisciente, dando a ver mais do que o protagonista conhece. E também pode acontecer de uma câmera subjetiva, que acompanhe a ação tal qual um olho humano, deixar uma lacuna no lugar do sujeito que vê. Caberia então ao espectador a função de preencher esse espaço vazio. Mas esta é uma operação muito mais comum em filmes contemporâneos que se utilizam de recursos como câmera na mão, *mise en scène* “naturalista” (entre muitas aspas), algo “rudimentar”, o que situa a obra no interregno da ficção e do documentário.<sup>12</sup> Não é definitivamente o caso de *Garotas do ABC*.

No entanto, em algum momento do processo criativo, o diretor concebeu uma cena em que a personagem dança insinuante para o sujeito da câmera, sem que esse sujeito ganhe a corporeidade de um personagem. Então ela estaria dançando diretamente para nós que a olhamos? Assim sem a cerimônia de um buraco de fechadura ou algo que o valha? Mais ou menos: para essa decupagem do roteiro, nós a olhamos diretamente, mas sob a ilusão de estarmos no lugar de Fábio. Olhamos não: olharíamos. Pois que nada disso tem evidência material se a cena não foi de fato filmada desse jeito. Além da mudança estrutural da cena, que apresenta um desfecho totalmente oposto ao que o roteiro originalmente previa, houve essa mudança na decupagem. Se antes era importante demonstrar que a graciosidade erótica de Aurélia não tinha por destinatário o seu namorado, mas sim a própria câmera, talvez por ser um erotismo livre e espontâneo, no filme, Fábio tornou-se sim o alvo explícito de sua dança sedutora. Vemos nesse jogo de plano-contraplano.

---

<sup>12</sup> Sobre o uso da câmera subjetiva no cinema contemporâneo, ver OLIVEIRA, 2016.

Figuras 40 a 49 – Sequência do galpão abandonado (início)















Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

A cena começa com uma câmera caminhando em *travelling*, que tem algo de antropomórfico, que avança em direção ao portão e faz com que ele se abra. Corta para Aurélia no ambiente interno vindo em direção à câmera angulada em leve *contra-plongée*. Aurélia vem dançando e o quadro vai abrindo sutilmente, até que vemos uma porta aberta ao fundo e confirmamos nossa suspeita de que era mesmo ela o corpo que entrou no galpão - era dela o olho a que a câmera correspondeu no plano anterior. Em seguida ela sai de quadro, para a direita, na direção de seu próprio olhar. No corte, vemos Fábio deitado, a câmera naquele ângulo perpendicular, e Aurélia entra em quadro da esquerda para a direita, desenhando enfim a geometria que se esperava: ela dançava olhando para Fábio de cima para baixo. Ele deitado, a observava em *contra-plongée*. Assim se fez a dinâmica da câmera subjetiva. Primeiro o sujeito da câmera era a própria Aurélia entrando no galpão. Depois passou a ser Fábio, olhando para ela.

A esta altura, é importante nomearmos a diferença que existe entre narrador, autor e personagem em cena. O narrador desta cena, uma vez que consegue demonstrar o ponto de vista ora de um, ora de outro personagem, tem algo de onisciente. Isso também se verifica no conjunto do filme. São múltiplos personagens e núcleos, todos com a mesma hierarquia para a narrativa. Ou seja: o desenrolar das ações não prioriza aquilo que é conhecido pela protagonista, por exemplo, mas sim revela os acontecimentos independentemente. Assim o

espectador também fica isento das implicações de cada personagem, pois o que ele conhece coincide sempre com o que o narrador conhece. Se numa construção narrativa, uma personagem é abusada por um outro personagem e isso é visto e narrado por uma entidade externa à cena, é possível descrever (e ao espectador, é possível ver) o abuso sem compactuar com ele. O autor, por outro lado, é uma instância totalmente diferente do narrador. É o autor que tem consciência do uso linguístico dessas operações. A ele cabe não a narração da estória, mas a construção da obra. Se ele apresenta um ponto de vista, uma posição política, isso é resultado da conjugação dos elementos de linguagem, sendo a narração apenas um desses elementos.

Em *todas* as cenas de Aurélia com Fábio, ela é maltratada pelo rapaz. Não existe sequer uma cena de sexo no filme que não esteja sob o jugo da violência. Podemos dizer que na filmografia de Carlão, o sexo pode ser visto como prática corrompida para alguns personagens, sobretudo aqueles retratados como conservadores, enrustidos. Mas existe nessa filmografia um cuidado e um respeito com o erotismo, uma ideia de que a consumação do sexo tem a potência de libertar e regenerar. Esse potencial libertador nunca se realiza em *Garotas do ABC*. Isso não significa que a postura do autor diante da moral sexual tenha mudado. A ideia de buscar coesão no tratamento da moral sexual no conjunto da obra de Reichenbach é apenas uma possibilidade de caminho para a investigação de Aurélia.

Na cena que acabamos de descrever, ficamos apartados do gozo, colocados em posição de observadores externos. Na outra cena de sexo que acontece no filme, em que Fábio praticamente estupra Aurélia em cima do capô do carro, existe também um movimento de estranhamento, algo que distancia o nosso olhar e não caracteriza a cena como uma experiência prazerosa. A montagem intercala os planos do casal (Aurélia deitada sob a violação de Fábio) com planos de pessoas que observam a uma distância considerável - mas estes planos são rotacionados até que as pessoas aparecem de ponta cabeça. É como se fosse o ponto de vista de Aurélia, com a aspereza da distorção da perspectiva. Ao mesmo tempo é interessante que a montagem não deixa claro se essas pessoas estão realmente presentes na cena ou se são imaginadas por Aurélia. Entre o primeiro e o último corte do filme na ilha de Cristina Amaral, esta cena sofreu uma significativa redução na sua duração, o que amenizou a carga de violência que ela continha. Neste caso também fomos procurar a cena no roteiro para comparação e... Não encontramos nada. Quer dizer: não existe cena de sexo alguma no roteiro *Aurélia Schwarzenega*. E no filme existem duas, de conotação bem

abusiva. Elas foram inseridas em algum momento posterior à entrega dos roteiros para a Fundação Vitae. Ou seja, por algum motivo, Carlão julgou importante mudar a forma como retratava a relação sexual do casal principal. Importante a ponto de não abrir mão, mesmo diante de uma grande dificuldade no set, que ele atribuiu à timidez da atriz (REICHENBACH, 2004a). Perguntamos sobre essas diferenças a Fernando Bonassi, colaborador que ajudou Carlão a lapidar o último tratamento do roteiro de *Garotas*. Eis o que ele nos respondeu:

Quanto ao sexo, confesso a você que não houve qualquer estratégia de apresentação ou restrição enquanto escrevíamos. Mais, lembro que Carlão era insistente em afirmar o valor da experiência sexual na libertação/tomada de consciência daquelas mulheres. Mais de uma vez manifestou isso. Não li o roteiro publicado, mas tratamos claramente do sexo e dos papéis sexuais como elemento de manifestação da autonomia feminina.

Fizemos cortes sim, em função de a série ser reduzida a um longa, não me lembro exatamente quais, pois o arco geral era de domínio do Carlão. (informação pessoal)<sup>13</sup>

Apesar de interessante, a fala de Bonassi não desfaz o mistério sobre os motivos que levaram Carlão a fazer as tais mudanças no roteiro que veio a ser filmado. Poderíamos pensar que era importante explicitar o sexo para “afirmar o valor da experiência sexual na libertação/tomada de consciência daquelas mulheres”, como seria de se imaginar a partir de sua obra pregressa. Mas só isso não basta, pois as personagens de Carlão são conhecidas por experimentarem uma transformação ao longo de suas trajetórias, que muitas vezes é disparada pela vivência do erotismo e do sexo, despertando para o encontro com sua própria pulsão de vida, libertadora. Por isso, se Aurélia é tão desinibida e bem-resolvida com sua sexualidade como quer nos fazer crer pelas suas falas, é de se esperar que seu lugar moral dentro do filme seja o de alguém que tem muito a ensinar aos demais, alguém que não tem rabo preso com ninguém, e que conduz aqueles com quem se relaciona à emancipação sexual e, conseqüentemente, política. Por que então ficamos com a imagem de uma mulher ingênua e infantilizada? Será que essa questão está na ordem do próprio absurdo que constitui a sua concepção como personagem (o absurdo bem brasileiro, de uma jovem negra namorar um racista branco)? Ou seria fruto da dificuldade apenas inerente ao trabalho de direção e atuação?

---

<sup>13</sup> Mensagem recebida por [lorena.duarte.oliveira@usp.br](mailto:lorena.duarte.oliveira@usp.br) em 4/07/2021.

O que dissemos acima sobre as dificuldades relacionadas à timidez da atriz Michelle Valle é um dado obtido a partir de fala de Carlão e também em depoimentos de colaboradores. Vejamos oportunamente uma matéria do Correio Braziliense com um perfil da atriz:

Figura 50 - Depoimento de Michelle Valle

# MICHELLE VALLE

RICARDO DAEHN

DA EQUIPE DO CORREIO

Na quarta noite de competição do recente Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ao menos uma das poltronas do Cine Brasília estava desconfortável: enquanto assistia ao longa *Garotas do ABC* (*Aurélia Schwarzeneg*), a jovem Michelle Valle, 21 anos, se debatia entre estranhas vontades: escorregar para o chão ou, no mínimo, tampar o rosto. Intimidada pela protagonista Aurélia — mulata de medidas esculturais distribuídas por 1,75m —, Michelle não abandonava o excesso de senso crítico (“tudo para mim estava ruim”) enquanto examinava sua estréia em cinema. “Quando acabou o filme, não queria nem que acendessem as luzes”, conta.

Se pairava qualquer dúvida quanto ao desempenho, foi desfeita no dia seguinte, pelos elogios carinhosos de um público ansioso por eleger uma musa para o festival: “Não sei dessa história de musa. Só notei que o pessoal gostou de tirar fotos comigo”, desconversa a modelo, que há um ano se embrenhou no campo das artes cênicas. “Desde criança quis ser atriz. Comecei a ser modelo, mas sempre com a pretensão de ser atriz”, confessa.

A moça criada no Méier (bairro da zona norte do Rio) pode até se encabular, mas não há como negar que, num primeiro momento, a beleza — reforçada por medidas generosas (58 quilos, para manequim 38) — foi fundamental para agarrar a oportunidade de estreitar em cinema. À época autodidata, depois de vários testes, ela só contou com as lições de Fátima Toledo (preparadora do elenco de *Cidade de Deus*) para se ajustar à personagem.

“Não sabia nem quem era Carlos Reichenbach. Quando li o roteiro, com a indicação de protagonista, tinha a certeza de que não ia passar: aqui é para atriz mesmo”, relembra. Os pontos de identificação com Aurélia — moça simples e batalhadora que ajuda a família — socorreram a inexperiência de Michelle. “Na verdade, não sei se fiquei parecida com ela depois”, brinca.

Sem cultivar referências nem padrões de interpretação — “Cada um tem que encontrar

seu jeito de fazer” —, Michelle revela sua técnica particular: “Tenho medo de carregar na interpretação. Pelo menos no filme, minha proposta foi de simplificar. Estilizar um personagem é mais fácil, — você faz altas caras, mas foge do sentimento e tudo fica artificial”.

O clima descontraído das filmagens de *Garotas do ABC* contribuiu para a performance positiva da atriz. “Não parecia que o filme era do Reichenbach. A impressão é de que ele estava ali assistindo. Tive sorte porque em nenhum momento ele me estressou”, comenta. Na hora de apontar as cenas de maior dificuldade, Michelle não tem dúvidas: surpreendentemente, não destaca as de nudez total que enfeitam os créditos iniciais, mas uma cena de amor, à beira de uma represa.

“Eu já estava preparada para a cena na abertura, mas a nudez na represa foi decidida na hora. Como fui pega de surpresa, gelei e não conseguia parar de tremer. Pelo menos, acho que nenhuma ficou vulgar”, comemora, ainda sem o aval da família ou do técnico em computação Leonardo, namorado dela há quatro anos.

Passado um ano das filmagens de *Aurélia*, Michelle investe na construção da carreira: há um mês freqüenta a oficina de atores da Globo, depois de integrar o elenco de *Celebridade*. Em 26 capítulos da trama, interpretou Tereza, mulher do fotógrafo Bruno (Sérgio Menezes), que deixou o enredo após uma viagem. “Não teve nada a ver com o filme. Era uma mulher rica e afetada, uma estrelinha”, comenta.

A mesma pose de estrela Michele já tinha estampado em embalagem de sabonete (o Lux pele morena e negra), na fase dos comerciais que já rendeu campanhas televisivas da Gillette (ainda nas telinhas) e do creme de cabelo Seda (por estrear). Apesar dos contatos temporários no mundo da moda, Michelle deixa clara a nova prioridade à carreira de atriz. “Como modelo, já acordei às 3h para aproveitar a luz nas externas. Modelo sofre mais do que atriz”, conclui.

“**DESDE CRIANÇA QUIS SER ATRIZ. COMECEI A SER MODELO, MAS SEMPRE COM A PRETENSÃO DE SER ATRIZ**”



Paulo da Araújo

Com esse depoimento, enfim descobrimos o momento em que se decidiu filmar a cena de sexo na represa. Ela não estava na primeira versão do roteiro, nem no último tratamento feito com a colaboração de Fernando Bonassi: foi criada na hora de filmar. E pelo relato de Michelle Valle, não resta dúvidas de que a moça não estava preparada para fazê-la. Possivelmente esse improviso pedia a versatilidade de uma profissional com formação em artes cênicas, o que a modelo não tinha.

Mas não é preciso recorrer a informações extrafilmicas para julgar que Michelle Valle não imprime muita energia no filme. De maneira geral, o que percebemos é que existe uma vontade de galhofa na dramaturgia de Aurélia que não se concretiza na tela. A começar pela caracterização divertida da personagem no roteiro. No exemplo que trouxemos alguns parágrafos acima, com gestos como “fechar a boca com zíper” diante da rigidez do pai, imaginamos uma Aurélia espirituosa e debochada. A Aurélia do filme é sem dúvida uma garota solar, mas está longe de ser irreverente como o roteiro lhe pede.

A certa altura, há uma cena no vestiário da fábrica em que Aurélia zomba da recalcada Paula Néelson, com uma conversa sobre ejaculação feminina. O conteúdo da fala de Aurélia contém um teor extremamente erótico, mas a atuação é algo monótona. Paula, tentando forçosamente disfarçar as demonstrações de seu bloqueio sexual, está mais interessante do que a bem-resolvida protagonista.

### 3.5 PAULA NÉLSON

Olhando para as duas personagens, Aurélia e Paula Néelson, mesmo no roteiro, em que a cena do vestiário é exatamente igual, a impressão que fica é a de que essa cena é muito mais sobre Paula Néelson do que sobre a protagonista.

De fato, uma investigação nos materiais deixados por Carlão revelou ao pesquisador Daniel Caetano um argumento dedicado à Paula Néelson. Esse projeto não foi desenvolvido em roteiro, acabou ficando de fora da seleção de quatro histórias que Carlão aprimorou com o financiamento da Fundação Vitae. Mas ele fazia parte do conjunto *ABC Clube Democrático* originalmente pensado pelo autor, sendo que outros personagens conhecidos também estão lá: Néelson Torres, Jairo Ferreira, Nelinha e as outras garotas da fábrica. A

personalidade da personagem é a que conhecemos em *Garotas do ABC*: a de uma funcionária exemplar, “mãezona”. O argumento, chamado “O MISTÉRIO PAULA NÉLSON”, ainda trazia uma indicação interessante para nós: um dos traços da personagem era justamente sua “resistência ao amor dos homens”, nas palavras de Caetano. (2019, p. 33)

No roteiro e no primeiro corte de *Garotas do ABC*, havia mais momentos de caracterização de Paula. possivelmente úteis para o projeto de se filmarem novos episódios da saga, mas eles acabaram sendo eliminados em alguma etapa do processo. Além da cena que nós descrevemos, alguns trechos que ficaram de fora dizem respeito à personalidade de Paula NéLson. São falas em que as garotas brincam com a vocação de Paula para ser freira, usando até a expressão “Ordem da Irmã Paula”.

### 3.6 SUZY DI

Na cena em que o Dr. Mazini (interpretado pelo próprio Carlão), passa a mão sobre as chagas de Suzana, colega de Aurélia e também negra, o filme se permite considerável experimentação formal. A operária acabara de se ferir ao tentar consertar sua máquina tecelã. Há um corte direto para um espaço onírico, num plano médio em que vemos suas costas negras cheias de chagas, à semelhança de cicatrizes provocadas por chibata. A câmera se aproxima dela em *travelling* para frente e vemos a mão esquerda do patrão tocando suas costas. Há um cuidado com a construção de uma atmosfera mágica, com o enlevo romântico próprio de quem não tem medo do clichê. Quando descobrimos que a intenção inicial de Carlão era que o cantor Ivan Lins interpretasse o Dr. Mazini, fica ainda mais evidente o lugar sentimental de onde surge a cena.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> “Nessa sequência, onde eu não consegui ter a participação do meu amigo Ivan Lins, como o diretor da fábrica, o Doutor Mazini, eu resolvi assumir definitivamente a influência Fritz Languiana. Então sou eu que apareço aí. E é bom lembrar que em todo o filme de Fritz Lang pelo menos aparece um plano das mãos dele. Ou seja, não foi Hitchcock que inventou esse expediente, não, foi Fritz Lang. O pai de todos.” (REICHENBACH, 2004a). A inspiração em Fritz Lang, que usa suas mãos em cena, revelou-se para o diretor ao longo do processo, por força da necessidade de improvisar. Eis um exemplo muito interessante de como as citações e as referências estéticas do arcabouço de Carlão são trabalhadas de forma bastante articulada e nunca forçosa. Elas se manifestam quando encontram ocasião. Estão dentro de um projeto, mas têm vida própria na obra.



Figuras 51 e 52 – a atriz Luciele de Camargo e Carlos Reichenbach (mãos)



Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

Trata-se de uma fantasia de Suzy, uma espécie de *insert* de sua imaginação, que depois é interrompido pela diegese com um diálogo na enfermaria da fábrica. É uma cena ousada. Suzy revira os olhos de prazer ao sentir o toque da mão branca do patrão em suas costas. A trilha musical de Nelson Ayres trabalha com acordes tensos no órgão, amplificando o tom de sacrilégio que dá forte carga erótica à cena. A brincadeira languiana de Carlão parece ter contribuído decisivamente para a inventividade que pulsa na *mise en scène*. É uma cena curta, que faz um paralelo bastante estreito entre a o período escravista e as relações trabalhistas de hoje. O fetiche sacrificial de Suzy (que, delírio ou não, acaba por lhe render indenização) diz muito sobre como a exploração do trabalho operário e as relações de poder capitalistas se manifestam no corpo da mulher negra.

### 3.7 CONCLUSÃO DA ANÁLISE

Como já falamos exaustivamente, o projeto *ABC Clube Democrático* sofreu significativas mudanças desde o momento da concepção até o corte final. Há pouco acabamos de ver uma delas: a omissão de passagens que dizem respeito exclusivamente à personagem Paula Nélon. Retomando a questão, a caracterização de Paula Nélon em *Garotas do ABC* permitia que a mesma personagem voltasse a aparecer, com toda a sua substância, em futuros episódios da série. Isso vale para todas as personagens do filme. Além do cuidado com a caracterização de Paula Nélon (que resultou inclusive em uma bela canção composta por Nélon Ayres, intitulada *Paula*), em *Aurélia Schwarzenega* também fala-se um pouco sobre o passado de Lucineide, “desde que começou a cheirar cocaína” e de Nair, “que caiu na vida”. Outra cena de *Garotas* que diz respeito ao todo do universo ficcional, talvez mais do que à dramaturgia interna de *Aurélia Schwarzenega*, é um diálogo entre o policial Oswaldo Sampaio (Adriano Stuart) e o jornalista Nelson Torres (Ênio Gonçalves):

OSWALDO - Bilhetinho de fã?

NÉLSON - É.

OSWALDO - Não deixa a minha mulher saber disso

NÉLSON - Por que?

OSWALDO - Você sabe por quê, ela tá louca pra te arrumar um casamento. Tô falando sério! Ela tem uma irmã no sul. No Natal a irmã vem pra cá. Ela vai fazer a dobradinha que você adora, você come a dobradinha, depois o panetone, depois a encalhada!

NÉLSON - Deve ser uma viúva bem velha. E de respeito!

OSWALDO - Você queria o quê? Uma ninfeta?  
(GAROTAS, 2004)

Ao ler os roteiros não filmados, descobrimos que o convite para o almoço viria a ser aceito e teria seus desdobramentos no próximo filme da série, *Anjo Frágil Antuérpia*. E neste segundo filme haveria toda uma incursão pela intimidade desses dois personagens, bem como a de Antuérpia, como o título sugere. A pergunta sobre “uma ninfeta” também ganharia sentido irônico, pois descobrimos posteriormente que o delegado moralista mantinha às escondidas uma amante menor de idade: Nelinha. Mas nada disso compromete a funcionalidade da dramaturgia de *Garotas do ABC*, que não fica capenga pela falta de um desenvolvimento da série. Tampouco perde-se o interesse pelo Oswaldo Sampaio e pelo Néelson Torres que estão de fato lá em *Garotas*. Note-se que o gatilho disparador desse diálogo é um “bilhetinho” que Néelson recebe de um moleque mensageiro. O bilhete na verdade fora enviado por Maleita, num gesto deveras relevante para a trama do filme. Sendo assim, as falas estão “amarradas” com as ações – elas fazem sentido tanto na composição psicológica dos personagens quanto na estrutura de ação dramática. Jamais chega a ser uma ponta solta do roteiro e no mais é uma passagem que dá cor e forma aos dois personagens.

Os quatro roteiros são histórias independentes. E se há entrelaçamento entre uma trama e outra, é sempre no sentido de enriquecer o universo ficcional, e não de servir a um arco dramático longo. O diálogo presente nessa cena de maneira nenhuma faz com que se perca de vista o foco da ação, a linha dos acontecimentos intrínsecos à história de *Garotas do ABC*. O que ele indica é uma certa inclinação pictórica do filme, um desejo de dar contornos bem definidos a cada personagem, por mais que sejam coadjuvantes à trama principal. Isso se verifica tanto na composição do roteiro quanto na *mise en scène*. Há muitas ocorrências de planos médios e abertos em que aparecem muitas pessoas em quadro, como já foi mencionado. Novamente está aqui revelado o sentido de *povoamento* do filme.

Sendo assim, *Garotas do ABC* contém a propriedade panorâmica do piloto na gênese da sua dramaturgia. E até certo ponto do processo de pré-produção, havia ainda o interesse em filmar toda a saga de uma só vez, como previa o inteligente plano de produção de *ABC Clube Democrático*. O diretor-assistente Daniel Chaia nos conta em depoimento

que chegou a fazer duas análises técnicas<sup>15</sup>: uma para o caso de uma filmagem do primeiro filme apenas e outra valendo para a filmagem da saga completa de uma só vez.

Daniel Chaia - Eu fiz a análise técnica dos quatro roteiros. E tinha o plano de filmagem individual, mas tinha o plano de filmagem do todo também. Não tinham tantas locações em comum. tinha o Clube, claro, a Tecelagem, alguma coisa. Não era um pensamento 'de série', você sabe vendo os roteiros, mas ele queria filmar tudo de uma vez.”

Lorena Oliveira - Ele tinha essa visão de custo-benefício de produtor...

DC - Mas é muito difícil ir tudo numa só.

LO - De conseguir a grana pra fazer tudo?

DC - A grana e o fôlego de produção, porque você tem que parar uma hora. Você não aguenta no ritmo de cinema. No ritmo de série, hoje, que é cinco [dias de filmagem] pra dois [dias de descanso], você aguentava, mas na época não era. O cinema não é ainda necessariamente cinco pra dois, são raros os casos. É muito difícil filmar numa só. Ele queria otimizar. Mas ia ser muito difícil, porque a gente não ia conseguir conciliar Cauã Reymond com Fafá de Belém com Selton Mello, ia ser muito difícil.” (informação pessoal)<sup>16</sup>

Quando saiu a verba para a produção, decidiu-se definitivamente por filmar só o episódio piloto, e a concepção do plano de produção em bloco caiu por terra. No entanto, *Garotas* continuou sendo potencialmente o primeiro de toda uma série. Tanto é que, até chegar na ilha de montagem, o filme ainda se chamava apenas *Aurélia Schwarzenega*, título original do episódio. Mesmo que não fossem filmados todos ao mesmo tempo, mantinha-se aberta a porta para que os próximos viessem.

Algumas coisas sugerem que, mesmo após o lançamento de *Garotas do ABC*, Carlão não tinha abandonado seu plano de continuar a série no futuro, com as mesmas personagens e o mesmo universo ficcional. No comentário que integra o DVD do filme, Carlão narra o trabalho musical feito numa cena na Tecelagem, preenchida pelo som dos teares centenários.

Aqui entra talvez uma das músicas mais bonitas do filme, compostas por Nelson Ayres, iluminado por ele com “Choro do Adeus” [de Nelson Cavaquinho], iluminado por mim e os teares. É bom lembrar

<sup>15</sup> Análise técnica é uma etapa da pré-produção de um filme que cabe ao diretor-assistente e consiste no exame do roteiro com vistas à produção. A partir das exigências do roteiro, o profissional vai elaborar todo o planejamento logístico da produção, estabelecendo as prioridades em função de tempo de filmagem de cada sequência, disponibilidade de locações, agenda dos atores etc.

<sup>16</sup> Entrevista feita com a utilização da plataforma Google Meet, gravada por [lorena.duarte.oliveira@usp.br](mailto:lorena.duarte.oliveira@usp.br) em 07/05/2021

que eu tenho por hábito filmar com música. E essa sequência em especial foi filmada com uma música do Pixinguinha. O Nelson Ayres tentou recriar a mesma atmosfera. E eu acho que foi extremamente feliz. Pena que apareça tão pouco no filme. Mas ela vai ser utilizada no próximo filme do projeto *ABC Clube Democrático*. (REICHENBACH, 2004a)

De fato, o choro composto pelo maestro é de uma delicadeza extraordinária. Se a música não veio a ser aproveitada num longa posterior, ao menos vale a menção de que a composição de trilha incidental feita para esse filme é primorosa.

Quando a montagem do filme chegou ao “corte final”, ele tinha quase 3 horas. Carlão mandou a cópia para distribuidores europeus e eles sugeriram enxugar o filme. Então, Carlão e a montadora Cristina Amaral voltaram para a ilha de edição e tiraram boa parte das cenas da vida de Aurélia e cenas que davam destaque ao bando neonazista. Assim, a característica “marxista” do filme prevaleceu, pois a protagonista deixou de ser Aurélia, e passou a ser o grupo de *Garotas do ABC* – até o título do filme mudou. Dessa forma, como nos conta o autor, o filme retomou características que estavam na gênese do projeto *ABC Clube Democrático*: contar múltiplas histórias dentro de um mesmo grupo social (REICHENBACH, 2004a).

No capítulo 1 deste trabalho, tivemos a oportunidade de ver como algumas mudanças geraram desconforto para Reichenbach. Em um trecho que transcrevemos, ele fala no desgosto que teve por não ter chegado às camadas populares. É claro que Carlão sabia que só conseguiria chegar a um patamar de público expressivo se contasse com uma distribuição favorável e foi por isso que ele buscou o apoio de sócios estrangeiros, ouvindo-os antes de chegar ao corte final. Infelizmente para o público, essa parceria não rendeu em nada. Talvez por esse motivo, Carlão fale de *Garotas do ABC* como um filme que teve “excesso de interferência”. Outro caso que é exemplo disso podemos constatar a seguir.

A cartela inicial do filme nos apresenta o seguinte texto:

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

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

Foi nessa região, em 10 de fevereiro de 1980, que nasceu o Partido dos Trabalhadores, o PT, tendo como um de seus fundadores o metalúrgico e líder sindical Luís Inácio Lula da Silva, atual Presidente do Brasil. (GAROTAS, 2004)

Nos comentários do autor sobre o filme, que integram os extras do DVD, ele conta que esse letreiro foi inserido por sugestão de distribuidores internacionais e nacionais, preocupados em atingir um público que nunca tivesse ouvido falar na região do Grande ABC. Fazendo menção a Lula, figura que deu ao Brasil uma forte projeção internacional, Carlão localiza o ABC no mapa *mundi* (REICHENBACH, 2004a).

Esse comentário posterior, que Carlão gravou para o DVD, em vez de corroborar com a inserção da cartela na abertura do filme, acaba por torná-la suspeita. Leva-nos a crer que sua intenção inicial era despojar-se desse tipo de didatismo. E de mais a mais, a leitura de que o filme faria um elogio a Lula ou ao PT é duvidosa perante outras passagens do longa-metragem. Uma ilustração é o diálogo entre Paula Néelson, a operária influente, que tem grande afeto por suas colegas, e o sindicalista professor André Luiz Oliveira:

PAULA - Quê que cê quer, André?  
 ANDRÉ - Participação. Eu quero você no sindicato trabalhando com a gente. [...]  
 PAULA - Joga limpo, professor. As eleições tão perto. Pra que candidato cê quer que eu trabalhe?  
 ANDRÉ - Cê tá ofendendo.  
 PAULA - Certo, professor.  
 ANDRÉ - André. André Luiz, baby.  
 PAULA - André Luiz, me desculpa.  
 ANDRÉ - Claro que eu tenho um candidato, Paula. Eu apoio o partido que é a nossa cara. Mas não é esse o motivo da nossa conversa. Eu quero ajudar, de verdade. Eu quero o melhor pras meninas, como você.  
 PAULA - Eu quero o direito de protestar contra quem quer que seja, inclusive você.  
 ANDRÉ - Ah, você já leu Proudhon... (GAROTAS, 2004)

Sem entrar no mérito do que foi o governo lulopetista, é interessante olhar novamente para o filme e ver como sua narrativa de inspiração anarquista de fato prescinde de uma associação ao partido para passar sua mensagem coletivista.

Outra mudança importante que aconteceu no filme, e que já foi citada mais de uma vez aqui, foi a retirada das canções de Marvin Gaye. Os fonogramas já estavam escolhidos pelo diretor quando ele escreveu o roteiro. Mas como nos contou Eduardo Aguiar em seu depoimento,

[...] foi uma história que se definiu muito próximo do início das filmagens, coisa de duas ou três semanas. Imagina o diretor do filme, no caso o Carlão, ensaiando com a atriz ou com outro ator que estivesse em cena, que tinha a música do Marvin Gaye. A cena que ela dança com o cara que é pretendente dela, na casa dos pais; era a música do Marvin Gaye. Ele trabalhou isso, ele cuidou disso, quarto decorado pelo Marvin Gaye, isso também fazia parte da pesquisa que o Carlão fez quando ele construiu os argumentos pela Bolsa Vitae. E ele ficou no ABC, ele disse que ouvia as operárias e ele contava isso pra mim, empolgado, ‘Elas conhecem Marvin Gaye, elas são fãs!’.

(...)

Até hoje eu tenho dificuldade de entender isso, também, não acompanhei de perto as negociações do pessoal da produção. Eles falaram que houve uma dificuldade muito grande, parece que os detentores nem abriram para falar em valores. Eles simplesmente trataram com desdém, assim. Nem propuseram: “olha, tem que ser x”. Era como: “você aí, latinos, não têm condições. Não sei nem porque é que vocês estão tentando uma coisa nesse naipe”. Então, isso tira uma força de algo importante na história e assim vai. (informação pessoal)

17

Para tentar substituir essa perda, Carlão convidou Marcos Levy, que foi arranjador de nomes como Paula Lima e Sandra de Sá, para compor uma trilha *soul*. Inspirados no som dos teclados Hammond, Carlão e Levy construíram o personagem Sam Ray, que passa a ter seu pôster no quarto de Aurélia, em lugar do “Marvin Maravilha”.

De maneira geral, vimos, na comparação do primeiro corte com a montagem final, que houve, entre outras coisas, um movimento no sentido de amenizar o teor violento do filme. Além da cena já citada do estupro na represa, também foi encurtada uma cena em que os brutamontes da gangue de Salesiano espancam os dois personagens pernambucanos em frente ao bar Cantinho do Nordeste. Também foi removido o finalzinho da cena em que a ébria Sofia cai no chão com o golpe de uma garrafa na cabeça - no primeiro corte, a cena terminava com a imagem de Sofia erguendo-se toda ensanguentada, tragicômica, pedindo mais um genebra para o garçom. Outra ocorrência interessante que observamos foi a omissão de algumas cenas fortes envolvendo Seu Aurélio, pai de Aurélia. No roteiro, há mais espaço para a construção da relação entre pai e filha, incluindo um pesadelo de Aurélia em que o pai, após atingir Fábio com cinco balas, coloca o revólver na própria boca e atira. Alguns planos desse pesadelo chegaram a ser filmados. Mas, no corte final, ele foi reduzido a um olhar

---

<sup>17</sup> Entrevista feita com a utilização da plataforma Google Meet, gravada por [lorena.duarte.oliveira@usp.br](mailto:lorena.duarte.oliveira@usp.br) em 17/11/2020

severo e doloroso de Aurélio, montado após um plano de Aurélia extasiada e nua na cama do galpão abandonado, sugerindo decepção. A atenuação da exposição dos sentimentos entre Aurélia e seu pai inequivocamente reduz a carga psicológica da protagonista.

Na esteira dessas mudanças em Aurélia, logicamente mudou o estatuto do personagem Fábio. Se no roteiro e no primeiro corte era mais premente o seu drama existencial, ligado a uma condição de doença cardíaca, no corte final Fábio tornou-se um rapaz mais violento e menos complexo. Não obstante, em algum momento, Carlão decidiu inserir um elemento que o roteiro não previa: um ponto para Yemanjá, cantado por um grupo candomblecista na beira da praia, na hora da morte de Fábio. No roteiro, originalmente apenas tínhamos que Fábio caminhava para o fundo do mar, para morrer sob as ondas, sob efeito da overdose de remédios. No filme, os candomblecistas aparecem cantando na praia logo no início da cena, no mesmo plano que irá mostrar o suicídio do rapaz. A ideia de que Fábio tenha encontrado na morte o alívio para seu sofrimento é poetizada pela sugestão de seu sacrifício, inconsciente, em honra da orixá dos mares.

#### 4. FALSA LOURA

Se em *Garotas*, Carlão se sentiu mutilado pelo excesso de interferência, que – pior – não resultou efetivamente em alcance de mais salas de cinema, em *Falsa Loura*, o diretor abriu mão de negociar com os tais interesses do mercado exibidor. Resolveu começar o projeto do filme numa nova energia, apagando as reminiscências do filme anterior. Como veremos, entrou numa chave mais desencantada. Carlão assim descreveu o ocorrido no prefácio do livro:

Quatro anos depois [de lançar *Garotas do ABC*], eu viria a reescrever o roteiro de *Lucineide Falsa Loura*; dessa vez, eliminando radicalmente todas as referências à região do ABC e mudando os nomes das protagonistas. O intuito foi viabilizar o filme desvinculando-o do filme anterior, *Garotas do ABC*. Se assim não o fizesse, jamais teria conseguido filmar *Falsa Loura*. (REICHENBACH, 2008a, p. 13)

*Falsa Loura* conta a história de Silmara, uma jovem operária que vive uma situação de pobreza material e espiritual. Ela é responsável por cuidar de seu pai, um incendiário e ex-encarcerado, cujo rosto sombrio é marcado por uma grande cicatriz. Silmara é a mais



altiva dentre as colegas da fábrica, disfarçando seu sofrimento atrás de uma pose agressiva. Ela se alimenta do caldo de cultura pop representado pelos cantores Bruno de André (Cauã Reymond) e Luís Ronaldo (Maurício Mattar), com quem tem sonhos e fantasias românticas. Seu destino na trama é de total desilusão.

Originalmente no projeto, a personagem principal de *Falsa Loura* chamava-se Lucineide, e já estava caracterizada em *Aurélia Schwarzenëga*. Uma loura desbocada e briguenta, usuária de cocaína. Foi interpretada pela atriz Fernanda Carvalho Leite em *Garotas do ABC*.

Figura 53 – Lucineide, vivida pela atriz Fernanda Carvalho Leite em *Garotas do ABC*



Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

No roteiro *Lucineide Falsa Loura*, episódio 3 da saga narrada no livro, a personagem principal é a Lucineide que o leitor já conhecera no episódio 1. As outras personagens do roteiro também são as mesmas que conhecemos em *Aurélia*. Um detalhe é que a ação dramática deste episódio 3 é anterior no tempo cronológico. Em outras palavras, em *Aurélia Schwarzenega*, conhecemos a Lucineide do tempo recente, e só depois, na leitura do episódio 3, viemos a saber a história do que acontecera com ela antes do episódio 1. Um pouco como em *Star Wars*, se muito quisermos, em que o episódio que narra as ações primordiais do enredo é lançado depois dos três primeiros episódios apresentados ao espectador. Mas diferentemente da saga de George Lucas, *ABC Clube Democrático* foi concebido para que cada história pudesse ser lida independentemente, como já demonstramos. Cada uma possui seu próprio arco dramático fechado. E as sobreposições

entre as tramas de um filme e outro são dados da riqueza do universo ficcional, e não um requisito para a compreensão do conjunto.

Mas na leitura dos roteiros e na exibição dos filmes *Garotas do ABC* e *Falsa Loura*, surgem novas camadas de interesse. Como dissemos, todas as personagens que aparecem no roteiro *Lucineide Falsa Loura* são as mesmas que já estavam lá em *Aurélia*, o episódio piloto. Mas no filme *Falsa Loura*, todo o elenco que estava em *Garotas* foi substituído, bem como as locações – O Clube Democrático virou Alvorada, e a Fábrica de Tecidos Mazini tornou-se uma fábrica de peças, ou seja, sem os teares centenários e toda a ambientação que Carlão construíra com a direção de arte valendo-se da antiga Tecelagem Tognato em São Bernardo do Campo. As personagens trocaram de nome e foram interpretadas por outras atrizes. Lucineide virou Silmara, e foi interpretada pela atriz Rosanne Mulholland.

Figura 54 – As atrizes Vanessa Pietro, Rosane Mulholland, Suzana Alves, Djin Sganzerla e Priscila Dias (respectivamente Luiza, Silmara, Milena, Briducha e Valquíria)



Fonte: *Falsa Loura* (2008)

Quem assistiu aos dois filmes lançados e sabe alguma coisa sobre o projeto original pode suspeitar que o clube Alvorada é o antigo Democrático, por exemplo. Mas o espectador que já conhece os filmes e resolve ler o roteiro *Lucineide Falsa Loura*, como foi nosso caso, surpreende-se em descobrir de que forma Silmara e suas amigas já estavam no projeto original, com pouquíssimas mudanças. Claro, mudaram os nomes. E, na experiência da leitura, identificar quem virou quem resulta num divertimento à parte. No entanto, para além dessas mudanças circunstanciais, de maneira geral o que notamos é que o roteiro de *Falsa Loura* já continha na sua gênese uma característica que é a principal diferença entre este filme e *Garotas do ABC*: o foco do narrador em uma protagonista. Se no primeiro episódio, o filme fala de um coletivo de mulheres, aqui o diretor se dedica à vida íntima de uma delas. E o que à primeira vista nos surpreendeu é que já desde o primeiro tratamento de *Lucineide Falsa Loura* havia indicações de filmagem extremamente precisas quanto à atmosfera “cafona” que se buscou criar no filme. Ou seja: a maior parte dos elementos estéticos de *Falsa Loura*, tanto na dramaturgia quanto na direção, já informavam o filme desde o roteiro. Não foram decididos posteriormente com a simples intenção de diferenciar este filme do primeiro. É claro que, sendo o terceiro episódio da série, já não lhe cabia a mesma característica panorâmica que coube ao piloto. Faz sentido que o filme dedicado à descrição pictórica do coletivo seja o primeiro dos quatro. Sendo assim, o que dissemos

acima sobre o narrador onisciente de *Garotas do ABC*, que conhece histórias e contextos independentes entre si, não se aplica em *Falsa Loura*. Aqui há um narrador que acompanha a personagem, em seu drama particular.

O momento mais emblemático de *Falsa Loura* é uma ótima oportunidade para demonstrarmos a diferença de tratamento estético entre cada um dos dois filmes. Se em *Garotas* a prevalência é de planos médios, feitos com lentes normais, sem distorção do fundo, em *Falsa Loura*, a câmera usa e abusa da *zoom* e das lentes teleobjetivas.

Figuras 55 a 60 – Cena do jardim: o encantamento de Leonel pela falsa loura Silmara









Fonte: *Falsa Loura* (2008)

Nessa cena, sentado à distância, Leonel observa o casal que dança no jardim. O enlevo romântico já vinha sendo construído na cena anterior, em que os três personagens faziam um passeio idílico pela fazenda. Silmara se encantou com os cavalos e se divertiu com a companhia de Luís Ronaldo (Maurício Mattar) e de seu filho, o garoto Leonel (Emanuel Dórea), que filmava tudo com uma câmera portátil. Tudo isso apenas ao som da música orquestral “Haras”, composta pelo maestro Nelson Ayres, como num videoclipe. Há um toque bucólico grave, uma melodia lúgubre nas cordas e no oboé. A montagem de Cristina Amaral deliciando-se nas transições em fusão, delicadamente mesclando imagens dos personagens com elementos da natureza, contribuindo para uma sensação de inocência edênica. Quando, após uma elipse, começa propriamente a cena do jardim, a música faz uma passagem suave para uma balada jazzística lenta, marcada por violinos e trompete, e levíssimas intervenções do piano.<sup>18</sup> Em plano geral extremamente afastado, o garoto se afasta do casal, e senta-se no banco. Silmara e Luís Ronaldo dançam em plano que começa tomando-os de corpo inteiro e aos poucos vai se aproximando. A um olhar de Luís Ronaldo na direção da câmera, a montagem corta em fusão para o contraplano de Leonel, também visto em plano que vai se aproximando de seu rosto gradativamente. Música, montagem e

---

<sup>18</sup> Em debate no Festival de Tiradentes, Carlão nos conta que a música dessa cena, “Terraço”, foi composta por Nelson Ayres a partir de um pedido de inspiração do diretor: as baladas instrumentais românticas de Jackie Gleason, verdadeiros fenômenos de vendas nos anos 50 e 60 nos EUA. (REICHENBACH, apud OLIVEIRA, 2008)

movimentação de câmera, todos os elementos fazem parte de um concerto de emotiva suavidade. Novamente uma fusão, e vemos o casal dançando, Silmara de olhos fechados, totalmente entregue. Há uma troca de olhares entre Silmara e Luís Ronaldo, em concordância, e ela volta-se na direção do garoto. Num corte seco vemos o contraplano de Leonel, estático, olhos fixados na mulher. Uma fusão devagar apresenta o rosto de Silmara que vemos nas figuras 57 a 60 acima. Aqui há uma combinação do efeito de distorção de fundo causado pela lente teleobjetiva com uma operação de movimentação da atriz e da câmera sobre um trilho, para frente. Com essa técnica, Carlão e sua equipe de fotografia conseguem uma distorção incomum, que faz com que a imagem de Maurício Mattar diminua até desaparecer atrás dos cabelos de Rosanne Mulholland em primeiro plano. Assim, há um acentuado destaque no rosto de Silmara, que vai ganhando uma aura brilhante, ao passo que a iluminação lhe confere uma tonalidade mais quente e a música chega ao seu ápice.

O momento que descrevemos acima, sobretudo por sua construção carregada de sugestão e pelo uso enfático da convenção “plano-contraplano”, é um exemplo que caracteriza *Falsa Loura* numa chave diametralmente oposta a *Garotas do ABC* no que se refere ao tratamento sentimental das personagens.

Essa constatação é o primeiro passo para vislumbrarmos uma discussão fundamental para o estilo reichenbachiano: onde está o gênero em cada um dos filmes? É uma pergunta que tanto pode ser traduzida por “o que se entende por feminino e masculino?” como também pode ser “qual a importância das convenções de gênero cinematográfico?”. Curiosamente ou não, as duas indagações nos levarão pelo mesmo percurso: o do melodrama.

Por ora, pensemos na questão da cafonice como elemento estético de *Falsa Loura*. Em dado momento do filme, Silmara conhece o cantor Bruno, um de seus ídolos, no bar do Clube Alvorada. Ela está no bar bebendo um drink chamado Mar Verde. Bruno vem até ela e bebe do seu copo. A música diegética tocada pelo DJ da boate é *cool*. A iluminação da cena ganha um tom de esmeralda que cintila no rosto da moça, totalmente encantada com o charme do rapaz. Ela fala algo sobre o drink, e ele diz, como se estivesse num comercial muito brega: “Menta, baby”. E apesar da pieguice escancarada, a gente se deixa levar pela sensualidade dessa cena. Pelo depoimento de Jacob Solitrenick, sabemos que essa iluminação foi pensada por Carlão com muito rigor.

Ele dominava muito a cinematografia como escrita. Como narrativa, como métrica de montagem, de ritmo e as possibilidades que a câmera oferece para você contar um filme e criar nuances em termos do que



você quer passar pro público. Então, tudo isso o Carlão dominava muito. Eu gostava muito de pensar na decupagem ou nos movimentos de câmera nos planos sequência. Então, o fato de eu não querer impor um pouco a minha visão e deixar ele completamente solto nisso, eu acho que deixou ele bem feliz e, ao mesmo tempo, ele me dava total liberdade sobre iluminação. Pouquíssimas vezes falou de alguma coisa sobre a luz e ele dava uns toques assim: “olha, aqui nessa cena que eles estão tomando o licor de menta, vamos fazer uma luz verde. Aqui [em *Garotas do ABC*], nessa cena noturna no carro que os fascistas estão guiando, vamos fazer uma luz verde que nem do painel”. Coisas exageradas, falsas, mas que ele gostava de salientar – ele não tinha necessariamente um cinema naturalista, mesmo na atuação ele forçava algumas coisas, ele tinha essa construção cinematográfica não naturalista. E que, quando você entende, é de uma beleza, de uma potência absurda. (informação pessoal)<sup>19</sup>

A cena do licor de menta, assim como a cena em que o garoto Leonel a observa sentado no banco do jardim, é uma alusão direta e reta ao filme *A Moça com a Valise* (1961), dirigido por Valério Zurlini e estrelado por Cláudia Cardinale. Aliás, *Falsa Loura*, de modo geral, é uma homenagem, uma invenção feita a partir da inspiração zurliniana. A desventura de Silmara é tal e qual a da protagonista Aída Zepponi que, sempre confundida com uma prostituta e, ao mesmo tempo sem nunca ter claro o limite entre o que é sua própria prostituição e o que é o sonho de viver agraciada pelos fetiches de uma cultura romântica, é usada pelos homens como um objeto de consumo. Silmara, como Aída, parece querer se deixar levar por essa fantasia de viver como uma princesa. A crueza de sua realidade de moça pobre é tão dolorosa que Silmara prefere viver como num sonho.

A pergunta a se fazer a *Falsa Loura* não é, por exemplo, sobre o tipo de repertório musical e visual que as operárias paulistas experimentam em seu dia-a-dia, os cantores românticos, os ídolos inatingíveis, a iconografia que as cerca. A questão é saber o que há nesse universo que consegue preencher estas mulheres (e mais, esta mulher em especial, a protagonista Silmara) de tanta matéria-prima para seus sonhos, para seus desejos, de como a experiência do sublime pode se dar ali onde ninguém podia imaginar que existisse mais que um punhado de cafonices. (OLIVEIRA, 2008)

A crítica de Rodrigo de Oliveira nos ajuda a entender que o problema do clichê não está no fato de Carlão usar uma linguagem cafona nos diálogos ou mesmo no resultado de sua escolha de elenco (Maurício Mattar, por exemplo), mas sim em perceber que o clichê é a

---

<sup>19</sup> Entrevista feita com a utilização da plataforma Google Meet, gravada por [lorena.duarte.oliveira@usp.br](mailto:lorena.duarte.oliveira@usp.br) em 31/08/2020

própria matéria do universo dessas personagens. Sobre isso, o próprio diretor já falou em entrevista para a mesma *Contracampo*:

O clichê só tem sentido quando não é feito de forma pejorativa. Você tem respeito por aquilo. (...) Existe então essa preocupação, não só na filmagem como no tratamento musical, de lidar com o clichê com respeito. (REICHENBACH, 2008b)

Vale trazer alguns trechos do roteiro do filme para endossar esse aspecto. Na cena do terraço, atente-se para o uso do termo “*kitsch*” e para sua oposição à ideia de “beleza real”:

Acentuando a atmosfera romântica e quase *kitsch*, a luz que prevalece no cenário é o azul do luar. Com o calor da música, Lucineide vai cada vez mais se apaixonando pelo ídolo. A câmera detalha o rosto de Leonel, a esta altura completamente fascinado por Lucineide. A montagem alterna planos fechados do casal dançando inebriado pelo clima e beleza (esta sim, real) da música, com planos de Leonel, cada vez mais triste e solitário. (REICHENBACH, 2008, p.244-245)

Como já descrevemos anteriormente, a construção das cenas de enlevo romântico evoca um clipe musical, com se os personagens momentaneamente se descolassem do mundo real, para viver uma atmosfera onírica. Na verdade essa construção acontece várias vezes ao longo do filme, conforme o roteiro já previa. A primeira vez é num sonho de Lucineide/Silmara, em seu quarto:

Câmera alta: Lucineide, deitada na cama, só com as roupas de baixo, olha para o teto, “sonhando” com Luís Ronaldo. A câmera se aproxima de seu rosto.

#### 43. Cenário kitsch

Esta sequência é quase uma súplica de todo o repertório kitsch dos sucessos populares, tão a gosto das jovens suburbanas. Ela se inspira diretamente nos clipes bregas, bem populares.

Luís Ronaldo canta diretamente para a câmera com “caras e bocas”. O cenário “deslumbrante” mostra um lago iluminado pela lua cheia e uma pérgula.

Lucineide aparece por trás da pilastra da pérgula, olhar apaixonado na direção de Luís Ronaldo.

Luís Ronaldo, sempre cantando, vai até ela, pega em sua mão e os dois saem andando de costas por sobre as águas do lago. A lua enorme

banha seus corpos de luz prateada. (REICHENBACH, 2008, p.219-220)

Adiante no enredo, é com o cantor Bruno que a protagonista vive um sonho de princesa. Note-se como a descrição da cena dá importância ao uso da lente teleobjetiva e do efeito de fusão na montagem.

#### 58. Morro de Itanhaém / Exterior - Dia

Lente tele de 200mm: Lucineide e Bruno caminham abraçados na beira do mar. Ela descalça com seu vestido de noite, ele com uma roupa bem colorida. O clima é semelhante ao clipe de Luís Ronaldo. A intenção é usar o mesmo repertório do clipe rastaquêra. A balada de Bruno prossegue. (...)

A música se encerra com um plano da praia com o mar imenso à frente, em contraluz, efeito luar. (...) Os dois entram no mar e, num efeito de fusão das duas imagens, somem no interior das águas. (REICHENBACH, 2008, p.226-227)

Via de regra, depois de se deixar levar pela fantasia romântica, o filme joga-nos um balde de água fria, criando um choque doloroso com a realidade. Nesta última sequência com Bruno, finda a parte doce da viagem - o passeio na praia e as ondas do mar fundindo-se com seus corpos em êxtase orgástico -, vemos a situação degenerada em que o casal se encontra, enfiado num quarto de hotel a cheirar cocaína por dias seguidos, até que brigam e Bruno arremata a discussão com um “pagamento” pelo tempo de Silmara. No caso do encontro com Luís Ronaldo é a mesma coisa. Silmara acorda sozinha no quarto do haras em que estava com o cantor e seu filho e então recebe um envelope “contendo o dobro do que foi combinado”. Nesse momento, a garota se vê diante da realidade incontornável daquele encontro, que ela ousou acreditar ser amor.

## 5. O MELODRAMA: QUESTÕES DO FEMININO

Brincar com chavões de gênero usando-os como elemento criativo é prática usual na filmografia de Reichenbach. Sobre isso não há muita divergência no meio da crítica de cinema. Está explícito, por exemplo, no trabalho com a paródia, marca registrada do universo chanchadesco de onde Carlão emergiu. Veja-se em filmes como *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979) e *Lilian M: Confissões Amorosas (Relatório Confidencial)* (1974).

*Lilian M.* é exemplar para falar de vários aspectos de sua obra: dramaturgia experimental, senso de humor irreverente, criatividade no esquema de produção, multiplicidade técnica de Carlão (roteirista, diretor, fotógrafo, compositor), entre outros. É um filme que marca um momento de transição da carreira de Reichenbach – da precariedade para o sucesso de bilheteria, passando pelo aprendizado técnico adquirido no mercado publicitário (LOTTELLI, 2018). Também é o filme que inaugurou o interesse de Carlão pelo universo da mulher de periferia.

Nascido de um diretor colocado em prisma, *Lilian M.* tem algo de camaleônico – na fatura e na forma. Como num passeio pelos gêneros cinematográficos, somos levados da aventura para o drama, da comédia erótica para o romance policial, do suspense para o musical. E como fio condutor, as desventuras de uma personagem feminina que parece estar à deriva até que se encontra com seu próprio desejo.

Como em *Viver a Vida* do Godard e *Naked Kiss* do Fuller, a ideia básica gira em torno de mulheres de condições sociais diminutas, que passavam por uma experiência traumática muito grande, mas que seria decisiva para causar uma mudança vital na maneira de encarar a vida e no modo de agir, onde a passividade cede lugar ao cinismo. [...] A câmera participando dos acontecimentos de acordo com a empatia que sinto pelos homens que dramatizam a vida de minha heroína. E com um dado a mais. Levar a sério, desacreditando. [...] No episódio do industrial Braga procurei seguir uma linha discursiva, propositalmente demagógica, por isso crítica. Poucos movimentos de câmera e os atores interpretando como que num confessionário. **A emoção nascendo dos momentos mais ridículos, indo até onde o real se confunde com a ficção, o melodramático.** (REICHENBACH, 1978, p. 82, destaque nosso)

Esse trecho de fala de Carlão guarda muita semelhança com outro anteriormente citado em relação ao respeito pelo clichê. A utilização do “ridículo melodramático” como elemento reflexivo de criação, presente na narrativa quase como um personagem autônomo, de certa forma reforça a percepção trazida por Rodrigo de Oliveira de que o clichê é um dado da realidade, é matéria-prima. Tal qual um clipe musical rastaquêra, o filme de melodrama ganha reflexividade na medida em que a eloquência de suas formas faz parte da vida das personagens.

Como já apontamos brevemente, o crítico João Carlos Rodrigues, figura importante na trajetória de Carlos Reichenbach, a certa altura, ainda nos anos 70, disse que a filmografia

de Carlão poderia ser dividida em filmes masculinos e femininos (LOTTELLI, 2018, p. 62; REICHENBACH, 1999). Será que podemos ler toda a obra de Carlão nessa chave? O que é o feminino afinal? Vejamos o que diz o próprio diretor, em entrevista a Rui Gardnier e Daniel Caetano na Revista Contracampo:

Carlos Reichenbach - Ao contrário do que se pensa, fui entender que gostava de melodrama só mais tarde [não antes de 87, quando fez *Anjos do Arrabalde*]. Mas pra mim isso não era uma coisa muito clara não. Eu achava que eu fazia um cinema completamente diferente, eu não tinha visto o cineasta que é o mais próximo do Fassbinder, o Douglas Sirk, que nunca foi um cineasta que particularmente me chamou a atenção. Até aquele momento. Era uma comparação que, vou dizer com toda a verdade, não me agradava em nada. Mas era um cineasta que tinha um respaldo. E eu sempre disse isso, que se tinha um cineasta que tinha uma influência grande sobre a minha obra, sobre o que eu vinha fazendo de um momento pra trás foi o Valerio Zurlini. Zurlini é o cineasta que sempre me serviu muito de ponto de referência. Foi muito difícil chegar até ele, chegar a depurar a obra dele. Porque se o cinema dele se aproxima em alguma coisa do melodrama, aí eu aceito, a idéia do melodrama me interessa. Quando eu descobri que o cinema dele se aproximava do melodrama. Mas pra mim era muito mais a coisa da tragédia familiar, do cinema de sentimentos. E o Zurlini era um cara que curiosamente na Europa era muito mal valorizado, só está sendo valorizado agora. O que não há nada mais sintomático, porque eu fui aluno do Luís Sérgio Person, o Person foi aluno do Zurlini, tem uma coisa curiosa no meio desse processo. [...]

A gente mesmo nunca é a pessoa ideal para detectar a personalidade da obra. O João Carlos Rodrigues, que é um crítico de cinema, ele detectou um negócio que eu agora entendo, ele separou minha obra em filmes masculinos e filmes femininos. Ele dividiu a obra. E pra cada filme masculino se interpõe um filme feminino. Agora virou uma obrigação (risos).

Revista Contracampo - *Dois Córregos* é um filme feminino, então?

CR - Totalmente feminino. E é o filme mais próximo talvez do Zurlini, então por isso ele esteja surpreendendo algumas pessoas. (REICHENBACH, 1999)

Nessa entrevista de 1999, portanto pouco após o lançamento de *Dois Córregos*, Carlão se permite pensar que a inspiração de Valério Zurlini resulta em filmes femininos. E o motivo disso seria a chave melancólica desses filmes. O feminino, então, estaria no campo do que na teoria humoral de Hipócrates se refere ao humor melancólico, aquele ligado à bÍlis

negra: complacência, profundidade, intensidade, angústia. É o lunar, o Yin, a sombra, a suavidade.

Fica evidente que o que foi chamado de “feminino” até aqui nada tem a ver com a teoria feminista de gênero. “Feminino” aqui é entendido como um elemento, ou como adjetivo corriqueiro. Seria ingênuo supor que dessa inclinação ao *feminino* resulte uma obra *feminista*, ainda que isso não seja de todo impossível. Não obstante, uma olhada na literatura sobre o que se convencionou chamar de *woman's film* pode ser bastante iluminadora. Por se tratar de um fenômeno da indústria hollywoodiana, o *woman's film* tem como expoentes os profissionais que nasceram no ambiente de produção estadunidense ou que a ele se aclimataram, como é o caso do alemão Douglas Sirk, citado por Carlão no trecho acima. Para efeitos práticos, tomemos o caso de Sirk como assunto privilegiado, capaz de unificar alguns estudos sobre o feminino.

Para Molly Haskell, teórica feminista do cinema, o chamado *woman's film* é historicamente entendido como um subgênero para a indústria e para a crítica cinematográfica nos EUA. Entretanto, ele possui papel ideológico fundamental na sociedade americana, e obedece a regras bastante rígidas. Se há uma função social do *woman's film*, trata-se de oferecer às mulheres um olhar conformado e redimido para o sacrifício em nome do lar e da família. Dessa forma, o genérico *woman's film* resume-se a um produto de consumo de efeito paliativo, para que a mulher mediana suporte o desencanto de sua própria vida. É como uma “droga viciante”, um “prazer masturbatório”. Ela ainda pontua como peça-chave para a dramaturgia desses filmes o código moral da mulher de classe média.

Entretanto, apesar de identificar um aspecto ideológico por trás desses produtos, Haskell permite-se pensar em um cinema original e crítico da estrutura patriarcal, surgindo exatamente no contexto da produção hegemônica de *woman's films* (Hollywood dos anos 1940). São filmes que dialogam com o universo feminino, mas que por resultado de suas articulações formais, trazem contestação ao *status quo*. É o que ela chama de *great woman's films* e é onde ela situa o cinema de Douglas Sirk. Não à toa são diretores de origem europeia os que fogem ao padrão hegemônico nesta análise - para a autora, os valores puritanos e chauvinistas que moldam a produção da maioria dos *woman's films* estão fundamentalmente ligados à cultura anglo-saxã americana. Os europeus chamados de *woman's directors* encontram grande estima na sua análise:

Tem havido uma cegueira corolária por parte da maioria dos críticos de cinema em relação às realizações do “diretor de mulheres”, à mistura de seriedade e alto estilo que europeus como Max Ophuls, Douglas Sirk, Otto Preminger e Lubitsch trazem aos assuntos femininos, não apenas aprimorando, mas transformando-os. (HASKELL, 2016)<sup>20</sup>

Já a célebre teórica feminista Laura Mulvey, embora não tenha elaborado uma tese que se detivesse no produto *woman's film*, trouxe contribuições interessantes sobre a possibilidade de um caráter político insuspeito acontecendo exatamente na obra de Douglas Sirk. Vejamos um comentário dela a partir de uma análise dramaturgica do filme *Tudo o que o céu permite* (*All that heaven allows*, 1955), de Sirk:

O melodrama pode ser visto como tendo uma função ideológica em trazer certas contradições à superfície e reapresentá-las de forma estética. Uma diferença simples, entretanto, pode ser feita entre a maneira como dilemas sociais e sexuais irreconciliáveis são finalmente resolvidos, por exemplo, em *Home from the Hill* [filme de 1960 dirigido por Vincente Minnelli], e não em, por exemplo, *All that Heaven Allows*. É como se o fato de ter um ponto de vista feminino dominando a narrativa produzisse um excesso que preludia a satisfação. Se o melodrama oferece uma fuga de fantasia para as mulheres que se identificam na platéia, a ilusão é tão fortemente marcada por armadilhas reconhecíveis, reais e familiares que a fuga está mais perto de um devaneio do que de um conto de fadas. Os poucos filmes de Hollywood feitos com o público feminino em mente evocam contradições em vez de reconciliação, com a alternativa de render-se muda às evidentes pressões da sociedade, sendo minada por suas próprias leis inconscientes. (MULVEY, 1989, p. 79)<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> “There has been a corollary blindness on the part of most film critics to the achievements of the “woman’s director,” to the mixture of seriousness and high style that Europeans like Max Ophuls, Douglas Sirk, Otto Preminger, and Lubitsch bring to women’s subjects, not just enhancing but transforming them;” (tradução nossa)

<sup>21</sup> “Melodrama can be seen as having an ideological function in working certain contradictions through to the surface and re-presenting them in an aesthetic form. A simple difference, however, can be made between the way that irreconcilable social and sexual dilemmas are finally resolved in, for instance, *Home from the Hill*, and are not in, for instance, *All that Heaven Allows*. It is as though the fact of having a female point of view dominating the narrative produces an excess which preludes satisfaction. If the melodrama offers a fantasy escape for the identifying women in the audience, the illusion is so strongly marked by recognizable, real and familiar traps that the escape is closer to a daydream than a fairy story. The few Hollywood films made with a female audience in mind evoke contradictions rather than reconciliation, with the alternative to mute surrender to society's overt pressures lying in defeat by its unconscious laws.” (tradução nossa)

Essa descrição de Mulvey sobre a operação do melodrama está baseada no citado filme de Sirk, mas poderia muito bem se aplicar a *Falsa Loura* e *A moça com a Valise*. São filmes em que a desilusão e a melancolia são estados de espírito resultantes do confronto entre a fantasia de uma mulher e a crueza da realidade do mundo capitalista. A lida com o “conto de fadas” e a evocação da experiência de devanear, de “sonhar acordada” (*daydream*) são materiais essenciais para a dramaturgia dos três cineastas aqui em questão.

Tanto Mulvey quanto Haskell entendem que existe em Sirk uma proposta de resistência ao aprisionamento das personagens femininas, à qual corresponde um sentimento de não-conciliação no destino dessas personagens. Daí decorre o desencantamento como único desfecho possível na narrativa.

Isso posto, a ideia de filme feminino filiado a uma estética melancólica sirkiana não exclui a possibilidade de um cinema contra-hegemônico, que sempre foi a tônica de Carlos Reichenbach. Filmes como *Lilian M.*, *Amor*, *Palavra Prostituta* e *Falsa Loura*, pelo seu inconformismo diante da submissão do corpo feminino, estão aos moldes do que Haskell qualifica como “*great woman’s films*”.

Quem sabe justamente o diálogo com o repertório sentimental do *woman’s film*, numa chave invertida e talvez inconsciente, seja o que chamou a atenção do crítico João Carlos Rodrigues para a ideia de *filme feminino* na obra de Reichenbach.

Se para Carlão a princípio soava ofensiva a comparação com Douglas Sirk e com a categoria “melodrama”, possivelmente isso diz respeito justamente à conotação negativa que o feminino carrega – e possivelmente é desse mesmo tipo de preconceito que a obra de Carlão padece atualmente. Em *Bens Confiscados* (2004), um cartaz do filme *Desejo Atroz* (*All I desire*, 1953) no cenário faz uma homenagem explícita ao diretor alemão, deixando claro que Carlão definitivamente abraçou a referência.

De acordo com o que o nosso diretor expõe em seu relato para a *Contracampo*, *Dois Córregos* é feminino porque dialoga intensamente com Valério Zurlini. Na abertura do livro-roteiro de *Dois Córregos*, temos que:

Desde *O Paraíso Proibido*, cujo personagem interpretado pelo ator Jonas Bloch é um duplo de Alain Delon de *A Primeira Noite de Tranquilidade*, venho perseguindo exaustivamente a atmosfera desencantada e existencial, os tempos - de um quarteto de cordas - e os desfechos submetidos ao inexorável que tanto caracterizam o



**cinema de sentimentos** de Zurlini. (REICHENBACH, 2004c, p.9-10, destaque nosso)

Não só em *O Paraíso Proibido* e *Dois Córregos* Carlão falou abertamente sobre a influência de Zurlini. Também no sombrio *Amor; Palavra Prostituta*, essa referência apareceu:

Este é o meu filme mais vigoroso e cerebral. Uma surpresa para as pessoas que gostam do estilo anárquico e iconoclasta de meus filmes anteriores. Minha experiência com o cinema dos sentimentos resultou num filme realista, sombrio e desencantado, tal como aprendi vendo o melhor de Valerio Zurlini. (LYRA, 2004)

Como nos conta Haskell, o *woman's film* sempre foi tratado como um filho bastardo da indústria hollywoodiana, ao passo que em outros cinemas, como no europeu, ele não existe como gênero ou nicho de mercado independente. Na Europa em geral, segundo ela, falar sobre amor e sentimento não é algo associado à ideia de fraqueza, como acontece no contexto anglo-saxão americano. Dessa forma, o cinema de Zurlini, até pelo momento histórico, de produção posterior à fase de ouro dos *woman's films* (anos 1940), não poderia ser empacotado com este selo. No entanto, é verdade que Zurlini também foi vítima de estigmatização, um preconceito que o colocou abaixo de Michelangelo Antonioni, tendo sido chamado de "sub-Antonioni". É compreensível que Reichenbach tenha denunciado essa sombra que pairou sobre Zurlini. Ele próprio é vítima da mesma tacanhice, que quer fazer dele um cineasta maldito. Seu estilo recebeu a pecha de "novelesco", em tom sempre pejorativo. É possível que essa sombra esteja na origem daquilo que manteve o cinema pós-retomada de Carlão à margem do grande público, do espectador popular. Público que ele desejou apaixonadamente e que ainda lhe deve sua consagração.

Vejamos que interessante o texto de Carlão sobre Zurlini à ocasião do lançamento de uma coleção de filmes do diretor italiano em DVD:

Pode-se discorrer longamente a respeito da cumplicidade artística entre Zurlini e o grande compositor Mario Nascimbene, mas é na utilização pontual de canções e melodias populares e mesmo de peças clássicas que a poesia melancólica de seus filmes é refinada. É comum nos filmes do diretor o comportamento dos personagens ser revelado ou definido através do singelo gesto da dança. São momentos de encantamento onde Zurlini se permite o devaneio e a ruptura narrativa; um "vôo livre", alçado plenamente graças à intervenção da música familiarizada. Alguns dos filmes são lembrados de imediato

exatamente por conta desta "divagação". (...) É em *A Moça com a Valise* que Zurlini alcança a perfeita simbiose entre erudito e popular, transformando a música em personagem integrante do enredo, especialmente nos excertos da canção *Celeste Aida*, da ópera *Aida*, de G. Verdi (na antológica cena da descida de Cardinale, de roupão, pelas escadarias da mansão Feinardi), e dos solos de trompete do "standard" Fausto Papetti (na magistral seqüência do terraço do hotel). A inserção de inúmeras canções populares dos anos 60 confere ao filme um proposital e contraditório efeito atemporal. Apesar de suas assumidas influências literárias e pictóricas, os filmes de Valério Zurlini possuem características indelévels: a) relações afetivas entre personagens de gerações diferentes; b) personagens como objeto de desejo e repulsão; c) estações de trem e plataformas marítimas como signos da ausência; d) o "pessimismo histórico" e agonia existencial; e) a angústia da religiosidade sublimada e a fé no inexorável; f) a transitoriedade dos protagonistas. (REICHENBACH, 2012)

É patente a admiração de Carlão pela versatilidade de Zurlini, pela maneira como ele era capaz de articular seu cinema com diferentes formas de arte. Além do particular uso da música diegética, que Carlão cita acima - e que também aplica ele mesmo em seus filmes, como veremos - , nessa publicação ele ressalta o gosto e a habilidade de Zurlini em valer-se de literatura e pintura. São atributos que vemos refletidos em Reichenbach. Mais: todas as características que o texto elenca de "a" a "f" também são identificáveis na obra do diretor brasileiro, o que eventualmente se poderia averiguar num trabalho mais detalhado sobre essa relação. Zurlini fora professor de Luís Sérgio Person, que por sua vez foi professor de Carlão. Essa ideia de filiação por apadrinhamento estético remete a um movimento algo espiritual, como uma disciplina de yoga, kung-fu ou capoeira, em que o discípulo remonta à linha sucessória do mestre do seu mestre e nesse fio encontra verdade existencial. Cabe lembrar aqui que foi Person – ele próprio ator, produtor, roteirista e diretor – o responsável por incentivar Carlão a dirigir seus próprios roteiros, instigando-o a se desdobrar em mais de uma função.

O elogio da multi sensibilidade agora coloca-nos diante da erudição musical de Carlão.

## 5.1 A MÚSICA DO MUNDO

Aqui vale uma menção muito especial ao uso que Carlão faz da música. O leitor atento provavelmente terá reparado na reiterada utilização de música diegética nos filmes citados. Trata-se de mais uma semelhança entre o seu cinema e o de Zurlini. Para ficar no exemplo de *A Moça com a Valise*, falemos do momento citado por Carlão no trecho anterior, em que a música diegética é o ponto alto do filme. Aída (Claudia Cardinale), recém-saída de um banho luxuoso na mansão do jovem Lorenzo (Jacques Perrin), está no topo do mezanino e chama pelo rapaz que está embaixo. Quando a câmera corta para o contraplano, angulado em *plongée*, Lorenzo está diante de uma vitrola que começa a tocar a ária *Celeste Aída*, do primeiro ato da ópera *Aída* de Giuseppe Verdi. De pronto, os dois riem da cafonice desse gesto. É uma brincadeira que Lorenzo faz por causa da coincidência do nome de sua bela visitante com o da personagem da ópera de Verdi, Aída, a princesa etíope por quem o guerreiro egípcio Radamés era secretamente apaixonado. A moça, então, entra no jogo, enrola uma toalha na cabeça de forma graciosa e vem devagar e sorridente descendo a escadaria. Com sutileza e ao ritmo da música, a montagem instala um pequeno suspense... O acorde dominante prepara os corações para a entrada da elegia:

Celeste Aida, forma divina,  
Mistico serto di luce e fior,  
Del mio pensiero tu sei regina,  
Tu di mia vita sei lo splendor.”

(Celeste Aída, forma divina  
Guirlanda mística de luz e flor,  
Do meu pensamento és a rainha,  
Da minha vida és o esplendor)  
(VERDI, apud A MOÇA, 1961, tradução nossa)

Enlevados pela solenidade do *momentum* musical, e Lorenzo especialmente pela beleza deslumbrante da mulher, os dois deixam de lado o riso e passam a se olhar com mais gravidade. Aída despe novamente os cabelos ao passo que deixa para trás os últimos degraus da escada. Fitam-se longamente. Está consumado o feitiço. Fim do ato.

Figuras 61 a 76 - A descida de Aída (Claudia Cardinale) pela escadaria da mansão





















Fonte: *A moça com a valise* (1961)

Esse pedaço inesquecível de cinema é exemplo de uma operação comum em ambos os cineastas: a música servindo como provocação dos sentimentos das personagens. É uma amostra que endossa o que foi dito sobre o uso do gênero como elemento narrativo. Em outras palavras, para Carlão, como para Zurlini, é importante que o espectador partilhe do repertório sentimental das personagens. A autoconsciência que fica evidente quando os próprios personagens riem do clichê é logo suplantada pela rendição ao sublime. É aí que mora o respeito pelo clichê.

No caso de *Falsa Loura*, as semelhanças com *A moça com a valise* são incontáveis. E podemos dizer tranquilamente que o nosso Carlão não fica devendo em poesia ao seu pai italiano. Mas veja-se a originalidade de Reichenbach. Ao conceber uma Silmara que tem por ídolos dois cantores famosos, e que vai se relacionar com eles na trama, multiplicam-se as possibilidades de criação com música diegética. Algo parecido acontece na dramaturgia de *Dois Córregos*. Por ter uma pianista virtuosa como uma das personagens centrais, ganha força o sentimentalismo que permeia a atmosfera do filme, pois quando ela toca temos a certeza de que cada um dos presentes na cena está embalado pelo mesmo som que nós do lado de cá da tela.

Toda essa exposição sobre a música aumenta o senso de pesar que temos diante da impossibilidade de haver Marvin Gaye em *Garotas do ABC*. Por sabermos que Carlão desejava não só a música incidental, mas toda a iconografia popular por trás do fonograma, a ausência de Marvin Gaye, cantor negro que é referência mundial, não é um mero detalhe. Podemos inferir que essa falta comprometeu seriamente a caracterização de Aurélia.

## 6. AMAR A NEGRITUDE

Até aqui, temos que *Falsa Loura* está na mesma tônica de *Dois Córregos* e *Amor, Palavra Prostituta*, sendo pertinente falar dele como filme feminino, ou *cinema de sentimentos*, que é o termo que Carlão prefere a “melodrama”.

Mas o que dizer de *Garotas do ABC*? É fato que há uma protagonista mulher. Mas será que isso basta para torná-lo “filme feminino”? Ou ainda, será que continua pertinente essa classificação? Já falamos bastante sobre o caráter panorâmico e *povoado* de *Garotas*. Falamos de um narrador que não está interessado na vida íntima de cada personagem, mas no coletivo de pessoas. Isso por si já afasta a hipótese de se tratar de gênero melodramático, pois, como vimos, faz parte da convenção do gênero a minúcia do gesto, a observação de fenômenos psicológicos manifestando-se no mundo físico. Então, como fica Aurélia? Quer dizer: é líquido e certo que Aurélia não tem psicologia? Mais: teria sido essa a proposta do roteiro desde o início? Como o fato de Aurélia ser negra traz complicações à questão?

O mesmo João Carlos Rodrigues que sugeriu a divisão masculino-feminino para a filmografia de Reichenbach, em seu livro *O Negro Brasileiro e o Cinema* (2011), não deixa que *Garotas do ABC* passe despercebido para a história da representação da negritude no cinema nacional. Em um capítulo dedicado à descrição do arquétipo da “Mulata Boazuda”, o

autor coloca a personagem Aurélia ao lado de Adelaide de *Rio Zona Norte* (1957), Maria de *A grande feira* (1961), Mira de *Orfeu* (1999) e a protagonista de *Antonia* (2006). São personagens que, em sua visão, desafiam o estereótipo da mulata no cinema, muito doentamente recalcado em produções de pornochanchada nos anos 70, citadas pelo autor:

*Como é boa a nossa empregada* (1973) (doméstica boazuda perturba família de classe média), *Uma mulata para todos* (1975) (honesta manicure é salva de ser leiloadada num cabaré), *A mulata que queria pecar* (1977) (frase da propaganda: ‘Ela sabia que com aquele corpo podia conquistar todos os homens do mundo’), *A gostosa da gafeira* (1981) (extrovertida mulata dorme com todo mundo, mas não gosta de ninguém), *Histórias que nossas babás não contavam* (1979) (Branca de Neve mulata em versão cômico-erótica). (RODRIGUES, 2011)

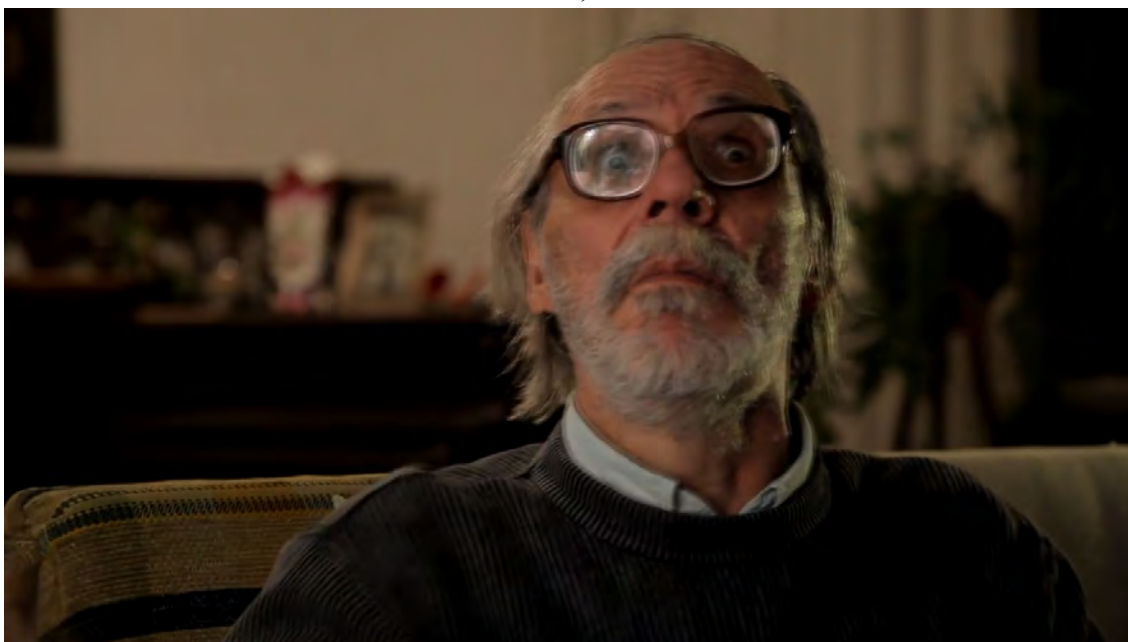
O que faz com que Aurélia seja algo *mais* que o estereótipo da “mulata boazuda”, na visão de Rodrigues? Para confrontá-la com as mulatas dos filmes elencados, ele oferece a seguinte descrição para ela: “despreza os homens de sua raça e oscila entre um neonazista e um japonês”.

É interessante que um crítico que acompanhou os filmes de Carlão desde a década de 70 e que teve papel fundamental na promoção da carreira do cineasta recoloque, em 2011, o problema do racismo na pornochanchada.

Vejamos uma fala de Carlão sobre esse período:

Queira ou não queira, infelizmente o subproduto da pornochanchada era extremamente moralista, reacionário, racista. Negro era sempre a empregada, ou era o objeto sexual... Ou não? ‘Como é gostosa a empregada...’ Não era tudo assim? Extremamente preconceituoso! (CARLOS..., 2011)

Figura 77 - Carlão veementemente inquirindo o interlocutor se a pornochanchada era racista.  
 “É ou não, hein?”



Fonte: CARLOS..., 2011.

Bem, o que aqui se vê é um artista falando sobre suas ideias. Sabemos que, apesar de nos provocar, o que ele diz não guarda necessariamente qualquer relação com o que sua obra diz. De toda forma, para efeitos práticos, vamos supor que em seu trabalho Carlão buscou imprimir essa consciência negra. O que fica em questão é: de que formas isso pode ter aparecido em sua obra?

Na busca de personagens negros na sua filmografia, encontramos alguns momentos marcantes, como em *Alma Corsária*, com a performance do maestro e pianista Joaquim Paulo do Espírito Santo, tocando *Claire de Lune*, de Debussy, no lançamento do livro dos dois amigos protagonistas. Não há como negar que essa passagem, além de emblemática do universo de Reichenbach, é de uma poesia muito fina. É mais um caso de uso de música diegética executada por um artista virtuoso. Ao som do piano de Joaquim Paulo, há toda uma aura de encantamento, totalmente inesperada para aquele bar frequentado por prostitutas e depravados, o que não deixa de indicar o efeito insólito que um homem negro e corpulento provoca ao tocar uma música tão delicada. É sobre esse tipo de choque de opostos que se ergue a obra do diretor.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> “A hora de filmar o maestro, foi inacreditável, o maestro parecia um estivador, parecia que ia levar o piano embora, aí senta e toca como uma menina, uma exímia pianista, a delicadeza de uma mulher, e ele tinha uma mão mais grossa que a minha! A idéia era essa, achar o sublime onde você menos espera. O

Outra ocorrência é no episódio *Desordem em Progresso*, que Carlão dirigiu para o filme *City Life* (1990). O filme conta a história de quatro personagens masculinos que saem num jipe pela cidade de São Paulo. Um deles, Milico, é negro e, curiosamente à semelhança de Didão de *Garotas* (Rocco Pitanga), militar.

Há outras ocorrências de personagens negros aqui e ali na obra do diretor. Podemos citar rapidamente os casos de *Filme Demência* e *Anjos do Arrabalde*, em que há aparições pequenas de personagens negros. Se ampliarmos o escopo para alcançar também os filmes roteirizados por Reichenbach, ainda vamos encontrá-los em *Snuff - Vítimas do Prazer* (1977) e *As Damas do Prazer* (1978, em parceria com Ody Fraga, o famigerado “ideólogo da Boca”).

Mas todas essas passagens são pouco significativas na comparação com *Garotas do ABC*, que tem como carro chefe temático a questão do racismo à brasileira. Evidentemente hoje em dia há uma trilha muito mais aberta para o letramento do brasileiro escolarizado sobre o problema do racismo, sobre o sexismo e a sobreposição dessas duas ideologias operando na vida social da mulher negra.

Aqui é pertinente convocar um estudo específico sobre o desenvolvimento das formas dramáticas no contexto cultural brasileiro. Felipe de Moraes, que foi citado anteriormente por expor que as fissuras sociais brasileiras provavelmente estão na origem do estranhamento que sentimos diante dos diálogos de Reichenbach, elabora essa ideia a partir de sua pesquisa em dramaturgia. Segundo ele, o drama é uma forma que os autores brasileiros tentam importar, sem, no entanto, conseguir um sentimento de verossimilhança quando aplicam seus preceitos à nossa realidade social. E as incongruências que surgem dessa prática tiveram efeito imediato no debate abolicionista no fim do século XIX. Depois de descrever o enredo da peça “A Mãe”, de José de Alencar, Moraes faz um comentário à luz de uma frase de José Veríssimo.

Com *O Demônio Familiar* (1857) e *A Mãe* (1860), Alencar apresentou peças-modelo para uma dramaturgia realista brasileira,

---

sujeito [halterofilista] fazendo evoluções junto com a música de Debussy, uma coisa completamente estapafúrdia... [...] Me perguntaram como nasceu isso. Um ano antes eu tinha assistido a um show de vanguarda e lá aconteceu exatamente essa sensação, era um evento chamado Festival de Música Nova e realmente tinha um piano de cauda lá, tocavam nele uma música brega, barulhenta, e entra ele [o personagem que inspirou o de *Alma corsária*]. Eu te juro que pensei que fosse um funcionário da casa, que ia tirar o piano para colocar outro instrumento! (risos) O cara senta e toca Debussy! Eu tinha que usar isso, nunca vi delicadeza tão grande. Mas no filme a gente botou o cara como estivador, suado, para não passar pela cabeça que o homem iria sentar no banco e transformar aquilo num momento de magia. [...] E transmitir isso é legal, quebrar preconceitos, o jogo também foi esse. A existência dessa seqüência foi um pouco por esse caminho.” (REICHENBACH, 2009)



sendo a primeira uma ‘alta comédia’ e a segunda um drama com feições de tragédia (onde um jovem, para cobrir as despesas do pai de sua amada, acaba empenhando seus bens, entre eles uma velha escrava doméstica, para só então descobrir que a escrava, agora sob o jugo de um novo e mau senhor, era na verdade sua mãe). Ambas as peças se pretendiam ‘daguerreótipos morais’ da sociedade carioca, com a ‘verdade do sentimento’, explícito no sacrifício da mãe pelo filho em *A Mãe*. [...]

Com o simples resumo do enredo de uma ‘tragédia carioca’ nos tempos do Império como *A Mãe* podemos entender melhor as palavras de José Veríssimo: ‘o drama brasileiro ofende sempre nosso sentimento de verossimilhança’. A forma importada, quando transplantada para nossa realidade social, ou soa frouxa (fora de lugar) ou pode fazer ainda pior: pode nos revelar, através de um espelhamento turvo, uma face de nós mesmos que nos recusamos a ver. (MORAES, 2017, p. 270-272)

Com esse resgate, o historiador pondera o motivo pelo qual a comédia alcançou maior êxito que o drama na dramaturgia nacional. A hipótese de que a comédia – sobretudo a chanchada, que é um gênero no qual Carlão tinha muita fluidez – seja mais adequada que o drama para expor as chagas sociais do Brasil dá conta, de certa forma, do porquê Aurélia nos parece uma personagem tão difícil de abordar.

A respeito particularmente da questão da representação da mulher negra nos meios de comunicação, os estudos acadêmicos têm proliferado e proposto uma revisão crítica da história da cultura brasileira, em favor de um olhar que busque a superação do racismo e das opressões de gênero. Entrementes algumas obras-referência do pensamento antirracista têm ganhado novos leitores, e intelectuais de forte envergadura como a historiadora Beatriz Nascimento têm alçado novos voos, mesmo, como no caso dela, de maneira póstuma.

Nessa literatura, vamos encontrar reflexões que deixam escancarado o problema dos estereótipos e dos discursos colonialistas operando de diferentes formas no contexto contemporâneo. Rosane Borges, numa reflexão sobre o papel da mídia na manutenção de tais estereótipos, ressalta a importância de se compreender o sistema de códigos que estipula categorias estanques para o negro e a mulher negra.

Partimos do entendimento, como já dissemos, que a despeito de algumas mudanças a respeito da imagem do negro, existe uma matriz que se replica, um padrão que define o lugar do negro no sistema de representação. Partimos do entendimento de que os estigmas se repetem, não em termos de conteúdos, mas de articulação. Embora não sejam invariáveis (enquanto formas constituídas da sociedade), os estigmas são invariantes (enquanto estruturas constituintes da

sociedade). No caso em tela, essa articulação vincula-se, remotamente, aos pilares do racismo, à dimensão corpórea como elemento distintivo entre um eu civilizado e o outro bárbaro, o que nos faz concordar com teóricos, a exemplo de Robert Stam, que avalia as imagens da mídia como preservadoras de uma concepção colonialista e eurocêntrica que não cessou de fornecer os elementos para a representação dos grupos historicamente discriminados. (BORGES, 2012, p.188)

Para ilustrar sua tese, Rosane descreve casos, do passado e do presente, em que o discurso discriminatório racista foi responsável por construir uma imagem hipersexualizada da mulher negra. No mesmo diapasão, temos Beatriz Nascimento:

Por seu lado, os mecanismos ideológicos se encarregaram de perpetuar a legitimação dessa exploração sexual através do tempo. Com representações baseadas em estereótipos de que sua capacidade sexual sobrepuja a das demais mulheres, de que sua cor funciona como atrativo erótico, enfim, de que o fato de pertencer às classes pobres e a uma raça “primitiva”, a faz mais desprezada sexualmente, facilita-se a tarefa do homem de exercer sua dominação livre de qualquer censura, pois a moral dominante não se preocupa em estabelecer regras para aqueles carentes de poder econômico. (NASCIMENTO apud RATTS, 2006, p. 106)

Beatriz Nascimento chegou a escrever um célebre artigo chamado “A mulher negra e o amor” (RATTS, 2006, p.126), em que ela esmiúça o problema do racismo e da hipersexualização agindo sobre os vínculos afetivos dessa mulher. Analogamente, Lélia Gonzalez avalia que o tratamento degradante da sexualidade negra tem a ver com a dificuldade de o discurso colonizador reconhecer a mulher negra como digna de ser amada.

Assim, não é coincidência que Ilma Fátima de Jesus e O. Oluwafemi Ogunbiyi nos contem que historicamente “o ato sexual entre o homem branco e a mulher negra não é encarado como sexo normal; essa é a razão da palavra ‘trepar’ (copular, transar), que qualifica o coito como um ato animal. Supomos que o termo ‘mulata’ tem sua origem na grotesca visão do sistema dominante na sociedade”. Além disso, sabemos que a palavra “mulata” vem de *mula - animal híbrido*, produto do acasalamento de um jumento (macho ou fêmea) e um cavalo ou égua. (GONZALEZ, 1984)

Tanto Lélia González quanto Beatriz Nascimento nos ensinam que o racismo atravessa fatalmente as relações de afeto entre os indivíduos de uma sociedade com história escravocrata. De certa forma, o problema é o mesmo expresso por bell hooks (1996):

quando ela propõe “amar a negritude” (“*loving blackness*”) como ação afirmativa, entende que o discurso *colour-blind* (aquele que supõe que não há racismo e que, portanto, não haveria complexidade em pensar o amor inter-racial) apenas reforça a submissão do corpo negro aos padrões de uma sociedade supremacista branca.

Em *Garotas do ABC*, percebe-se que a dramaturgia buscou dar conta da realidade racista brasileira, que apresenta como uma de suas máximas a reiteração de que “aqui não tem racismo” e de que a “miscigenação não é tabu”. Em uma das cenas finais do filme, Fábio encontra-se com Salesiano na pedreira e, atormentado pela sua própria incapacidade de amar, tenta defender-se diante do juízo de seu amigo racista dizendo “Ela não é negra!”. Ao que Salesiano de Carvalho responde: “É pretinha, pô. Pretinha. Pretinha do caralho. Só existe branco e preto. Sem matizes. E nessa ordem.”

Em termos de dramaturgia, esse diálogo parece oferecer um olhar bem preciso sobre como funciona a hipocrisia racial no Brasil. Mas a coisa fica muito mais complicada quando é preciso escolher uma atriz para interpretar o papel – o papel de uma mulher que é negra, que acredita que “ser negro é uma nação, a nação *soul*, a nação Marvin”, mas que ao mesmo tempo, para alguns, “não é negra”. De um lado, é um dilema que reflete não só o racismo, mas também o colorismo presente em sociedades miscigenadas como a nossa, cuja ideologia dispõe uma espécie de gradação de cores e feições para medir o que é considerado socialmente tolerável (WALKER, 1982). Assim, o problema estaria resolvido com a escolha de uma atriz mestiça. Por outro lado, esse tipo de conflito existencial (o paradoxo ser-e-não-ser negra) aparece na literatura como uma cisão inerente à vivência da pessoa negra de maneira geral, narrado nas obras de nossas autoras acima referenciadas, mas não só. Também acontece na obra do psiquiatra e filósofo Frantz Fanon (2008), por exemplo, que, em linhas muito gerais, identifica como a racialização dos corpos, consequência do processo de colonização, engendra uma traumática negação da negritude na psicologia do sujeito negro. São demonstrações de que o pensamento crítico sobre raça e cor enfrenta a questão da corporeidade de maneira bastante específica.

Quando se trata da representação da mulher na cultura, a “mulata” ganhou uma categoria específica, que está na exaltação de sua sexualidade, como já vimos em exemplos de pornochanchadas lembradas por João Carlos Rodrigues. Sobre isso, nos diz Lélia, em continuação ao trecho transcrito acima:

Quando se analisa a presença da mulata na literatura brasileira e na música popular, sua aparência física, suas qualidades eróticas e exóticas é que são exaltadas. Essa é a razão pela qual ela nunca é uma *musa*, que é uma categoria da cultura. No máximo - como alguém já disse - ela pode ser uma *fruta a ser degustada*, mas de todo modo é uma prisioneira permanente da natureza. O estabelecimento definitivo do capitalismo na sociedade brasileira produziu seus efeitos na mulata: ela se tornou uma profissional. (GONZALEZ, 1984)

Essa dicotomia entre “musa” e “mulher natural” merece um cuidado especial, para o qual não temos espaço aqui. Mas deixamos o apontamento: é curioso que, no mesmo livro sobre a imagem do negro brasileiro, Rodrigues tenha elencado, assim como a Mulata Boazuda, o arquétipo geral da Musa. Sobre ela, diz:

Tipo ainda pouco frequente na arte brasileira, embora elaborado desde o século XIX, a Musa não apela para o erotismo vulgar. Pelo contrário, é pudica e respeitável. Uma raridade nos meios afro-brasileiros (...) São representantes menos idealizados da negra ‘de família’, praticamente ausente da nossa ficção cinematográfica, sendo mais frequente na televisão. Seus exemplos principais estão na tímida Eurídice, de *Orfeu Negro* (1959); na protagonista de *Diamante Bruto* (1978), de Orlando Senna; nas esposas dos sambistas de *Natal da Portela* (1988), de Paulo César Saraceni; na militante estudantil de *O caminho dos sonhos* (1988); e nas matriarcas e suas filhas e netas de *As filhas do vento* (2004), de Joel Zito Araújo. O surgimento de cineastas e roteiristas negros, como esse último, tende a favorecer o personagem Musa frente aos tipos mais pejorativos. (RODRIGUES, 2011)

Muito embora o autor coloque Aurélia no arquétipo da Mulata Boazuda (lembrando que o livro busca fazer um panorama genérico e extenso da filmografia brasileira, sem muito tempo para análise), possivelmente a personagem também ficaria bem na categoria de Musa. Se o adjetivo “pudica” não é totalmente fiel à caracterização da nossa protagonista, vale lembrar que no roteiro (diferentemente do que acontece no filme) jamais chegamos a ter certeza de que ela não seja uma moça virgem. Esse é um dado que recoloca a questão da Musa, pois parece que foi com essa figura que o filme se debateu nas idas e vindas do processo de criação. Num exercício de imaginação, podemos até conceber um mundo em que Aurélia é na verdade uma virgem disfarçada de devassa, uma mulher faceira que esconde tão bem o seu segredo, que nem mesmo o seu autor foi capaz de desvendá-lo. Como uma esfinge.

No mais, vale a menção a esse arquétipo, principalmente pelo uso da expressão “de família”. Há várias cenas de Aurélia em casa, fazendo as refeições com a família unida. Essa iconografia familiar Carlão emprestou diretamente de Yasujiro Ozu, como nos conta em comentário do DVD (REICHENBACH, 2004a).

Figura 78– cena de Aurélia em família



Fonte: *Garotas do ABC* (2004)

Tudo isso são dados que fazem de Aurélia uma figura complexa para os padrões da cultura brasileira.

## 7. ATRIZES E ATORES: INSTRUMENTO VIVO

Paulo Emílio Sales Gomes, à luz de André Bazin, numa reflexão sobre a personagem de ficção dada no específico cinematográfico, situa o cinema genericamente numa intersecção entre o teatro e a literatura. O cinema seria, na clássica proposição, “um romance teatralizado ou um teatro romanceado”. Na busca pelo que a personagem cinematográfica tem à diferença da personagem literária, ele pondera:

Nos filmes, por sua vez [em comparação ao romance], e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores. (...) A Capitu de uma fita de cinema nunca seria essencialmente olhos e cabelos [como é a de Machado], e nos imporia necessariamente tudo o mais, inclusive pés e cotovelos. Essa definição

física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno. Num outro, porém, o da definição psicológica, o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. A **nitidez espiritual** das personagens deste último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade.(GOMES, in CÂNDIDO et al, 2011, destaque nosso)

A reflexão de Paulo Emílio nos põe diante do problema da corporeidade no cinema. Em alguma medida retoma o postulado geral de Bazin (2014) sobre a ontologia da imagem fotográfica. Ao longo de seu ensaio, o crítico se questiona sobre a possibilidade de o cinema dar à luz personagens que sejam imortais. Diferentemente do que acontece com personagens da literatura (ao exemplo de Capitu, citado acima) e da dramaturgia teatral (como Hamlet), o cinema, na sua história, dependeu sempre da atriz e do ator, com toda a “nitidez espiritual” que emana de sua presença física capturada em película, para o personagem permanecer vivo na história da humanidade. E, na maioria das vezes, essa dependência resultou numa fusão entre o real e o ficcional: Greta Garbo, no exemplo do autor, terminou por ser reconhecida ela mesma como uma personagem, dotada de características únicas e maior do que a soma de todos os papéis que ela interpretou em sua carreira de atriz.

Influenciados pela delícia de ver o painel de rostos e corpos que o cinema de Reichenbach compôs no imaginário nacional, e que Adilson Marcelino tão bem exaltou em seu texto já citado, trilhamos um caminho investigativo para entender exatamente esse aspecto da obra do autor. Foi possível colher alguns depoimentos interessantes sobre a escolha de Michelle Valle para protagonizar *Garotas do ABC*, bem como sobre o trabalho de direção de atores que Reichenbach promoveu em geral. Começamos com uma fala de Eduardo Aguilar:

Eduardo Aguilar - O Carlão tinha essa característica dele, generoso por natureza, de botar gente iniciante. A Vanessa [Alves], de certa forma, começa assim com ele. Ela já tinha feito alguma coisa, mas ela pega um hiper papel no *Paraíso Proibido* [...] [Para *Garotas do ABC*], era importante que a atriz tivesse uma... como que ele usava o termo? Uma coisa doce. Tinha sentido, o raciocínio dele tinha sentido porque, pensa bem, ele falava que se fosse uma mulher que já passasse algo muito forte, muito resolvida, essa mulher não cairia no conto daquele cara branco que fazia parte do

grupo fascista. Então, era importante que essa garota fosse meio ingênua. Porque uma mulher que fosse aquela que toma as rédeas desde o começo do filme - não que ela evoluísse pra isso, mas que ela já fosse - ela se tocaria que aquele cara no grupo fascista...

Lorena Oliveira - Que tinha alguma coisa errada...

EA - Exato, então ele precisava dessa coisa de ingenuidade, uma docilidade que fosse” (informação pessoal)<sup>23</sup>

Ainda sobre o casting de *Garotas do ABC*, conta-nos a diretora-assistente Vera Haddad:

Vera Haddad - Quando se decide encontrar uma atriz, descobrir uma atriz, entra o processo de *casting*. Acho que [teve] a questão de não ter encontrado nenhuma atriz negra na idade que ele precisava, que na época não era tão simples, a gente tinha bem menos representatividade nesse sentido. E ele tinha essa vontade mesmo de revelar alguém. Aí, para que fosse uma não-atriz, seria muito difícil que ele dirigisse sem ter uma preparação de elenco.

De fato, com não-ator, não seria possível [trabalhar sem preparação de elenco]. E na época a Fátima Toledo realmente era a profissional que trabalhava com não-atores, era o grande nome do mercado na época. (informação pessoal)<sup>24</sup>

A decisão de ter Fátima Toledo na preparação de elenco traz algum estranhamento, principalmente quando pensamos no histórico de Reichenbach. Tendo vindo da Boca do Lixo, ele aportou em seu estilo muito do que poderíamos considerar “tosco” ou “mal acabado”, ainda que fazendo uso criativo disso. Nada nos levaria a pensar que Carlão desejasse ter na atuação de seus filmes o mesmo resultado que teve Fernando Meirelles em *Cidade de Deus* (2002), que fora filmado quase à mesma época e deu projeção ao nome de Fátima Toledo. Mas fazer uso de não-atores no período da Boca do Lixo era também uma forma de lidar com as circunstâncias do momento. Vejamos uma fala dele sobre esse período, em entrevista para Nuno César Abreu em 2001:

Uma coisa é você trabalhar com atores de formação clássica, outra coisa é trabalhar com atores que te impunham de certa maneira. Com o elenco masculino dava pra trabalhar com pessoal de teatro, um

<sup>23</sup> Entrevista feita com a utilização da plataforma Google Meet, gravada por [lorena.duarte.oliveira@usp.br](mailto:lorena.duarte.oliveira@usp.br) em 17/11/2021

<sup>24</sup> Entrevista feita com a utilização da plataforma Google Meet, gravada por [lorena.duarte.oliveira@usp.br](mailto:lorena.duarte.oliveira@usp.br) em 17/05/2021

pessoal que eu conhecia. Mas com as atrizes - que eram formadas pela vida - era mais complicado. Não se tinha muito tempo de preparar, ensaiar, burilar. Quando se tinha esse tempo, saíam resultados maravilhosos. Eu fazia com que elas convivessem com atores profissionais, e você sente uma maturação. Optava por fazer, o máximo possível, o ator entender o que ele estava dizendo. Quando eu percebia que eu não tinha tempo pra isso, era passar o texto mesmo que ele sáisse cantado. Tenho filmes com esse tipo de problema, mesmo. Parece que o cara estava recitando, não é? (ABREU, 2015, p. 146)

A partir desse relato, podemos inferir que a opção por ter uma preparadora de elenco renomada trabalhando em seus filmes do período pós-retomada, significaria um desejo de sofisticação, um luxo a que ele não podia se dar num momento anterior, marcado por uma produção mais precária. Isso quando aplicado ao trabalho com não-atores. Contudo, num bate-papo com o diretor-assistente Daniel Chaia, damos-nos conta de que há outros fatores que pesam sobre a resultante do trabalho de direção de ator:

Daniel Chaia - O primeiro filme que eu trabalhei com ele, *Dois Córregos*, teve duas coisas que ele nunca tinha trabalhado: o *video-assist* - seja como fotógrafo, seja como diretor, e o som direto valendo. O som direto acho que ele gostava muito, ele se deu muito bem. Agora o *video-assist* ele reclamava. Quer dizer, não reclamava, mas constatava que distanciava ele dos atores. Porque grande parte dos filmes ele, ele tava com o olho no visor [da câmera] e os atores lá. Eles ficavam próximos fisicamente. E o *video-assist* aparta o diretor. E isso é um negócio que depois que chega, não tem volta. Porque traz vantagens, né.

Lorena Oliveira - Você falou que *Dois Córregos* foi o primeiro filme com *video-assist* e com som direto. Foi também o primeiro com a preparadora de elenco?

DC - É que o *Dois Córregos* tinha uma coisa muito específica que era tocar piano muito bem. Então não dava pra exigir nada como atuação, muito pouco. Tinha que tocar piano muito bem e ter alguma coisa, que aí a Luciana [Brasil] mostrou que tinha. Então claro que tinha que passar por uma preparação [de elenco]. Ela tinha experiência zero de atuação. Assim como a Michelle, depois. Ela também não tinha experiência de atuação. Eu acho que como o *Dois Córregos* era muito baseado na relação, e a Vanessa Goulart já tinha muita experiência apesar de muito nova, a Luciana foi junto porque era a relação das duas. (informação pessoal)<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Entrevista feita com a utilização da plataforma Google Meet, gravada por [lorena.duarte.oliveira@usp.br](mailto:lorena.duarte.oliveira@usp.br) em 07/05/2021



Então, na comparação da modelo Michelle Valle com a pianista Luciana Brasil, sobressai um elemento que foi exaustivamente mencionado por Carlão em entrevistas: os recursos que o próprio ator ou atriz traz para a cena. Em inúmeras ocasiões, o diretor afirmou essa frase que ficou como uma de suas máximas: “bom ator dá subsídio”. O mesmo ele dizia sobre todos os profissionais envolvidos na produção, a exemplo desta entrevista para Sérgio Alpendre. Depois de descrever a rica contribuição do diretor de arte Luís Rossi, que sempre lhe oferecia material em excesso, Carlão explica:

Com os atores é a mesma coisa. Tudo é discutido exaustivamente na preparação; quando chega a hora de filmar ele sempre vai trazer alguma coisa a mais do que o previsto. Aí, é só afinar o instrumento. O que eu espero do ator é a disponibilidade dos sentidos. Por isso, toda vez que posso, trabalho com os mesmos atores; que tenham o problema do ego bem resolvido. Eles não dão palpites; eles propõem coisas que vão além do que eu imaginava para eles. É um horror quando o diálogo é fechado. O mesmo acontece com quem faz a música dos meus filmes. Pelo fato de ter tido uma formação musical na adolescência, a música para mim é personagem integrante da narrativa. (REICHENBACH, 2016)

Ainda na entrevista com Vera Haddad, apareceu subjacente essa questão do subsídio que o ator ideal deveria oferecer para o trabalho:

VH - É fato que Carlão não é um diretor que se preocupava tanto... Pra ele, o ator tinha que ir lá e fazer e tudo bem. O que importava era o filme que ele construía na cabeça dele. E ator era **mais um** elemento. Ele dizia mesmo que não tinha muita “paciência”, entre aspas, pra dirigir ator. Era uma opção dele. Ele não tinha esse apego. Um apego ao “naturalismo” ou a dar um espaço, um tempo de atuação, que seria talvez o que muitos cineastas hoje em dia priorizam. No set de filmagem eu nunca percebi um questionamento dos atores em relação a como o Carlão dirigia ou de entender pra onde se vai. Eu nunca percebi isso da parte deles, mas vai muito pelo lado do afeto, pelo Carlão. Por mais que o ator internamente possa sentir falta desse - vamos dizer assim - desse cuidado maior com ele, dessa atenção, que é coisa que outros diretores têm muito. São maneiras diferentes de fazer. Isso todo mundo tinha muito claro com o Carlão. Mas como essa relação era muito afetuosa e ele nunca foi desrespeitoso de nenhuma maneira, mesmo que o ator talvez se sentisse “Pô, mas já valeu? É isso?” ou então assim: “o Carlão tá muito mais preocupado se o carrinho vai dar certo, se o movimento vai ficar maravilhoso, *mise en scène*, pra onde ele vai cortar...” Ele é tão assim que eu acho que em alguns momentos o ator fica “E eu?”.

Se você pega um ator experiente que já naturalmente tem um talento um pouco fora do comum, que é o Selton [Mello], essa troca rola. Porque não precisa, porque **ele** traz. E isso o Selton fala: o Carlão foi totalmente diferente de toda a experiência do Selton. Eu lembro muito do Selton me dizer que pra ele foi uma escola de direção, aquele filme. Imagina, ele tinha sido dirigido pelo Luís Fernando Carvalho, que aí é assim, com os atores é legal, é rico, fica um trabalho maravilhoso, mas os atores sofrem, porque é um diretor que exige do ator até a última energia que ele tem. E isso é difícil. É o extremo oposto. Então pro Selton foi também uma mudança de referência. Pro Carlão não é a praia dele ficar moldando ator. Ele realmente não tinha essa característica. (informação pessoal)<sup>26</sup>

Pela coleção de materiais que fizemos aqui, permitimo-nos inferir que, quando Vera Haddad diz que Carlão “não se preocupava tanto... Pra ele, o ator tinha que ir lá e fazer e tudo bem”, provavelmente o que transparecia como “falta de preocupação” era na verdade a expectativa que Carlão tinha de que o próprio ator ou atriz fizesse esse trabalho de burilar o personagem. Selton Mello, então, teria feito a parte que lhe cabia, entregando o que era necessário.

Na entrevista acima para Sérgio Alpendre, consoante com o que Carlão trouxe sobre sua formação musical, chama a atenção a expressão “afinar o instrumento” para se referir aos atores. É manifesto que o Lorenzo de Jacques Perrin (com tudo que o ator traz de seu para a interpretação em *A moça com a valise*) foi a grande inspiração para a criação de Leonel (Emanuel Dórea em *Falsa Loura*). Vejamos agora como uma fala de Carlão sobre o trabalho com Emanuel Dórea ilustra essa metáfora do instrumento:

Esse menino foi dirigido na mão. Ele não tem experiência de ator. Ele foi dirigido [assim]: “Olha na minha mão aqui”. Pô, mas que grande ator! O ator é dirigido na mão, **ele tá sendo dirigido por minha própria mão**. Ele fica olhando pra mim. Passei o tempo inteiro segurando na mão, assim: “abaixa o olhar, levanta o olhar” etc. Tem toda essa construção que foi dada. (REICHENBACH apud OLIVEIRA, 2008)

Quando ele descreve o trabalho de direção do olhar do garoto, vem à mente a imagem de um maestro regendo um instrumentista. Basta ao ator que execute a partitura com humildade. O trabalho de Emanuel Dórea ilustra muito bem a ideia de um ator que

---

<sup>26</sup> Entrevista feita com a utilização da plataforma Google Meet, gravada por [lorena.duarte.oliveira@usp.br](mailto:lorena.duarte.oliveira@usp.br) em 17/05/2021

“disponibiliza os sentidos”. Como se assim se criasse um acesso direto para os sentidos humanos, que o filme vai emoldurar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando investigamos as origens e o processo de caracterização de Aurélia, fica evidente que Carlão se viu confrontado com as contradições da personagem (e da sociedade brasileira) dando-se exatamente no problema do *phisque du rôle*. Se pensarmos em Aurélia como personagem literária, supondo ser possível extrair do roteiro uma figura puramente imaginada, podemos crer na sua consistência. Afinal, a realidade brasileira está de tal maneira permeada de inconsistências, que não nos parece de todo impossível uma mulher negra se apaixonar por um racista. Mas falar da realidade é muito simples, difícil é demonstrá-la. Da mesma maneira, parece simples falar em amor à negritude, como quis bell hooks, mas a pergunta que sobrevém é: como demonstrar o amor à mulher negra?

Alguns elementos nos levam a crer que Carlão buscou, sempre que pôde, distanciar a sua Aurélia das representações machistas e racistas da mulata típica das pornochanchadas. Um desses elementos é a escolha por uma sensualidade amenizada, vista por entre as frestas de um ostensivo letreiro, na cena inicial. Outro dado que pode ser posto sob esse viés é a total ausência de cenas de sexo no primeiro tratamento do roteiro.

Na comparação entre roteiro e filme apareceu uma questão essencial para interrogarmos onde está a sensualidade de Aurélia: a questão do ponto de vista. Será que a sensualidade da jovem é dirigida a Fábio ou a nós espectadores? Sendo o espectador invisível a ela – supondo que se trata de uma montagem transparente (XAVIER, 2005) – seria o mesmo que dizer que Aurélia tem uma sensualidade espontânea e inocente. Ou seja: não seria necessário seduzir ninguém, pois haveria uma sensualidade pura, intocada, emanando de seu corpo e de seu humor. De certa forma, isso também implicaria relegar ao espectador o papel de senti-la ou não. Ou, se assim quisermos, de julgar se a sensualidade é em última instância uma característica irrevogável de Aurélia-Michelle (quicá engendrada pela mística que convencionamos chamar de *fotogenia*), visto que o filme enquanto instância discursiva se abstém de dizê-lo.

Nesse sentido, cabe repensar os pressupostos e perguntar: existe um narrador particular nessa história? Ou seja: a montagem é de fato transparente, como assumimos, ou haveria um alguém – determinado – que olha, com quem o autor quer nos identificar? Outra formulação para o mesmo problema seria questionar: qual é o ponto de vista que estamos

compartilhando quando vemos o corpo de Aurélia? Seria o dela própria, como num espelho, seria o do autor? Ainda que as respostas para a pergunta sobre o narrador possam nos levar à conclusão de que a linguagem do filme é mesmo próxima à de uma narrativa de cinema “clássica”, onde não interessa a interiorização psicológica, mas sim o panorama dos eventos, a questão sobre a sensualidade de Aurélia continua a nos intrigar.

Em depoimentos dos colaboradores de Carlão, aprendemos que o momento de escolha da atriz deixou a produção diante de um grande desafio. Como contou Eduardo Aguilar, era preciso que ela tivesse algo “doce”, para condizer com a ingenuidade da personagem. Mas o momento da filmagem exigiu não apenas beleza física, mas desenvoltura cênica. Ainda que o narrador do filme decida não compactuar com a violência que dá o tom da atração entre o casal protagonista - fazendo uso de uma câmera extremamente distanciada, ou de uma montagem distorcida -, ou seja, ainda que o filme não esteja calcado na minúcia das interações sentimentais, não bastou apostar na fotogenia. A necessidade de profissionalismo teatral pode ter sido subestimada pelo diretor. A decisão de filmar imprevisivelmente uma cena de abuso sexual deve ser lida sem se desconsiderar a importância da técnica.

Essa observação nos remete a uma fala de Carlão, transcrita na página 133 deste trabalho, com uma ideia de que a atriz-mulher é “formada pela vida”, sinal de uma crença de que há algo na experiência pessoal da artista que é desejado em detrimento da formação técnica. Esse elemento depurado da análise é um dos recursos que oferecemos para um trabalho de interpretação ainda por ser feito. Cremos que esta dissertação proporcionou ao leitor e à comunidade acadêmica recursos fartos para averiguar se afinal a produção de *Garotas do ABC* foi atravessada pelo racismo e machismo estruturais.

A análise da construção de Aurélia em comparação com Silmara aponta para dois caminhos de reflexão: um de natureza histórica e cultural, que diz respeito ao absurdo que sobressai à representação do drama social brasileiro pela forma dramática. (ARAÚJO, 2012; MORAES, 2012; 2017). Como vimos, Carlão não se empenhou em dar vida interior às personagens de *Garotas do ABC*. A maior evidência disso é o ponto de vista que o filme preserva, sempre levemente distanciando das ações, a uma altura mediana – diferente do que acontece em *Falsa Loura*, em que o uso das convenções de gênero melodramático faz o trabalho de psicologizar a protagonista. A prevalência de planos em *close-up* do rosto de Silmara-Rosanne, e uma montagem baseada no jogo plano-contraplano, coloca este filme

num balaio de obras sentimentais, vinculadas ao cinema de Valério Zurlini e Douglas Sirk. Possivelmente Carlão sabia da insuficiência da forma melodramática para *Garotas do ABC*, para falar de um tipo de racismo que é tão imiscuído da formação cultural brasileira. Se por um lado ele se absteve de fazer do filme um “tratado sociológico”, mantendo-o distante da herança deixada pelo realismo social dos anos 60 e 70, por outro lado o diretor jamais se propôs a romantizar o abuso, a discriminação, a violência social.

Ainda que os dois filmes sejam frutos do mesmo projeto de retratar o ABC, *Garotas* está muito mais localizado espacialmente do que *Falsa Loura*. Naquele filme, há diversas menções ao entorno geográfico, as cidades de São Bernardo e Suzano. E mesmo a relação entre a luta sindical e a reação neonazista só tem sua razão de ser ali naquele contexto. *Falsa Loura*, por outro lado, retrata uma operária do ABC, mas as referências geográficas apontam mais para o exterior, nos momentos de exceção ao cotidiano de trabalho (as cidades mencionadas são Itanhaém e São José dos Campos, onde as personagens passam períodos curtos). A narração de *Falsa Loura*, ao passo que está interessada na interioridade de Silmara – e na expressão dessa interioridade em cada contração sutil de sua fisionomia – faz com que o pano de fundo fique mais difuso, fora de foco. Com isso, existe um diálogo mais perene com a forma dramática e seus códigos.

O segundo caminho para o qual esse estudo nos leva é de cunho mais epistemológico, que indaga a possibilidade de uma corporeidade negra para a musa cinematográfica (GONZALEZ; GOMES). De acordo com Lélia Gonzalez, a mulher negra, por ser “prisioneira permanente da natureza”, jamais pode ser alçada à condição de *musa*. Esse é um problema que se dá na fatura mesma de um filme como *Garotas do ABC*. Ainda que esteja posto que Carlão não buscou o *close-up*, a sublimação, a profundidade de Aurélia, pelos depoimentos que coletamos, sabemos que o processo de *casting* foi conduzido por uma necessidade de beleza física, reconhecendo que a própria noção de beleza está implicada por uma ideologia colorista, por força da própria dramaturgia – era preciso que fosse uma atriz mestiça. O que as condições específicas desse processo podem nos dizer sobre a possibilidade de eternizar uma personagem negra na história do cinema? Ou seja: se as condições sociais de sua representação exigiram deste diretor uma posição panorâmica, distanciada, existe uma dramaturgia possível para dar vazão ao sentimento da mulher negra? Se o filme de gênero não basta, haverá um cinema original que dê conta dessa tarefa? Para Paulo Emílio, a literatura e o teatro immortalizaram incontáveis personagens que são maiores

que suas interpretações, enquanto o cinema só o fez uma vez: com Carlitos. É por essa razão que o autor coloca Charles Chaplin à altura de Shakespeare e Molière, e não o compara com outros criadores de filmes. Em nossa exposição, entretanto, surgiu brevemente uma personagem duradoura, mais antiga que o advento do cinema: Aída. Não a de Cardinale-Zurlini, mas a de Giuseppe Verdi e Antonio Ghislanzoni. Sendo uma princesa etíope escravizada pelos egípcios, o *physique du rôle* de Aída pede uma soprano negra. Embora ela já tenha sido representada tanto por cantora negra quanto por cantora branca pintada de negra, não é pacífico afirmar que qualquer uma delas tenha sido tão grande quanto o papel, a ponto de se fundir com ele tão inextricavelmente quanto Greta Garbo e as personagens que ela interpretou no cinema. Essa propriedade do cinema de capturar a “nitidez espiritual” da atriz não está de modo algum separada do destino dessas personagens – a Aída de Cardinale é tão perecível quanto uma película. Prisioneira de um momento, ela jamais alcançará a eternidade de uma personagem escrita no papel. E essa falibilidade, essa corporeidade corruptível é o que está no âmago da relação desencantada de Aída e Lorenzo (ou Silmara e Leonel): o contraste entre uma beleza tão avassaladora e um corpo tão miseravelmente mundano chega a ser aviltante para a sensibilidade do garoto aristocrata. Quisera ele permanecer ingênuo e amar uma princesa etíope até o fim dos tempos.

Amar a negritude e traduzir isso em gesto, em representação, é algo nada trivial. Pelo que aprendemos sobre a relação de Reichenbach com a música e seus ícones, fica claro que a perda de Marvin Gaye significou muito no resultado de Aurélia. Entretanto, *Garotas do ABC* foi uma produção relativamente custosa. Ainda que Carlão tenha decididamente deixado de lado seu projeto inovador de filmar uma série de longas, num esquema que se propunha bastante arrojado, a produção de *Garotas do ABC* carregou consigo a marca de uma iniciativa audaciosa e, por que não dizer, ambiciosa. O momento histórico pedia a Carlão a atitude de se lançar mais longe no modelo de produção financiado por leis de incentivo e, nesse salto, ele ousou arriscar, movimentando um aparato cinematográfico pesado, com tudo o que uma grande produção pode propiciar à inventividade de um artista. O projeto foi o mais caro já realizado por Reichenbach: custou em média 3,5 milhões de reais, isso em valores de 2002.

Não só o modelo de produção foi determinado pelo momento que o país vivia no início dos anos 2000. A cena política também pedia a Carlão sua intervenção crítica de autor e de pensador anarquista: diante da euforia de muitos setores da esquerda com a eleição de

Lula, era necessário agir, falar com o público, não deixar que as pessoas se esquecessem dos traumas do nosso passado. Então era preciso sonhar grande, desejar o céu.

Mas expor o trauma é difícil. Como sair ileso dessa empreitada? Como poderia uma Aurélia habitar o mesmo mundo que os brasileiros de 2002? Como compor uma personagem que seja, ao mesmo tempo, perspicaz e ingênua?

Um comentário que vale a título de encerramento é sobre a influência da obra de Beatriz Nascimento. Sua contribuição para os estudos em cinema é em parte devido ao debate sobre a representação de Xica da Silva, no filme homônimo de Cacá Diegues, pela atriz Zezé Motta (NASCIMENTO, 1976). A crítica incisiva de Beatriz à forma como foi representada a personagem rendeu muita controvérsia (XAVIER, 1982) e a primeira reação do diretor foi atacá-la com a definição “patrulha ideológica” (DIEGUES, 1978). No entanto, o próprio Diegues eventualmente convidou a historiadora para prestar consultoria acadêmica em seu longa de 1984, *Quilombo*, filme em que ele buscou uma aproximação com a intelectualidade negra brasileira (EIRAS, 2020).

Mas, indiretamente, há outros caminhos que nos levam a Beatriz. Com participação de nossa Cristina Amaral na montagem, o filme *Ôri* (1989), de Raquel Gerber, tem o pensamento de Beatriz Nascimento como personagem principal. Foi um filme no qual a historiadora teve grande influência, por se tratar de amiga próxima de Raquel Gerber. E mesmo não sendo um produto de sua própria autoria, *Ôri* tornou-se um marco da trajetória de Beatriz, sendo referenciado pelos estudiosos de sua obra. Essa relação da historiadora com o cinema é sinal de seu peculiar envolvimento com a expressividade de outras linguagens que não a acadêmica, sendo a poesia um outro exemplo. Seu pensamento carrega a marca indelével da sua própria biografia, que ela usa como material de reflexão sobre a experiência de ser mulher negra no Brasil. E mais do isso, seu destino tem para o leitor de seus escritos uma certa eloquência.

Há muito que se absorver do pensamento de Beatriz Nascimento no nosso contexto, seja pelo interesse na questão do corpo negro, seja pelo elogio da multisensibilidade artística, que ecoa fortemente no Carlão que desenhamos aqui. E tudo isso somado, vemos refulgir o elemento afetivo como princípio e como método na crítica.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno César Pereira de. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. 2.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2012.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARAÚJO, Inácio. Carlos Reichenbach - Mal visto e mal conhecido. *REBECA* - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo, v. 1, n. 2, 2012.

\_\_\_\_\_. Crítica: “Garotas do ABC” constrói perfil do operário sem engajamento. *Folha de S. Paulo*, 29 jun. 2014. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1477330-critica-garotas-do-abc-constroi-perfil-do-operario-sem-engajamento.shtml>> Acesso em: 16 out. 2021.

ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo, *L'Écran Français* n. 144, 30 mar. 1948. Disponível em: [http://fgimello.free.fr/documents/seminaire\\_astruc/camera\\_stylo-1948.pdf](http://fgimello.free.fr/documents/seminaire_astruc/camera_stylo-1948.pdf)> Acesso em: 20 jan. 2020

BAZIN, André. *O que é o cinema?* 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2014, 416 p.

BORGES, Rosane da Silva. Mídia, racismo e representações do outro: ligeiras reflexões em torno da imagem da mulher negra. In: BORGES, R. C. S. ; BORGES, Rosane S. . *Mídia e Racismo*. 1. ed. Rio de Janeiro: DP et Alii, 2012. p.178-203.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. 2a ed. New Haven: Yale University Press, 1996.

CAETANO, D. A cinefilia canibal dos filmes de Carlos Reichenbach. *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 53, 2011.

\_\_\_\_\_. *Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman*. 2012. 273 f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2012.

CALLEGARO, João. *Manifesto do Cinema Cafajeste*. São Paulo, 1968.

CÂNDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D.; GOMES, P. E. S. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

CHAIA, Daniel. Carlão Reichenbach. *Revista Laika*, v. 1, n. 2, nov. 2012. Dossiê Cinema e Fotografia II. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137170>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

CARLOS Reichenbach falando sobre Antônio Calmon e gêneros populares. 1 min 46 s.

Canal diretor Daniel Camargo. Entrevista concedida em jun. 2011. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=IKHqsLArZAs>>. Acesso em: 11 jul. 2021.

CRUZ, Diego. As muitas contradições de Garotas do ABC. *Site PSTU*, 15 set. 2004, Crítica. Disponível em: <<https://www.pstu.org.br/as-muitas-contradicoes-de-%c2%91garotas-do-abc%c2%b4/>>.

Acesso em: 11 jul. 2021.

CORREIO BRAZILIENSE, Brasília, 24 nov. 2003, p. 3-4. Cadernos Especial Festival de Brasília.

DAEHN, Ricardo. Potencial de mercado. *Correio Braziliense*. Brasília. 27 nov. 2003. p.5. Caderno C.

\_\_\_\_\_. Da telona para a telinha : Michelle Valle. *Correio Braziliense*. Brasília. 30 nov. 2003a. p.6. Caderno C.

DOSSIÊ Carlos Reichenbach. *Revista Zingu!*, 15. out. 2007. Disponível em: <https://revistazingu.net/category/edicao-36/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

DIEGUES, Carlos. Por um cinema popular sem ideologias. Entrevista concedida a Pola Vartuck. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 16, 31 ago. 1978

EBERT, Carlos. A turma de São Luiz. *Sombras Elétricas*, n. 11, jul. 2012. Disponível em: <https://sombraseletricas.webnode.pt/arquivo/a-turma-da-s%C3%A3o-luiz-carlos-ebert/>.

Acesso em: 11 jul. 2021.

EIRAS, Rafael Garcia Madalen. O filme Quilombo: uma outra história negra. *Em Tempo de Histórias*. Brasília, n. 37, p. 123-147, jul./dez. 2020. [ISSN 2316-1191]

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FARIA, T. Preconceito desvelado. *Correio Braziliense*, Brasília, 24 nov. 2003, p. 3-4. Cadernos Especial Festival de Brasília.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Cinemax, 1986.

GAROTAS do ABC: Aurélia Schwarzenega. Direção: Carlos Reichenbach. Fotografia: Jacob Solitrenick. [S.l.]: Distribuição: Europa Filmes. Produção: Dezenove Sons e Imagens, 2004. 1 DVD (125 min), NTSC, color.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-224.

HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. 3.ed. University of Chicago Press, 2016. iBooks.

hooks, bell. *Reel to real: race, sex, and class at the movies*. New York; London: Routledge, 1996. 244 p.

\_\_\_\_\_. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South and Press, 1992.

LAMAS, Caio Túlio Padula. *Boca do Lixo: Erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1985)*. 2013. Dissertação (Mestrado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LOTTELLI, Bruno Vieira. *Por um cinema corsário: rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach*. 2018. 131f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

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

MACHADO JR., Rubens (Ed.). Seção Fora de Quadro. *REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, São Paulo, v. 1, n. 2, 2012. [ISSN: 2316-9230]

MACHADO JR., Rubens; AMANCIO, Antonio Carlos. “Carlão, cinéaste flibustier”, *Infos Brésil* n° 117, Paris, set. 1996. [ISSN 0980-2363]

MARCELINO, Adilson. A cara do Brasil – os atores no cinema de Carlos Reichenbach. *Revista Zingu!*, ed. 36, 15 out. 2009, Dossiê Carlos Reichenbach. Disponível em: <<https://revistazingu.net/2009/10/15/a-cara-do-brasil-os-atores-no-cinema-de-carlos-reichenbach/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

MARTINS, José de Souza. *Subúrbio: vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo: São Caetano, do fim do Império ao fim da República Velha*. 2.ed. São Paulo: Hucitec; Unesp, 2002.

MORAES, Felipe. Da boca pra fora: algumas palavras sobre o cinema de Carlos Reichenbach. *REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. São Paulo, v. 1, n. 2, 2012.

\_\_\_\_\_. *A Dramaturgia no Cinema Brasileiro (1936 – 1951)*. 2017. 347 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MERTEN, L. C. Morte de sem-teto atualiza Garotas do ABC. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 2004. Caderno 2.

MOSTRA Três dias com Carlos Reichenbach, uma homenagem – Abertura. 2020. 36 min 14 s, color. Canal Centro Universitário Maria Antônia da USP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EPk6wj0DBGI>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

MOSTRA Três dias com Carlos Reichenbach, uma homenagem – Abertura 2. 2020. 31min 05 s, color. Canal Centro Universitário Maria Antônia da USP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EPk6wj0DBGI>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

MOSTRA Três dias com Carlos Reichenbach, uma homenagem – dia 2. 2020. 46 min 06 s, color. Canal Centro Universitário Maria Antônia da USP. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=ecRZPXanHgc>>. Acesso em: 11 dez. 2020.

MOSTRA Três dias com Carlos Reichenbach, uma homenagem – dia 3 – sessão 1. 2020. 1h, 47 min 26 s, color. Canal Centro Universitário Maria Antônia da USP. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=geygwdtIeKE>>. Acesso em: 12 dez. 2020.

MOSTRA Três dias com Carlos Reichenbach, uma homenagem – dia 3 – sessão 2. 2020. 46 min 06 s, color. Canal Centro Universitário Maria Antônia da USP. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=fXFRAcDmwvM&t>>. Acesso em: 12 dez. 2020.

MULVEY, Laura. “Notes on Sirk and Melodrama”. In: GLEDHILL, Christine (org). *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman’s film*. British Film Institute, 1987. p.75-79

\_\_\_\_\_. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa grande. *Opinião*, n. 206, p. 20-21, 15 out 1976.

OLIVEIRA, R. Tiradentes até os olhos. *CONTRACAMPO REVISTA DE CINEMA*, n. 90, 2008. Disponível em:

<<http://www.contracampo.com.br/90/pgtiradentesateosolhos.htm>> Acesso em: 10 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. Olhar em primeira pessoa: Uso contemporâneo da câmera subjetiva no cinema de ficção. 2016. 94p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016

ORICCHIO, L. Z. Crimes de skinheads atualizam “Garotas do ABC”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 dez. 2003. Caderno 2.

RAMOS, F. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RATTS, A. *Eu sou atlântica* – sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

REICHENBACH, C. *ABC Clube Democrático: 4 roteiros de Carlos Reichenbach*. São Bernardo do Campo: MP Editora, 2008a.

\_\_\_\_\_. Carlos Oscar Reichenbach Filho. *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 28, 1978. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-28/>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. Carlos Reichenbach - lição das coisas (depoimento). *Revista Cult* (online), São Paulo, 2004d. Entrevista concedida a Vitor Angelo. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevistacarlos-reichenbach/>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. Comentário que integra os extras do DVD. in: GAROTAS, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Dois Córregos: verdades submersas no tempo / argumento e roteiro escritos e comentados por Carlos Reichenbach*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004c. 216p.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Carlos Reichenbach (depoimento). *Revista Contracampo* (online), Rio de Janeiro, 1999. Entrevista concedida a Ruy Gardnier e Daniel Caetano. Disponível em:

<<http://www.contracampo.com.br/01-10/reichenbachentrevista.html>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Carlos Reichenbach (depoimento). *Revista Contracampo* (online), Rio de Janeiro, 2002. Entrevista concedida a Christian Caselli. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/47/entrevistareichenbach.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Carlos Reichenbach (depoimento). *Revista Contracampo* (online), n. 91, 2008b. Entrevista concedida a Rodrigo de Oliveira e Luiz Carlos Oliveira. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/91/artentrevistacarlaio.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Carlos Reichenbach. *Revista Zingu!*, 15 out. 2009. Entrevista concedida a Gabriel Carneiro e Filipe Chamy. Disponível em: <<https://revistazingu.net/2009/10/15/entrevista-com-carlos-reichenbach-parte-1/>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. Filme as coisas que me incomodam ou fascinam. (entrevista) *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 dez. 2003a. Caderno 2- Especial Crimes de skinheads atualizam “Garotas do ABC”, p. D-7.

\_\_\_\_\_. Íntegra da entrevista com o diretor Carlos Reichenbach (depoimento). *Revista Época* (online), Rio de Janeiro, 2004b. Entrevista concedida a Cléber Eduardo. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR66097-5856,00.html>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. *Por que fiz esse filme*. São Paulo: manifesto, 1980.

\_\_\_\_\_. Reichenbach: político, poético e popular (depoimento). *Revista Trópico* (online), São Paulo, 2003b. Entrevista concedida a Carlos Adriano.

\_\_\_\_\_. Site oficial de Garotas do ABC. Disponível em:



<<http://www.dezenove.net/garotasdoabc/depo.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

\_\_\_\_\_. Leia, na íntegra, o texto de Carlos Reichenbach. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 jun. 2012. Caderno 2- O legado de Zurlini, cineasta da emoção, em caixa de DVDs. In: *Notizie d'Italia*. Disponível em:

<[http://www.italiaoggi.com.br/not04\\_0607/ital\\_not20070603b.htm](http://www.italiaoggi.com.br/not04_0607/ital_not20070603b.htm)>. Acesso em: 15 jul. 2019.

\_\_\_\_\_. Homenagem a Reichenbach. (depoimento) *Revista Interlúdio*, 2016 Entrevista concedida a Sérgio Alpendre. Disponível em:

<<http://www.revistainterludio.com.br/?p=3678>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

RIZZO, S. Diretor foca universo feminino. *Folha de S. Paulo*, 27 ago. 2004, p. 12. Guia da folha.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

SÁ NETO, Arthur Autran Franco de. *Imagens do negro na cultura brasileira : considerações em torno do cinema, teatro, literatura e televisão*. São Carlos : EdUFSCar, 2011.

SILVA JR, Gilberto. Garotas do ABC (Aurélia Schwarzenêga). *Revista Contracampo*, n. 68, 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/68/garotasdoabc.htm>. Acesso em: 10 maio 2018.

SONTAG, Susan. Against Interpretation. In: *Against Interpretation and Other Essays*. Nova Iorque: Macmillan, 1966.

SOUZA, José Inácio de Melo e. Inquietações de um filme solitário. *Revista Filme Cultura*, n. 34, p. 42, JAN/FEV/MAR. 1980.

WALKER, A. If the present looks like the past, what does the future look like? In: WALKER, A. *In search of our mothers' gardens: womanist prose*. San Diego, California: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 290-291.

XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema* (antologia). 2ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: *Estudos de cinema: SOCINE II e III*. São Paulo: Annablume, 2000.

\_\_\_\_\_. Da violência justiceira à violência ressentida. *Ilha do Desterro* (UFSC), v. 51, p. 55-68, 2006.

\_\_\_\_\_. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 126-138, 1997. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13886>>. Acesso em: 15 out. 2020.

\_\_\_\_\_. Cinema e descolonização. *Revista Filme Cultura.*, n.40, p. 23-27, AGO/OUT 1982

\_\_\_\_\_. Melodrama, ou a sedução da moral negociada. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 57, pp. 81–90, jul. 2000.

ZERO4 CINECLUBE. Zero4 Cineclube - Debate com Andrea Ormond (Mostra: Na boca do povo), 2020. Youtube. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=VdQ9kxglV-Y>>. Acesso em: 15 out. 2020.

### **Filmes citados:**

- A gostosa da gafeira (dir. Roberto Machado, Brasil, 1981)
- A grande feira (dir. Roberto Pires, Brasil, 1961)
- A Moça com a Valise (dir. Valerio Zurlini, Itália, 1961)
- A mulata que queria pecar (dir. Victor di Mello, Brasil, 1977)
- Alma corsária (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1994)
- Amor, palavra prostituta (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1980)
- Anjos do arrabalde (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1986)
- Antonia (dir. Tata Amaral, Brasil, 2006)
- As Damas do Prazer (dir. Antônio Meliande, Brasil, 1978)
- As filhas do vento (dir. Joel Zito Araújo, Brasil, 2004)
- Bens confiscados (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 2004)
- Berlin Alexanderplatz (dir. Rainer Werner Fassbinder, Alemanha Oriental, 1980)
- City life (dir. Carlos Reichenbach et al., Argentina/Holanda, 1990)
- Como é boa a nossa empregada (dir. Victor di Mello; Ismar Porto, Brasil, 1973)
- Diamante Bruto (dir. Orlando Senna, Brasil, 1978), de;
- Dois Córregos (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1999)
- Falsa loura (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 2008)
- Filme demência (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1985)
- Garotas do ABC (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 2003)
- Histórias que nossas babás não contavam (dir. Osvaldo de Oliveira, Brasil, 1979)
- Ilha dos Prazeres Proibidos (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1979)
- Lilian M. - Relatório Confidencial (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1974)
- Natal da Portela (dir. Paulo César Saraceni, Brasil, 1988), de
- O caminho dos sonhos (dir. Lucas Amberg, Brasil, 1988)

- O paraíso proibido (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1981)
- Orfeu (dir. Carlos Diegues, Brasil, 1999)
- Orfeu Negro (dir. Marcel Camus, Brasil, 1959)
- Ôri (dir. Raquel Gerber, Brasil, 1989)
- Quilombo (dir. Carlos Diegues, Brasil, 1984)
- Rio Zona Norte (dir. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957)
- Sangue corsário (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1980)
- Snuff - Vítimas do Prazer (dir. Cláudio Cunha, Brasil, 1977)
- Uma mulata para todos (dir. Roberto Machado, Brasil, 1975)
- Xica da Silva (dir. Carlos Diegues, Brasil, 1976)