

VIOLÊNCIA E PUNIÇÃO NO FILME IMPÉRIO DO DESEJO (CARLOS REICHENBACH, 1981)

DOI: 10.5935/2177-6644.20200021

VIOLENCE AND PUNISHMENT IN THE
FILM “IMPÉRIO DO DESEJO” (CARLOS
REICHENBACH, 1981)

VIOLENCIA Y CASTIGO EN LA PELÍCULA
“IMPÉRIO DO DESEJO” (CARLOS
REICHENBACH, 1981)

Bruno Bello *

Resumo: No filme Império do Desejo (Carlos Reichenbach, 1981) a violência é um elemento presente em toda a narrativa. Por meio da análise fílmica, este artigo tem o objetivo de discutir o contexto de produção, a dimensão política e a forma como a violência é figurada e representada no filme. Entender a forma como o filme, por meio de imagens e narrativa, expressa a violência significa buscar encarar problemas relacionados ao seu contexto de produção e compreender de que modo essa obra artística produz significados próprios e um discurso.

Palavras-chave: Cinema. Violência. História.

Abstract: Violence is an element present throughout the narrative of the film Império do Desejo (Carlos Reichenbach, 1981). Through film analysis, this article aims to discuss the context of production, the political dimension and the way violence is figured and represented in the film. Understanding how the film, through images and narrative, expresses violence means seeking to face problems related to the context of production and understanding how this artistic produces its own meanings and a discourse.

Key-words: Cinema. Violence. Story.

Resumen: En la película Império do Desejo (Carlos Reichenbach, 1981) la violencia es un elemento presente en toda la narrativa. A través del análisis cinematográfico, este artículo tiene como objetivo discutir el contexto de producción, la dimensión política y la forma en que la violencia se figura y representa en la película. Comprender cómo la película, a través de las imágenes y la narrativa, expresa la violencia significa buscar enfrentar problemas relacionados con el contexto de producción y comprender cómo este artístico produce sus propios significados y un discurso.

Palabras-clave: Cine. Violencia. Historia

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Técnico Administrativo em Educação do Instituto Federal do Paraná (ITFPR). Email: brunobatistabello@gmail.com

Império do Desejo (1981) – filme escrito e dirigido pelo cineasta brasileiro Carlos Reichenbach – pode ser identificado como um filme da Boca do Lixo. A “boca” é uma região do centro da cidade de São Paulo que nos anos 1970 abrigou diversas produtoras e distribuidoras de cinema. Parte considerável dos filmes realizados no Brasil entre o final dos anos 1960 e meados dos anos 1980 foram produzidos na região, *Império do Desejo* é um deles. A boca não foi só um palco no qual estavam localizadas produtoras de cinema, mas significou, em certa medida, um modelo de negócios de considerável sucesso. Da variedade de filmes realizados na Boca do Lixo podem se destacar duas características comuns; primeiro, o modelo exigia filmes baratos e de produção rápida; segundo, boa parte dos filmes exploravam a nudez e componentes eróticos para atrair o público. De modo geral, os filmes que adotaram essa “fórmula” foram considerados pornochanchadas (RAMOS, 1987; GAMO; MELO, 2018). *Império do Desejo* é um filme da “boca” um pouco por carregar essas duas características gerais. Não por acaso, o produtor do filme é Antonio Polo Galante, uma figura conhecida e poderosa na Boca do Lixo. Galante se tornou um especialista em realizar filmes de sucesso, baratos e com apelo erótico¹.

Reichenbach² já havia trabalhado para Galante. Dirigiu, em 1979, o filme *A Ilha dos Prazeres Proibidos* atendendo às exigências do produtor (baixo custo de produção e cenas de eróticas). A parceria deu tão certo – *A Ilha dos Prazeres Proibidos* é o filme de maior bilheteria de Reichenbach no cinema – que possibilitou logo em seguida a realização de *Império do Desejo*³. Classificar *Império do Desejo* como um filme da Boca do Lixo é um dado contextual, que considero importante para se ter um panorama do modelo de produção no qual Reichenbach estava inserido. As relações entre os sujeitos da Boca certamente impactaram nos modos de fazer e ver cinema na época e na história do cinema brasileiro. Entretanto, não se trata aqui de analisar o filme como um reflexo direto do seu contexto, mas sim de compreendê-lo como um fazer histórico dotado de sentidos que são expressos na própria forma (estilo) do filme.

¹ Nuno Abreu Ramos discute o poder da figura do produtor na Boca do Lixo, entre eles Galante. Ver: ABREU, 2006.

² Carlos Oscar Reichenbach Filho nasceu em Porto Alegre em 1945, mas se mudou já aos dois anos de idade para São Paulo. Aos 21 anos entrou para o curso de cinema da Escola São Luís, no qual foi aluno do cineasta Luís Sérgio Person, referência importante para sua formação artística. A faculdade de cinema possibilitou à Reichenbach a aproximação com diversas personalidades do cinema paulista e da Boca do Lixo. O modo de fazer cinema da Boca do Lixo, e a demanda crescente por mão de obra artística, possibilitou a entrada de cineastas jovens no circuito cinematográfico. Reichenbach, além de dirigir, realizou diversas funções técnicas no cinema. Como fotógrafo trabalhou em mais de 30 filmes produzidos na Boca do Lixo. Em 1968, em parceria com o cineasta João Callegaro, realizou seu primeiro longa-metragem, *As Libertinas*, filme considerado um representante do “Cinema Marginal” brasileiro e da Boca do Lixo paulista (LYRA, 2004).

³ Segundo Abreu foi a bilheteria de 3,5 milhões de espectadores de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* que garantiu a nova parceria entre Galante e Reichenbach (ABREU, 2006, p. 52).

A morte como elemento narrativo

Qualquer análise de *Império do Desejo* não pode ignorar que o enredo é repleto de situações de violência. Em um filme muitas vezes classificado como pornochanchada, na qual a temática primeira é o sexo e o erotismo, é no mínimo curioso que a morte seja reservada como destino para a maior parte dos personagens, quase sempre, mortes que são resultado de atos violentos executados pelo mesmo personagem (O louco/Di Branco). No enredo, esses atos de violência funcionam como uma espécie de punição, como tentarei demonstrar por meio da análise de duas sequências do filme.

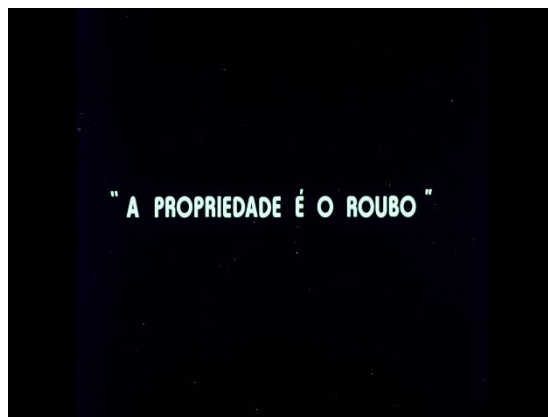
Uma casa de frente para o mar, localizada em uma cidade isolada no litoral paulista, é o cenário principal de *Império do Desejo*. A disputa pela propriedade da casa é o que motiva o enredo e cria conexões entre os personagens. Logo no início do filme, Sandra, personagem interpretada pela atriz Meiry Vieira, descobre que herdou do falecido marido uma casa no litoral, porém, a residência está ocupada por grileiros. Sandra então viaja até o litoral para encontrar o advogado Carvalho (Benjamin Cattan) que irá ajudá-la com o processo de reintegração de posse da casa. A entrada na cidade litorânea é realizada por meio de um *ferry boat*. Nesse momento, Sandra é abordada por um casal de viajantes. Percebemos que o casal desperta a curiosidade e certa simpatia de Sandra. No decorrer do filme, veremos que os jovens – Nick (Roberto Miranda) e Lucinha (Márcia Fraga) – cruzarão novamente o caminho da personagem e acabarão residindo na casa herdada pela viúva.

Chegando no local da casa, Sandra descobre que a residência é ocupada por uma família simples e humilde. Ela fica com remorso de ter que despejar a família, isso é reforçado visualmente com planos que destacam o rosto desolado dos moradores. Sandra pensa em desistir, mas Carvalho explica que na verdade os moradores estão apenas sendo usados pelo grileiro Valente, real interessado na propriedade. Diz Carvalho: “a senhora não deve se deixar levar por sentimentalismo. Esse tal de Valente é um salafrário, e esses pobres caiçaras nada mais são do que bonecos usados por ele”. Toda essa sequência do despejo da família é introduzida por uma cartela⁴ (figura 1) com a seguinte inscrição: “a propriedade é o roubo”. A frase célebre, embora não creditada na narrativa fílmica, pode ser identificada com o anarquismo de Proudhon. No filme, serve como comentário crítico à ação que está sendo retratada. A externalidade da frase, somada ao registro dramático que foca no olhar desolado dos moradores, aqui pode ser facilmente colocada como um gesto intencional, como um modo do realizador marcar sua posição em relação ao despejo, a noção de

⁴ Durante todo o filme aparecem cartelas com inscrições (de frases curtas ou palavras isoladas) que servem para dividir o filme em blocos narrativos. Não são limitadoras porque os blocos se misturam, mas acabam por organizar a estrutura do filme e também funcionam como comentário externo do diretor.

propriedade e aos próprios personagens (de Sandra e Carvalho).

Figura 1: Império do Desejo, 1981



Com essa sequência já podemos identificar uma forma de violência no filme. É um problema resultante da desigualdade social, da falta de moradia para todos, que no limite é resolvida pela violência da ação de despejo. Porém, embora esse seja um problema dos mais sérios em nossa sociedade, acredito que a narrativa (com exceção para o destaque da frase “a propriedade é o roubo”) não busca explorar mais a fundo o problema da falta de moradia. É uma passagem rápida que não deixa de ser importante, mas o filme não tem como discussão central o problema estrutural da habitação. Por essa razão, o foco desta análise é discutir a violência mais evidente, visualizada nos atos violentos e no sentido narrativo do filme.

Os hippies e o louco

O casal de viajantes, Nick e Lucinha, são fundamentais para a trama do filme. Eles podem ser identificados como o elemento contracultural da narrativa, adeptos de um estilo de vida “hippie”, em alguma medida libertário, reforçado pela oposição que representam em relação à burguesa (Sandra) e ao advogado conservador (Carvalho). Em diversas oportunidades, o personagem Nick deixa expresso alguns valores, como por exemplo, a falta de vontade de estabelecer residência e o desapego ao trabalho, “o que a gente gosta mesmo é de não fazer nada”. Entretanto, o casal aceita o convite de Sandra para morar na casa de praia. Com isso, na trama, Sandra garante que a casa não fique vazia e seja tomada novamente pelos grileiros. O convite ocorre também porque Sandra acaba simpatizando com o casal. Apesar de representarem aspectos diferentes de estilo de vida, o burguês e o contracultural, esses três personagens estabelecem uma relação quase sem conflitos. De certa forma, a liberdade de Nick e Lucinha parece representar apenas uma postura individual. São jovens “hippies”, subentende-se que por isso carregam valores

políticos ligados à esquerda, que já estão (ao final dos anos 1970) afastados de qualquer projeto de transformação social. Talvez, por isso, a relação de proximidade que estabelecem com a figura da burguesa liberal não aparente tanta contradição. No fim, a liberdade do casal está restrita a algumas escolhas individuais, expressas de maneira exemplar na prática sexual descompromissada e na fuga de uma sociedade “padrão”. O curioso é notar que Nick e Lucinha são os únicos personagens que não são afetados diretamente pelas mortes e pela violência que ocorre na narrativa do filme.

Por outro lado, o filme apresenta um personagem nem um pouco conformado com a realidade construída no filme. Trata-se de um homem que perambula pela praia declamando versos incompressíveis. A figura é chamada pelos demais personagens como o “Di Branco” (Orlando Parolini). Para Sandra, Carvalho, Nick e Lucinha, Di Branco é apenas um louco, inofensivo, que vagueia pela praia. Em certo momento do filme, Carvalho chega a revelar um pouco do passado do louco⁵, mas quase não temos acesso a sua origem e motivações. O que logo percebemos é que Di Branco é, na verdade, autor de uma série de assassinatos que ocorrem ao longo do filme. O personagem não só mata suas vítimas de forma violenta, mas também ingere os corpos de cada vítima.

Di Branco não mata qualquer pessoa, suas mortes estão sempre em sintonia com uma proposta narrativa, que seleciona quem deve ou não morrer. Resta analisar o porquê dessas mortes, como elas são representadas e qual o sentido dessas ações. É possível identificar uma série de outras formas de violência no filme, mas considero que os atos violentos do personagem Di Branco são preponderantes e significativos na construção do discurso fílmico. Se pensarmos que o filme tem dois grandes temas – relações amorosas entre os personagens e o problema que envolve a disputa pela propriedade da casa –, notaremos que o personagem do louco, apesar de ser muito importante para o filme, tem pouca relação com a realidade dos fatos presentes no enredo. Nesse sentido, é como se Di Branco atuasse em outra instância narrativa, talvez até como um elemento fantástico.

Relações entre a realidade e a representação da violência

Para Karl Erik Schollammer (2013) representar a violência através de narrativas é uma forma de lidar com a própria brutalidade presente em nosso cotidiano e em nossa história. O

⁵ Em certo momento do filme, Carvalho diz: “Esse louco já foi cheio da nota, alto executivo. De um momento para outro começou a usar o dinheiro pra ficar pobre, tem cabimento? Tudo por causa das malditas leituras. Cultura, isso é coisa pra viado. Virou poeta, perdeu tudo. Já foi suicida, ladrão, padre, pederasta, porra-louca, cigano, falsário, ventríloquo, negro, índio, e até operário”. Em alguns momentos Nick demonstra ter alguma relação misteriosa com o Di Branco, quando o vê pela primeira vez, Nick olha para o louco e fala “poder ser tu, sendo eu”. A frase é uma citação à poesia Ela canta, pobre ceifeira de Fernando Pessoa.

cinema, e outras artes, apropriaram-se do tema da violência para produzir efeitos, sentidos e estéticas diversas. Tais elaborações sobre a violência possuem uma historicidade. Schollammer, por exemplo, demonstra como no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 é possível identificar, na produção cinematográfica brasileira, a exploração de imagens da violência urbana de forma cada vez mais brutal e espetacularizada.

Uma realidade marcada por casos exemplares de violência e crime que acabam alimentando um clima de medo na população, mas também um certo convívio anestesiado com essa ameaça e até um certo prazer perverso em compartilhar o fascínio do perigo, trocando experiências próprias ou de outros como moeda social numa certa cultura traumática. É preciso reconhecer como essa realidade se converte em matéria-prima para uma grande parte da mídia brasileira e, ao mesmo tempo, se impõe a cineastas, escritores, artistas plásticos e músicos com o desafio de lidar de modo diferente com a violência e criar expressões que evocam as possibilidades de ação numa perspectiva política e ética com ela (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 28).

Essa estética da violência, de estilo realista e documental, pode ser facilmente percebida em filmes como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007). A contribuição de Schollammer aqui é paradigmático, no sentido de evidenciar, através de uma imagem mais próxima do ponto de vista temporal, de que modo as representações artísticas simbolizam e constituem a nossa realidade. Se um tipo específico de retrato da violência urbana se constitui como a própria imagem da nação no cinema brasileiro recente (como toda a gama de problemas que podem surgir da espetacularização midiática da violência⁶), não é de agora que a violência vem sendo abordada e apropriada nas manifestações artísticas. Desde os anos 1960, pelo menos, a arte tomou a violência como um problema e, em certo sentido, rompeu como o mito da cordialidade do brasileiro perpetuado no imaginário nacional⁷. Segundo Schollammer, a arte dos anos 1960, impactada com o golpe militar de 1964, passa a refletir sobre a realidade autoritária que interrompeu o curso democrático da sociedade brasileira, não apenas como sintoma e sim “uma interpretação da escalada da violência social como uma alegoria da oposição espontânea à situação antidemocrática do país” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 17). É o caso, por exemplo, de Hélio Oiticica que abordou a violência tematizando o potencial político da figura do bandido na obra *B33 Bólido caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo”* (KAMINSKI, 2018, p. 144). A obra é uma

⁶ Kaminski aborda a tensão entre violência midiática e sua apropriação por artistas no ensaio: *Arte e imprensa: cenas da violência no Brasil* (KAMINSKI, 2020). Grosso modo, é possível verificar um tipo de representação cinematográfica que compreende a violência em sintonia com o “[...] discurso midiático que nos cerca cotidianamente reitera uma violência que vem ‘de baixo’, como resultado da violação de normas, regras e leis aceitas por uma coletividade, associada à noção de delinquência” (KAMINSKI, 2020, p. 6).

⁷ Schollammer cita o antropólogo Ruben George Oliven para explicar a ideia de cordialidade como mito, pois apesar da sociedade brasileira ser marcada repressão e pela ordem escravocrata, o mito da “índole pacífica do brasileiro conseguiu se desenvolver apesar destas evidentes manifestações de violência no cotidiano brasileiro e só foi extirpado depois de 1964” (OLIVEN apud SCHOLLHAMMER, 2013, p. 17).

homenagem ao traficante carioca conhecido como “Cara de Cavalo”, amigo pessoal do artista, morto aos 22 anos pela polícia. Ao comentar a obra Fabris nos diz,

O clima político do momento é parte integrante da atitude de Oiticica, como demonstra a contraposição entre anarquia e todo tipo de poder armado. Ao associar o ‘momento ético’ ao indivíduo, o artista dá a ver sua profunda aversão por um Estado policial destituído de toda ética, fundado na violência, no controle, na repressão e no autoritarismo (FABRIS, 2009, p. 419).

No cinema, a violência dos anos 1960 e 1970 encontra variadas reflexões, tanto no aspecto temático, em filmes que abordaram os problemas estruturais do país, quanto na própria estética que incorporou simbolicamente a agressividade. Kaminski⁸ explica que nos anos 1960 uma parte da esquerda tomou como referência teórica as obras dos pensadores Fanon e Sartre. Isso significou, de maneira geral, aderir à violência como estratégia de ação política, como resposta direta dos oprimidos contra a exploração também violenta do capitalismo “fortes ecos dessa onda se fizeram ouvir em território brasileiro, primeiro num sentido simbólico – como a proposição de uma estética agressiva –, mas depois em toda a sua literalidade, alcançando um ponto máximo entre 1968-73, na forma de organizações guerrilheiras urbanas e rurais” (KAMINSKI, 2008, p. 396).

No cinema, podemos tomar, segundo Xavier, o manifesto de Glauber Rocha – Uma estética da fome” – como exemplo máximo da adoção da violência como força simbólica e política. Xavier inclusive aproxima o texto de Glauber ao célebre livro “Os condenados da terra” de Frantz Fanon, “a semelhança está na defesa comum da legitimidade da violência como possibilidade única do colonizado frente à dominação a ele imposta, num tipo de argumentação que toma como base a dialética do senhor/escravo, de origem hegeliana” (XAVIER, 2007, p. 184).

Para Xavier, a diferença é que Glauber direcionou a sua crítica ao plano cultura, “é uma proclamação de que o cinema novo quer se afirmar pela sua violência aos padrões [...] pela negação de um conceito vigente, pela liberação frente aos seus cânones” enquanto Fanon “se refere a um processo de luta armada real, em curso na África no momento de sua escrita” (XAVIER, 2007, p. 184).

Do ponto de vista estético, a agressividade do cinema da época (do Cinema Novo e do Cinema Marginal) pode ser observada em diversos filmes, como exemplo podemos destacar certos elementos visuais que se repetem, tais como uma desorientação narrativa, o som descompassado e o

⁸ Com base em Hanna Arendt, a autora atenta para o problema de certa glorificação da violência que ocorre no período “Arendt fala de uma mudança rumo à violência no pensamento dos revolucionários, e levanta profundas reflexões sobre os riscos de uma inversão meio-fim (violência seria tradicionalmente um meio para um fim mas, segundo ela, corre o risco de transformar-se no próprio fim)” (KAMINSKI, 2008, p. 341).

plano instável⁹. O próprio Reichenbach adota certos procedimentos visuais que remetem a essa estética¹⁰. No caso *Império do Desejo* embora seja possível verificar um estilo de filmar que remete a estética agressiva dos marginais, diria que a violência tem mais significado no aspecto narrativo e na própria figuração dos atos. Por essa razão, na análise do filme neste artigo, tomo a ideia de “violência” no seu sentido mais primordial, próxima a definição de Kaminski (2020, p.59):

[...] num sentido elementar, o termo violência significa uma brutalidade, uma ação intencional que provoca dano, sofrimento ou morte. A violência física é a forma mais evidente, mas existem outras formas de violência sutil, muitas vezes confundidas com o conceito de poder¹¹.

É preciso destacar que a violência não se limita a essa noção primordial. A própria história destaca que a violência pode ser entendida de modo mais amplo, no sentido estrutural e simbólico, de uma maneira que extrapola o ato violento (dirigido a alguém), “para instaurar-se no próprio tecido social, disfarçando-se na forma de regras e de verdades” (KAMINSKI, 2008, p. 342).

No caso de *Império do Desejo*, a figuração da violência é evidente como uma ação dirigida ao outro. Devido ao seu impacto visual e por seu elemento que extrapola uma noção realista, as cenas que analiso a seguir darão mais destaque ao aspecto visual e à função narrativa dessas ações, mas isso não significa que cada morte executada no filme (pelo personagem do louco) não carregue traços da violência que está disseminada na sociedade para além do ato em si.

A violência como instrumento punitivo

Como já mencionei, a casa de Sandra passa a ser o local de boa parte das ações do filme. No interior da casa observamos o relacionamento entre os personagens. Ali ocorrem algumas relações sexuais e conflitos de variadas ordens. Ao redor da casa podemos observar a paisagem natural da praia. O local é vazio e quase inteiramente reservado para o desfrute dos moradores da casa de Sandra. Mas a praia, no filme, é principalmente o local de perambulação do personagem do louco.

⁹ Tais características podem ser observadas em filmes como *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1963); *Bang, Bang* (Andrea Tonacci, 1971) e *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968).

¹⁰ Reichenbach é considerado também um representante do Cinema Marginal, ou, no mínimo, tem relação íntima com os realizadores e com o modo de pensar o cinema dos marginais.

¹¹ Com base no pensamento de Arendt e Habermas, a historiadora discute em sua tese de doutorado a diferença entre poder e violência. Por exemplo, Kaminski (2008, p. 240) explica que para Arendt é um erro enlaçar poder e violência – um erro praticado pelos movimentos de esquerda dos anos 1960 que no limite dessa associação acabaram por transformar a violência num fim em si mesmo –, “a violência constitui-se como o contrário do poder, pois ela é antes um instrumento do que um fim. Os implementos da violência são geralmente usados com o propósito de multiplicar o ‘vigor’ de um indivíduo ou governo. Mas esse ‘vigor’ difere de poder, pois o poder está baseado no apoio, e não nos meios de violência de que dispõe. Entretanto, ainda que seja comum a ‘combinação de violência e poder’, dificilmente encontrados em forma pura, Arendt afirma que o aumento da violência diminui o poder” (KAMINSKI, 2008, p.340).

O louco em nenhum momento chega a entrar na casa de Sandra, só vemos ele na praia e no seu barraco de frente para o mar. A relação de Di Branco com os personagens de Nick, Lucinha, Sandra, e até mesmo Carvalho, é amigável. Já todos os demais personagens que aparecem na praia acabam sendo assassinados pelo louco. Cada personagem secundário surge em um contexto específico do filme. Vale destacar que as mortes só são reveladas para o espectador. Nick e Lucinha não são impactados pelas mortes, o casal, na verdade, sequer toma conhecimento das mortes ocorridas na praia.

Ao final do filme perceberemos que Di Branco executou seis personagens secundários. Todas as mortes apresentam uma lógica moral dentro da narrativa. Veremos agora dois exemplos de representação da violência presentes no filme. Primeiro, a sequência em que o louco mata um casal de turistas e, em seguida, trata da morte do amante de Sandra.

A primeira sequência analisada inicia-se com a inserção, no próprio filme, de uma cartela na qual está escrita a palavra “souvenir”. Logo em seguida, em plano aberto, observamos a paisagem da praia, um carro e um casal ao centro (figura 2). Quando a câmera aproxima-se desses personagens, logo percebemos que é a primeira vez que eles aparecem no filme. A vestimenta (roupas florais, óculos escuros), a câmera fotográfica presa ao pescoço, o encantamento verbalizado com a paisagem, tudo indica, de uma forma que faz questão de ser estereotipada, que são turistas. Logo saberemos também que a inserção desse casal tem pouca relação com a trama central do filme. Os turistas não interagem com os demais personagens centrais e não apresentam qualquer relação com a trama que organiza a história. Por outro lado, a sequência é carregada de significados que dialogam com o problema geral do filme.

Acompanhados de uma trilha sonora com certo ar “havaiano”, o casal circula pela praia. O homem é caracterizado como um sujeito boçal. Discursa o tempo todo, mas sua voz estridente, deixa tudo meio incompreensível. O registro parece reforçar que pouco importa o que ele fala, o que fica evidente é seu comportamento espalhafatoso, que “chega chegando” no local. Em seguida, o casal acaba se aproximando do local onde Di Branco reside. O barraco do louco é cercado de manequins e bonecos de tamanho humano (figura 2). Em um determinado momento, os turistas se abraçam e começam a dançar embalados pela música *Indian Love Call*. Primeiramente a música é apenas parte da trilha sonora não diegética, mas, logo na sequência, os próprios personagens passam a cantar a música (ou apenas dublar), suas vozes confundem-se com a trilha sonora, como se estivessem em um típico musical¹². Há uma clara mistura de estilos cinematográficos nessa

¹² De fato a música originalmente pertence a um filme musical clássico *Rosie-Marie* (W. S. Van Dyke, 1936). A música

passagem. A música, a dança e a postura do casal remetem diretamente à Chanchada.

Figura 2: Império do Desejo, 1981



Embora a morada do louco – composta de elementos bizarros com manequins fantasiados, um deles inclusive com marca de sangue – possa parecer estranha e assustadora, o que notamos não é espanto por parte dos turistas, mas sim um certo desrespeito com o lugar. O homem segue vociferando frases confusas que em última instância reforçam essa atitude de invasor. O clima é de esculacho e avacalhão. O casal segue explorando a área até que encontram a churrasqueira do louco. Não hesitam, roubam e comem pedaços de carne encontrados na churrasqueira (mal sabem eles que provavelmente era um pedaço de carne humana). O homem chega a falar “esses pobres coitados comem melhor que a gente”. Tudo que vemos até aqui demonstra que a atitude de soberba do casal não é com o louco em si (que até então eles nem conhecem), mas com possíveis moradores nativos do local. No enredo do filme, a essa altura Di Branco já percebeu a presença do casal. Uma trilha incidental de suspense demarca sua presença como um observador oculto. Depois de um corte na montagem, o casal aparece na praia, de frente para o mar. O homem continua falando coisas aleatórias sem parar até que resolve dormir na faixa de areia. Na sequência, o homem e a mulher acordam queimados devido à ação do sol, como se estivessem “assados” (figura 3).

Figura 3: Império do Desejo, 1981

é cantarolada ao final do filme pelos personagens principais.



Logo em seguida, a mulher retira de uma bolsa um frango assado, em meio à praia e reclamando da dor das queimaduras, o casal digere o alimento. Paralelamente, voltamos ao cenário externo ao barraco do louco. A porta é aberta e Di Branco surge ao centro do plano, observa seu entorno, pega seu cassetete, berra e sai correndo em direção à praia (figura 4). Após um corte, visualizamos o casal na praia, logo em seguida o louco invade o quadro. O casal grita espantado, mas rapidamente é atacado por Di Branco. Os golpes que levam a morte dos turistas não são de extrema violência, principalmente quando comparados a representações contemporâneas que apelam para uma realidade extrema. A violência está no gesto e ganha força porque após o ataque que leva à morte dos invasores, Di Branco passa a esfregar o frango no corpo e no sangue das vítimas. Numa atitude canibalesca, ele digere a comida e morde os corpos (figura 5).

Figura 4 e 5: Império do Desejo, 1981



Essa sequência cumpre um sentido específico na narrativa e, por outro lado, pode ser compreendida de forma isolada. Não é exagero afirmar que os turistas, que não tem relação alguma com os demais personagens, surgem no filme só para serem mortos. Porém, a própria narrativa cria elementos para justificar essas mortes. Num sentido, a agressividade não é banal pois não faltaram elementos que caracterizaram essa dupla de turistas como figuras desprezíveis para o louco e até

mesmo para o espectador, de outro, a violência apresenta-se como um instrumento para corrigir um problema. Essa atitude do louco é presente em todo filme. Di Branco pode ser visto como um guardião da paisagem local e, em certo sentido, como veremos na próxima sequência, dos personagens de Nick e Lucinha. O horizonte do ato violento do louco parece buscar corrigir, a seu juízo, a harmonia do local. O próximo assassinato está inserido do subcapítulo do filme (indicado pela cartela) chamado de “o beijo amargo”¹³. Di Branco novamente irá matar sua vítima com uma paulada. A vítima dessa vez é Odilon (José Luiz França), o amante de Sandra.

Já no terço final da narrativa, Sandra resolve levar Odilon para conhecer Nick e Lucinha e passar o final de semana na praia. Desde o primeiro momento que aparece em cena, Odilon é representado como um sujeito arrogante e grosseiro. Quando Sandra avista a paisagem do litoral comenta com o Odilon “não é o paraíso? Se eu pudesse moraria aqui pro resto da vida”. Odilon responde com desdém “pra quem gosta é um prato cheio”. Na sequência, quando entram na casa da praia, Sandra diz “não é uma graça a casinha”, Odilon responde de jeito rude “é uma bosta!”. Outro aspecto que denota o comportamento de Odilon é o modo como ele aborda Nick e Lucinha, o tempo todo refere-se ao casal como vagabundos. Ao contrário de Sandra, trata o casal como empregados e reclama da liberdade que a viúva dá a Nick e Lucinha. Ainda assim, desde sua chegada, Lucinha demonstra interesse e encantamento com a beleza de Odilon. A aproximação entre os dois gera desconforto e ciúme de Nick, que, apesar de incomodado, tenta aceitar o sentimento, pois considera que não tem direito, de acordo inclusive com seus valores libertários, de intervir na relação entre Odilon e Lucinha. Chega a comentar para Sandra “é melhor que eles transem logo de uma vez”, ela responde questionando “maneira cômoda de resolver as coisas né, Nick”, que rebate “cômoda não, racional”.

Quando Lucinha e Odilon começam a dançar com certa intimidade na sala de estar da casa, Nick, tomado pelo ciúme, desloca-se para o lado de fora da residência. Sandra logo em seguida aparece para lhe fazer companhia. Os dois ali conversam sobre seus sentimentos e acabam passando a noite na varanda para manter distância do casal que está dentro da casa. O que acontece, porém,

¹³ O título que aparece na cartela é uma referência ao filme noir do diretor Samuel Fuller – *O Beijo Amargo* (1966). Fuller se tornou referência para cinefilia de diretores como Reichenbach, justamente por ser capaz de imprimir sua marca pessoal em filmes de gênero (LYRA, 2004, p. 82). Em *O Beijo Amargo*, Kelly, a protagonista do filme, é uma prostituta que encontra a “salvação” da vida mundana quando casa-se com um milionário de uma pequena cidade. O conto de fadas é destituído quando Kelly descobre que o marido abusa sexualmente de uma menina. Kelly, que no passado já havia assassinado um outro homem, não hesita e acaba matando o milionário. A referência de Reichenbach é diretamente a essa temática da violência, mas também no modo como Fuller buscou desconstruir padrões. No caso de *O Beijo Amargo*, isso pode ser visto no fato de inserir a prostituta (uma personagem *outsider*) como heroína do filme e romper com a expectativa de salvação, típica do melodrama, quando justamente o casamento, último ato de um final feliz, revela-se como uma farsa.

sem o conhecimento de Sandra e Nick, é que a relação de Lucinha e Odilon descamba para violência sexual. No quarto da casa, Odilon estupra Lucinha. No dia seguinte, Odilon acorda como se nada tivesse acontecido e resolve ir caminhar pela praia (figura 6). É nesse momento que acaba se deparando com Di Branco (figura 7). O louco está parado, em frente a uma pequena mesa (tabuleiro), que contém alguns objetos e ossos. Odilon demonstra estranhamento e soberba. Di Branco estende a mão para Odilon e recebe um cuspe. Logo em seguida, o louco grita, pega seu cassetete e desfere um golpe diretamente na cabeça de Odilon, que cai desmaiado na hora (figura 8). Di branco se aproxima do corpo e discursa “satisfeito hein, bando de recalcados, bárbaros”.

Figuras 6 e 7: Império do Desejo, 1981



É impossível não associar a fala do personagem ao ato de violência sexual cometido por Odilon na noite anterior. Novamente, mas com outro sentido, Di Branco executa um ato violento que pode facilmente ser identificado como uma forma de estabelecer a justiça, como a consequência imediata de um problema anterior, nesse caso bem mais sério e violento que a boçalidade dos turistas. No enredo, ninguém descobre que Odilon foi morto. Sandra chega a procurá-lo, mas logo desiste achando que Odilon apenas fugiu.

Figura 8: Império do Desejo, 1981



Considerações Finais

As sequências destacadas até aqui não são únicos momentos em que nos deparamos com representações da violência em *Império do Desejo*. Há outros assassinatos, alguns deles inclusive executados por Di Branco, e formas de violência (simbólica e estrutural). A seleção apresentada considerou que as cenas escolhidas expressam de maneira significativa um sentido específico para violência no filme. São situações em que a violência cumpriu uma função, seja para preservar a harmonia local (no caso da presença dos turistas boçais), ou para garantir a justiça no caso do estupro. Com isso, podemos encontrar, em maior ou menor grau, uma razão por trás de cada ato violento do louco. Por outro lado, não significa dizer que, do ponto de vista diegético, o louco tomou conhecimento dos problemas e agiu de modo consciente para reparar a sociedade. O louco não interage diretamente com os personagens, no fim, ninguém sabe, por exemplo, que ele expulsou turistas incômodos e muito menos que matou o estupro de Lucinha. Essa informação é dada pela narrativa apenas ao espectador, nesse sentido, a atitude do louco coincide com a expressão da moral narrativa do filme.

O tempo todo o que observamos é que o cenário que teria tudo para ser um local paradisíaco e de paz, principalmente para os personagens da viúva e do casal hippie, é invadido por elementos externos que perturbam e desestabilizam a harmonia. Desse modo, o louco, embora violento, surge como elemento que opera numa instância do fantástico para reparar os desvios da realidade. Seus atos de loucura são escolhas deliberadas, pela narrativa, de quem deve morrer. Se consideramos que os atos do louco confundem-se com a própria moral do filme, então poderíamos também afirmar que *Império do Desejo* corre o risco de tomar a violência como um mero instrumento de justiça, que, desse modo, pode ser menos ou mais efetiva a depender do ponto de vista. De fato, até o final da narrativa, suponho que é possível ler o filme nessa chave, porém, os últimos acontecimentos, que caberiam uma análise maior, suspendem qualquer certeza. Com exceção de Nick e Lucinha (ao que parece), todos os personagens centrais morrem. Sandra é morta por Valente, o próprio Di Branco realiza um ritual de sacrifício e morre queimado no próprio barraco. Na conclusão do filme, Nick e Lucinha aceitam o convite de Carvalho para residirem numa espécie de chácara, local onde Carvalho morre afogado numa lagoa. A casa de Sandra é retomada pelo grileiro.

Figuras 10 e 11: Império do Desejo, 1981



Ao lembrarmos que o filme foi produzido na passagem para década de 1980, Nick e Lucinha, como a representação de jovens hippies e libertários, parecem deslocados de qualquer realidade na qual seu estilo de vida poderia significar um projeto político. Talvez, por essa razão, o “final feliz” destinado ao casal seja um pouco dúbio e tenha um certo tom de falsidade.

Na última cena do filme, vemos o casal deitado completamente nus após transarem no terreno da chácara (a paisagem do lugar é um pouco artificial principalmente quando comparada a praia). Em plano aproximado ao rosto dos personagens (figura 9) ouvimos Nick suspirar e falar “quanta felicidade”. Um novo corte (figura 10) e a imagem fica mais distante, observamos apenas os corpos deitados e estáticos. Pelo modo como a cena é apresentada não sabemos se os personagens estão vivos ou mortos, ou, se a dúvida é apenas uma forma de expressar de forma máxima a ideia do gozo, de “La Petite Mort”. De todo modo, o que sobra é um último suspiro de prazer individual. Esse final é suficiente para colocarmos em cheque toda a função da violência que foi elaborada ao longo do filme. Afinal, se existiu algum esforço nos atos violentos da narrativa (incorporada em Di Branco) de preservar e restaurar a harmonia local, não podemos afirmar que essa instrumentalização da violência foi bem sucedida, pois é possível perceber seus limites. Ao fim, tudo parece engolido por uma estrutura maior de uma sociedade que não pode ser reparada, na qual a violência surge apenas como um golpe isolado, incapaz de representar alguma resposta ou transformação social.

Referências

- ABREU, Nuno Cesar. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- FABRIS, A. O corpo como território do político. **Baleia na Rede**, vol. 1, n. 6, 2009, p. 416-429.
- GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto Rocha. Históricas da Boca e do Beco. In: RAMOS,

Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 322-359.

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

KAMINSKI, R. Arte e imprensa: cenas da violência no Brasil. In: Rosane Kaminski; Vinícius Honesko; Luiz Carlos Sereza. (Org.). **Artes & Violências**. São Paulo: Intermeios, 2020, p. 53-84.

KAMINSKI, R. Emoção e violência em Ressurreição (Arthur Omar, 1988). In: Marcos Napolitano; Eduardo Morettin. (Org.). **O cinema e as ditaduras militares**: contextos, memórias e representações audiovisuais. São Paulo: Intermeios, 2018, p. 129-153.

KAMINSKI, Rosane. O poder e a violência. In: _____. **Poética da angústia**: história e ficção no cinema de Sylvio Back (1960-70). Tese (Doutorado em História), Curitiba: Universidade Federal do Paraná. - UFPR, 2008.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art, 1987b.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil Contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013

XAVIER, Ismail. Considerações sobre a estética da violência. In: _____. **Sertão mar**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 209-226.

Fonte Analisada

IMPÉRIO DO DESEJO. Direção: Carlos Reichenbach. Produção de Antonio Polo Galante. Brasil: Galante Produções e Serviços Cinematográficos Ltda, 1981. Cópia Digital, cor, 96 minutos.

Recebido em: 13 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 23 de fevereiro de 2021.