

 <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS</p>	<h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 31, p. 1-15, jan.-dez. 2024 e-ISSN: 1980-3729 ISSN-L: 1415-0549</p>
<p>https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2024.1.43750</p>	

SEÇÃO: CINEMA

Subjetividade feminina em *Lilian M: confissões amorosas (relatório confidencial) (1975)* – campo-cidade do desengano, hibridação de gêneros e discursos sobre o feminino

Feminine subjectivity in Lilian M: confissões amorosas (relatório confidencial) (1975) – campo-cidade do desengano, hybridization of genres and discourses about the feminine

Subjetividad femenina en Lilian M: confissões amorosas (relatório confidencial) (1975) – campo-cidade do desengano, hibridación de géneros y discursos sobre lo femenino

Fábio Raddi Uchôa¹

orcid.org/0000-0002-0091-2726
raddiuchoa@gmail.com

Margarida Maria

Adamatti²

orcid.org/0000-0001-6430-0633
margaridaadamatti@gmail.com

Recebido em: 30 ago. 2022.

Aprovado em: 21 ago. 2023.

Publicado em: 02 fev. 2024.

Resumo: O objetivo do artigo é examinar as dimensões do feminino no cinema de Carlos Reichenbach, a partir do estudo de caso de *Lilian M: confissões amorosas (relatório confidencial) (1975)*. A análise centra-se na construção da subjetividade da personagem Lilian, seguindo três níveis de abordagem. Isso inclui um enfoque geral da estrutura narrativa, à luz da ideia de *campo-cidade do desengano* (Bernardet, 1975; Xavier, 1989); uma análise da hibridação de gêneros audiovisuais, em diálogo com a noção de estilo indireto livre (Pasolini, 1981); bem como o estudo dos discursos da protagonista sobre si, articulados aos debates da sexualidade pela contracultura (Hollanda, 2004) e da prostituta como figura transgressora (Rago, 2009).

Palavras-chave: cinema brasileiro; *Lilian M: confissões amorosas*; subjetividade feminina; gênero.

Abstract: The aim of this paper is to explore the dimensions of the feminine in Carlos Reichenbach's cinema, based on the case study of *Lilian M: confissões amorosas (relatório confidencial) (1975)*. We center the analysis on the construction of the subjectivity of Maria/Lilian, following three levels of approach. This includes a general feature about the narrative structure, according the idea of *campo-cidade do desengano* (Bernardet, 1975; Xavier, 1989); the analysis of the hybridization of audiovisual genres, linked to the notion of free indirect style (Pasolini, 1981); and also the discursive analysis of the protagonist about herself, articulated to debates around counterculture (Hollanda) and the prostitute as a transgressor figure (Rago, 2009).

Keywords: brazilian film; *Lilian M: confissões amorosas*; feminine subjectivity; gender.

Resumen: En el presente artículo se propone examinar las dimensiones de lo femenino en el cine de Carlos Reichenbach, por medio del estudio de caso de la película *Lilian M: confissões amorosas (relatório confidencial) (1975)*. El análisis se centra en la construcción de la subjetividad del personaje Maria/Lilian, a partir de tres niveles de enfoque. Esto incluye un enfoque general de la estructura narrativa, a la luz de la idea de *campo-cidade do desengano* (Bernardet, 1975; Xavier, 1989); un análisis de la hibridación de géneros audiovisuales, en diálogo con la noción de estilo indirecto libre (Pasolini, 1981); como así también un debate de los discursos de la protagonista sobre sí misma, articulado a debates acerca de la contracultura (Hollanda) y de la prostituta como figura transgresora. (Rago).

Palabras clave: cine brasileño; *Lilian M: confissões amorosas*; subjetividad femenina; género.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ Universidade Anhembi Morumbi (UAM), São Paulo, SP, Brasil.

² Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, SP, Brasil.

Considerações iniciais

Carlos Reichenbach é conhecido por possuir uma extensa e variada cinematografia autoral, nas intersecções entre o comercial e o experimental, durante a ditadura civil-militar em contato com a Boca do Lixo, o Cinema Marginal e as comédias eróticas, mas assumindo diversas faces posteriores, entre as quais um cinema mais urbano, ou atento ao feminino e às periferias de São Paulo. Pesquisas recentes trataram da metalinguagem e o uso de citações (Chaia, 2012), do caráter transgressivo, canibalístico e rizomático de sua colagem (Caetano, 2012), ou mesmo dos traços "tangenciais" (Uchôa, 2019), ao utilizar-se das formas de produção e atrizes da Boca do Lixo, para um cinema com contraposições em relação ao cinema erótico dos anos 1960-1970. Por outro lado, pouco foi dito sobre o feminino na obra de Reichenbach. Potentes personagens femininas acompanham o cinema de Carlão, com certa atenção aos dilemas afetivos e trabalhistas da mulher: a diretora Paula Nelson, que realiza um filme inacabado, metaforizando a precariedade do cinema cafajuste da Boca do Lixo no episódio "A badaladíssima dos trópicos x os picaretas do sexo" do filme *Audácia!* (1970) – codireção com Antonio Lima; a poderosa Lilian em seu trajeto de prostituição por São Paulo, em *Lilian M* (1975); a jovem enganada Lilita, que sofre com as consequências de um aborto ilegal em *Amor Palavra prostituta* (1981); bem como o destaque às problemáticas femininas em filmes como *Anjos do Arrabalde* (1986), *Garotas do ABC* (2004), e *Falsa Loura* (2007). Dentro desse recorte, buscamos criar subsídios para o debate do feminino na obra de Reichenbach, a partir do estudo de caso de *Lilian M*, verificando uma possível subjetividade feminina, articulada entre a construção do olhar, o estilo indireto livre e os debates sobre o direito ao corpo nos anos 1960-1970.

Lilian M foi realizado nos estúdios da Jota Filmes, empresa de publicidade da qual Reichenbach era produtor e sócio. Nas décadas de 1950 e 1960, a Jota Filmes foi um dos mais importantes estúdios de publicidade de São Paulo. Em depoimento, Reichenbach (Lyra, 2007) conta que

entrou na empresa para utilizar a infraestrutura para seus longas-metragens. *Lilian M* foi feito nos intervalos dos filmes publicitários, utilizando os recursos obtidos com a publicidade. Mesmo atuando em diversas funções no filme – entre as quais: produção, fotografia, trilha sonora e roteiro – e usando sobra de negativo, Reichenbach ficou com uma dívida imensa. O filme teve, ainda, Inácio Araújo como montador e Issac Sérgio de Almeida na direção de arte.

Nosso objetivo geral neste artigo é observar a construção da subjetividade feminina, a partir de uma análise em três níveis, incluindo o trajeto narrativo, as construções do ponto de vista e a hibridação de gêneros audiovisuais sob os reflexos do estilo indireto livre, bem como o debate das vocalizações da personagem Lilian sobre si, no cotejo com discursos contemporâneos sobre a contracultura e a prostituição como ato de transgressão no imaginário do período.

Iniciamos pela análise narrativa do fenômeno que denominamos *campo-cidade do desengano*, enfatizando o trajeto de Lilian do campo à cidade, comparando-o com outras obras do período. Trata-se de um gênero narrativo dos anos 1970, marcado por longos deslocamentos femininos. Fenômeno que leva em conta as definições de Jean-Claude Bernardet sobre as relações entre campo e cidade no cinema brasileiro, as características do filme de estrada e o eco da ideia de "desengano", inspirada em Ismail Xavier. Na sequência, a análise estilística de *Lilian M* acompanha a hibridação de gêneros e a fragmentação da montagem e do olhar, como indícios da experiência da personagem e da subjetividade feminina, à luz da noção pasoliniana de estilo indireto livre (Pasolini, 1981; Xavier, 1993; Uchôa, 2015). Em seu tópico final, a análise volta-se a uma terceira camada de construção da personagem, composta pelos depoimentos de Lilian em primeira pessoa, que baliza o trajeto geral do filme, lembrando a estrutura do filme *noir*. Estas características ativam debates específicos sobre a figura da prostituta na chave de transgressão de códigos sociais estabelecidos, especialmente associados à possibilidade de libertação física e moral da mulher (Hollanda, 2004; Rago, 2009).

Lilian M como campo-cidade do desengano

Partindo da estrutura geral de *Lilian M – confissões amorosas*, à luz de suas relações com o cinema brasileiro dos anos 1970, pode-se pensá-lo como um *campo-cidade do desengano*,² centrado em uma personagem feminina. Se o cinema de Reichenbach se caracteriza pela hibridação de gêneros e registros, *Lilian M* constitui uma consolidação inicial, unindo diálogos com o cinema erótico, o cinema moderno, o policial, o musical e a publicidade, em uma tendência desagregadora, vista por Jean-Claude Bernardet como tentativa de organização de um todo caleidoscópico (Bernardet, 1975, p. 23). Quanto à sobreposição de espaços, a intriga pauta-se pelo círculo campo-cidade-campo, percorrido por uma personagem insatisfeita. Se a estrutura estilística e as ações tendem ao fragmento, o percurso geral da protagonista remete a certa linearidade. Enquanto *campo-cidade do desengano*, a narrativa de *Lilian M* inclui entre seus diálogos: os longos trajetos do filme de estrada³ e suas tensões culturais; a fuga como motivação e o encontro com um urbano sociologicamente negativo; as mulheres envolvidas com a prostituição, ou incorporadas pela cultura de massas urbana – cujas experiências são mimetizadas pelo estilo dos filmes, trazendo vestígios de sua subjetividade.

Lilian M acompanha a jornada de Maria, entre a vida rural, na qual não se integra, e suas experiências pela cidade de São Paulo, como acompanhante, massagista, dançarina e cobaia de experiências de eletrochoque, a partir da prostituição de seu corpo como forma de sobrevivência. Apesar de o filme se passar majoritariamente na cidade, as tensões não resolvidas entre o rural e o urbano acompanham o percurso da personagem e algumas de suas decisões. Se no início Maria não se contenta com o lugar de

mãe de família caipira, o flerte com o urbano não será exatamente prazeroso. Na vida com o marido, o sexo é sem desejo e as relações permeadas pelo patriarcalismo são vivenciadas com estranheza. Por outro lado, o envolvimento com o caixeiro viajante é um aceite oportuno, utilizando-o como fuga do inferno rural. No trajeto pela cidade, Maria, renomeada Lilian, vivencia outras relações, permeadas pela exploração de seu corpo, incluindo um industrial (Braga), um empresário alemão (Hartman) e um funcionário de escritório (Gonçalvez), em um processo que envolve transformações. Em sua experiência com Hartman, Lilian consegue ambigualmente alguma liberdade, tendo que trabalhar como cobaia de eletrochoques e massagista, paralelamente ao assédio de um grileiro, que busca vender-lhe um sítio abandonado. Neste momento, o contato com a terra é na qualidade de compradora perita, que oferta seu corpo como possível pagamento de entrada. O rural aqui apresentado, porém, já é abandono e ruína, passado, soterrado pelo mato. Ainda assim, depois da experiência com Gonçalvez, a personagem retornará à sua família na roça, sendo recebida por marido e filhos sob formas nas quais há muito não se enquadra. Estranha a tal ordem, a personagem foge de casa ao amanhecer.

Em *Lilian M*, o percurso sem solução, construído sob um ponto de vista muito próximo à experiência da protagonista, dialoga com representações do campo-cidade típicas dos anos 1960-1970. Como indicado por Jean-Claude Bernardet, seriam “expressões” “da evolução do capitalismo” (Bernardet, 1982, p. 150) no Brasil, especialmente marcadas pela migração sertaneja e por experiências perturbadoras da metrópole. Nelas, há uma cidade ainda fascinante ao migrante, que deixa o sertão em busca de sobrevivência, mas na cidade encontra a exploração e

² Reverberando as assim denominadas “alegorias do desengano” (Xavier, 1989), de Ismail Xavier; levamos em conta as construções particulares das tensões entre rural e urbano, já em um período de desdobramentos do milagre brasileiro, da modernização do período, e dos disparates entre o arcaico e o moderno vistos pelo cinema moderno brasileiro, especialmente o Cinema Novo e o Cinema Marginal. De acordo com Ismail Xavier, a partir de 1968, estes filmes enfatizaram a decadência, bem como “um diagnóstico pessimista da nação, o que permite observar como os aspectos da experiência brasileira são capazes de evidenciar processos de perda, deterioração, morte” (Xavier, [2022]).

³ Para as definições do filme de estrada no Brasil, ver o site *Filme de estrada no Brasil*, de Samuel Paiva. Disponível em: <http://www.roadmoviebrasil.ufscar.br>. Acesso em: 14 jun. 2022.

o desemprego. Tal visão será encontrada a partir de filmes como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1964-1965), *Migrantes* (João Batista de Andrade, 1972) e, especialmente, *Zézero* (Ozualdo Candeias, 1974). Neste último, a cidade enriquece o migrante, mas o "arrasa emocional, sexual, humanamente", em meio a uma narrativa, na qual "sertão e cidade, ambos, rejeitam o trabalhador, o exploram, não lhe dão meios de vida" (Bernardet, 1982, p. 149). Tal tendência, do *campo-cidade do desengano*, ou seja, de uma fuga sem repouso entre campo e cidade, com as personagens massacradas, por meio do trabalho braçal, da prostituição ou da própria indústria cultural, afirma-se especialmente em *Aopção* (Ozualdo Candeias, 1978-81), onde a jornada das boias frias para a cidade consome seus corpos e as força à prostituição. Na senda de *Aopção*, pode-se debater os diálogos do *campo-cidade do desengano* com o filme de estrada brasileiro, gênero definido por Samuel Paiva a partir de "linhas de coerência", que incluem a crise da cultura patriarcal e a existência de paisagens afetivas. Nesse sentido, são obras que problematizam a família patriarcal bem como os "mecanismos voyeurísticos historicamente patriarcais por meio dos quais o mundo estaria fundado sobre o desejo masculino" (Paiva, 2013), com abertura à ótica feminista. Por outro lado, sob o viés de paisagens afetivas, essas obras trazem "espaços e deslocamentos que refletem os afetos de sujeitos" (Paiva, 2013), sendo a construção das imagens e sons modulados pelos sentimentos dos personagens, desdobrando-se em narrativas que podem dialogar com a noção de estilo indireto livre pasoliniano.

De interesse à definição do *campo-cidade do desengano*, lida-se aqui com narrativas centradas em protagonistas femininas e sua transformação em prostitutas, à luz das tensões entre rural e urbano, e dos respectivos reflexos sobre os corpos, as paisagens e o estilo. Durante tais trajetos, a violência desdobra-se sobre as identidades e os nomes das personagens, por vezes modificados ou inexistentes. Entre os filmes do período, em diálogo com a experiência feminina de *Lilian M*, é possível citar *Iracema* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974), *Perdida*

(Carlos Alberto Prates, 1975) e, novamente, *Aopção* (Ozualdo Candeias, 1978-81.). No filme de Bodanzky e Senna, o corpo da ribeirinha Iracema e o espaço da Rodovia Transamazônica apresentam-se como locais de tensão, acumulando violências ao longo do trajeto. No filme de Prates Correia, a prostituição da protagonista é acompanhada pela indefinição das fronteiras, pela oscilação dos nomes e vestimentas, bem como pelas variações do registro entre o ficcional e o documental. Já no filme de Candeias, os horizontes esfacelados colocam-se como metáfora estilística dos descaminhos das boias-frias, obrigadas a vender seus corpos aos caminhoneiros.

Com o lançamento de *Lilian M*, Bernardet (1975) publica um artigo atentando à heterogeneidade, presente no estilo e na vivência da personagem, mas também nos desencontros entre o rural e o urbano, associados a certa "nostalgia do humano". Para o crítico, há uma sensação de desarticulação entre os tipos de representação que se sucedem, mas que também se refere à vivência do capitalismo internacional na metrópole paulista. Dentro desse quadro, *Lilian M* traz um tema já visitado pelo cinema, mas a partir de um novo olhar. "É o tema da grande cidade que massacra o indivíduo que não consegue se fixar em nenhum meio social, que não consegue se fazer uma vida própria [...]" (Bernardet, 1975, p. 23), nem mesmo em sua volta ao campo. Desse modo, o mito da harmonia do rural, em oposição aos estragos trazidos pelo capitalismo urbano, é retomado em *Lilian M* sob o viés do desengano. Por meio de uma vivência fragmentada do campo-cidade, o filme de Reichenbach nos traz uma visão particular do *campo-cidade do desengano*, próprio aos anos 1970 que, como veremos adiante, talvez não se restrinja à pura exploração feminina, abrindo-se também à ironia, à reflexividade e às transformações da protagonista.

Indícios da experiência feminina através do estilo – a fragmentação, a construção do olhar e a reflexividade

A temática da prostituição e da insatisfação feminina é organizada em *Lilian M* através da hibridação de gêneros e de vozes narrativas, que

é, por sua vez, articulada pelas modulações da diegese e pelas construções do olhar. Será através dos momentos de ambiguidade narrativa e da incorporação de determinados gêneros, que a obra nos aproxima das sensações da protagonista e de sua subjetividade, ou traz indícios dos deslocamentos dos personagens diante do mundo, por meio do estilo indireto livre (Uchôa, 2015; Xavier, 1993; Pasolini, 1981). Identificamos uma intrincada rede entre a memória, as versões dos fatos e as imagens como parte da interioridade da personagem, seguindo possíveis contaminações entre a diegese e sua experiência de mundo.

O estilo indireto livre, identificado por Bakhtin (2006) como momentos de interferência discursiva entre autor e personagem, foi posteriormente estudado por Pasolini (1981), na qualidade de um discurso que traz um amálgama de visões de mundo, não somente entre autor e personagem, mas entre o estilo e a interioridade dos personagens. Se no cinema de poesia pasoliniano nota-se a coexistência entre objetividade e subjetividade, na senda de Ismail Xavier (1993, p. 108) pode-se pensar nas relações entre recorrências formais do estilo (a evidenciação do aparato cinematográfico no sentido moderno) e a construção do mundo interior. Essa característica, porém, extrapola o cinema europeu dos anos 1960-1970, sendo verificada no cinema brasileiro moderno e contemporâneo, seja no cinema marginal de Ozualdo Candeias (Uchôa, 2015) ou no recente cinema brasileiro contemporâneo feito por mulheres.⁴ Em *Lilian M*, pode-se pensar na hibridação de gêneros audiovisuais, na montagem e nas construções dos olhares como "pseudonarrativas" (Pasolini, 1981, p. 151), que trazem indícios sobre a situação interna da personagem.⁵ Ou seja, passagens nas quais a enunciação – marcada pela hibridação de gêneros, a fragmentação e a reflexividade – traz dados sobre a experiência da personagem e a construção do desejo.

Lilian M estrutura-se como um filme de episódio, pela colagem de gêneros como tragicomédia,

suspense, *road movie*, filme de aventura, filme policial, filme *noir*, comercial televisivo publicitário etc. Isso se dá à luz de uma incorporação corrosiva e limitrofe, historicamente situada entre a colagem como esgarçamento da narrativa, vista por Ismail Xavier (1993a) no cinema moderno brasileiro dos anos 1960-1970, e uma colagem *pop*, que incorporaria as tensões entre fragmentação e linearidade, teorizada por Bernardet em filmes paulistas da passagem entre os anos 1970-1980 (Bernardet, 1985). Dos anos 1960 à atualidade, a hibridação de gêneros e referências no cinema de Reichenbach foi descrita de diferentes modos, incluindo discursos acadêmicos, da crítica e do próprio cineasta. Entre as definições próximas ao contexto histórico, vale lembrar as tensões entre sexo e política, referidas por Jairo Ferreira acerca de *Audácia!*, como uma "dialética freudiana sexo-política" (Ferreira, 1968). Na mesma linha, podemos retomar as afirmações do crítico e montador Inácio Araújo sobre a reflexividade de Reichenbach, destacando um possível "movimento centrífugo"; que não seria uma atitude imitativa ou metalinguística, mas um movimento de absorção das coisas e do mundo, "que as deglute e as reconverte, apaixonadamente, em cinema, em imagens que falam, como poucas, de seu país e de sua cidade" (Araújo, 2003, p. 128). Em uma interpretação de cunho sociológico, Ortiz Ramos refere-se a Reichenbach como um "autor-símbolo da modernização avassaladora, que deglute e retrabalha uma avalanche de cacoc culturais, sempre ligado no processo político e estético mais amplo" (Ramos, 1987, p. 434). Por fim, Daniel Caetano, em um trabalho fundamentado na recepção crítica de Reichenbach, indica uma atitude de incorporação, que estaria para além do canibalismo modernista. Com base em uma consciência histórica da linguagem cinematográfica, a relação com os intercessores se daria na forma do "empilhamento de ideias, influências, corpos e atmosferas" (Caetano, 2021, p. 74), com ampla liberdade, para escolher suas tradições e com

⁴ No trabalho "Cinema de mulheres em Curitiba", Ana Paula Zétola (2020) mapeia o cinema curitibano contemporâneo a partir da hipótese de uma "subjetividade indireta feminista livre".

⁵ De acordo com Xavier: "É o filme inteiro que afirma um certo estilo de olhar, uma certa reiteração formal no comportamento de câmera e na montagem, os quais se põem como uma senha para se ler a psicologia do protagonista" (1993, p. 108).

elas romper. À luz dessas definições e em busca de um viés específico, esse artigo interessa-se pela hibridação de gêneros e referências, unindo reflexividade e política, tomando-a como indicio da construção das experiências da personagem e de uma suposta sensibilidade feminina.

Se na época do lançamento de *Lilian M* os críticos viram a colagem de maneira negativa em relação a uma busca de homogeneidade estilística, é exatamente essa mescla que parece caracterizar o estilo do filme, e quiçá do cineasta. A hibridação garantiu a Reichenbach liberdade para abordar temas políticos e tabus daquele momento, tais como: a tortura, a perseguição política, a liberdade sexual da mulher e a prostituição. A reflexividade e a atualidade que saltam aos olhos são construídas a partir de um regime alegórico, cuja matriz está assentada no cinema moderno. Essa opção garante ao público uma maneira de se relacionar com o filme em sentido político em um contexto censório. Em crítica de época, José Carlos Avellar (1975) observou o estilo de *Lilian M* como uma maneira de "impedir a projeção sentimental da plateia" através de "técnicas modernas". De acordo com o crítico, se "tudo é uma farsa, um fingimento, mesmo nos instantes onde a ação parece mais natural", o "estilo de encenação" funciona como "uma espécie de comentário irreverente". A utilização de "várias modalidades formativas", graças à utilização "paródica", "burlesca" e "crítica", foi apontada por Zulmira Tavares (1975) como uma aptidão para incorporar o cinema autoral e o público popular, nos cinemas respectivamente do Bellas-Artes e do Marabá.

A reflexividade é um dos dados estilísticos mais relevantes da obra em relação à enunciação dos pontos de vista. O filme começa com a imagem de um gravador e a voz de Lilian; que relembra seu passado em uma entrevista. Em um ponto indefinido relacionado ao tempo presente, a personagem conta aos repórteres sua história, enquanto os espectadores do filme acompanham as mesmas versões narradas através de *flashbacks*. O caráter reflexivo está presente especialmente na entrevista de Lilian, quando a atriz aparentemente troca seu nome

real com o da personagem que interpreta, ou quando a "fita do gravador" é cortada na cena final. Esses momentos compõem uma *mise en abyme* em uma infinidade de vestígios de outros filmes, cineastas e atores de diferentes países e períodos. Reichenbach fazia uso desse recurso desde o episódio "A badaladíssima dos trópicos x os picaretas do sexo" do filme *Audácia*, no qual acompanhamos o cotidiano das filmagens da cineasta Paula, alter ego feminino de Carlão.

A característica reflexiva inclui o uso da narrativa publicitária, que foi uma das matrizes da trajetória profissional de Reichenbach. A publicidade está presente em *Lilian M* na sedução que a cidade grande exerce em Lilian por meio do discurso do vendedor ambulante, na denúncia ao discurso patriótico da ditadura e na sua incorporação pelos personagens masculinos. Através do entrelaçamento de gêneros audiovisuais, as presenças publicitárias colaboram com a construção de certo desejo, entre voyeurismo e reflexividade – agindo entre o erotismo por vezes objetificante (comédia erótica), o impulso de consumo (publicidade) e a reflexividade moderna.

Quanto à consciência do peso das decisões e ao protagonismo do olhar na construção do desejo, nota-se uma transformação de Lilian durante o trajeto, que tem relação direta com o estilo. A moldura geral do filme mescla diferentes focos narrativos, entre os depoimentos da personagem a uma dupla de entrevistadores, em primeira pessoa, e *flashbacks* com pontos de vista mais difusos. Os dois grandes momentos de transição, entre campo e cidade, são sintomaticamente prenunciados pelo discurso indireto livre. No início do filme, Lilian é levada à capital quase que por acidente, ao encontrar o caixeiro viajante e se salvar da colisão de veículos, que é repetida duas vezes com acompanhamentos sonoros diferentes. Diante do sufoco, trazido pela verborragia do vendedor, a montagem da colisão em *fast motion*, com repetição dupla, figura como satisfação, da personagem que passa a caminhar com seus próprios pés para a cidade. Se a chegada a São Paulo decorre do acidente e do desejo de fuga, a volta ao campo,

depois da vida doméstica com Gonçalves, marca-se pelo peso da decisão. Depois do estupro de Lilian por um desconhecido, a despedida do casal é apresentada por três *travellings*, incluindo inversão brusca de movimento e ênfase às costas dos personagens, em uma homenagem aos extensos e pendulares diálogos de *Viver a vida* (1962), de Godard. Enquanto no filme francês os movimentos trazem algo sobre os dilemas de Nana, entre a desilusão e a prostituição, em *Lilian M os travellings* remetem à ruptura da personagem com o patriarcalismo de Gonçalves.

As tensões da publicidade com outros registros, na construção de um tipo de desejo que seduz e se autodenuncia, permeiam algumas das relações entre Lilian e personagens masculinas, com uma *mise-en-scène* inspirada na publicidade. O brilho do figurino, a profusão de produtos em cena ou nas falas dos personagens, bem como o rigor de certos enquadramentos, somados ao brilho e à impecável arrumação de algumas locações, parecem trazer algo de publicitário. Trata-se de uma plasticidade por vezes *pop*, pronta a seduzir o espectador aos objetos e corpos presentes, mas que ao mesmo tempo abre-se à denúncia da sedução. No início do filme, a chegada do caixeiro viajante ao sítio assenta-se em um regime de estranheza, causada pela vestimenta e os gestos citadinos, somados à constelação de objetos de consumo, aparentemente inúteis, trazidos dentro da mala e reenfatizados pela proza publicitária. A raiva de Lilian pelo vendedor é mimetizada pelo beijo, construído como *intervalo*⁶, com uma série de *zooms* e reenquadramentos disjuntivos, que rompem com o sistema inicialmente proposto. Embora o movimento da montagem não corresponda ao olhar de Lilian, as soluções fragmen-

tares de estilo acompanham a personagem em momentos de decisão ou construção do desejo. Nessa passagem, trata-se da ruptura de Lilian em relação à vestimenta e ao lugar social da mulher caipira.

Na relação com o industrial Braga, a quitinete presenteada a Lilian e a construção da felicidade do casal na cama em *plongée* somam-se ao jogo de sedução e denúncia pela linguagem publicitária. As cores, texturas e iluminações do apartamento, assim como o figurino da protagonista, parecem acompanhar as relações de Lilian com diferentes homens e com o próprio corpo. Como um tipo de linguagem ornamental autorreflexiva, nota-se a roupa de cama sempre bem passada, os *baby dolls* e roupões vistosos, o aparador com estampa de zebrinha, bem como as cores com cromatismos delineados, incluindo o azul da parede, o branco das luminárias e, por vezes, o bordô de alguns dos tecidos. A construção fotográfica e cênica remete, ocasionalmente, a uma plasticidade publicitária, trazendo os próprios corpos dos personagens a esse diálogo – não sem uma sensação de posse, ou inveja do estilo de vida proposto, atributos da imagem publicitária definida por John Berger (2000).⁷ Rimando com esse cenário, as tonalidades do figurino acompanham as transformações de Lilian – do discreto *baby doll* creme, das primeiras noites com Braga, ao sensual vestido azul florido, trajado para as aulas de dança com uma cafetina. Se o corpo de Lilian se apresenta sob a face voyeurística, ou do fetiche sexual, algumas das ações somam ironia ou denúncia política. Será o caso da adoção do codinome Lilian e da prática do *ménage à trois*, ambos a contragosto de Braga; ou então, do uso do apartamento pelo alemão Hartmann como instrumento para experiências de eletrochoque com

⁶ Jacques Aumont define o intervalo como uma montagem "de dois planos sucessivos na qual é menos importante o que une os planos (sua interação) do que o que separa". O intervalo "consiste sempre em manter uma distância, um afastamento, uma diferença visual entre duas imagens, e em mostrar o tempo por essa diferença". Para o autor, a noção de intervalo pode ser estendida para "todos os casos nos quais, entre duas imagens diferentes, temporalizadas ou não, há hiato temporal, a passagem brusca de um estado temporal para outro [...]". Nesses casos, "a representação do tempo [...] é sempre muito intelectual, mesmo se fundada na sensação de instantaneidade transmitida eventualmente pelas imagens unitárias que o intervalo separa" (Aumont, 1993, p. 237-240).

⁷ Para John Berger, a imagem publicitária guarda diversos contatos com traços da pintura a óleo – especialmente a alta definição da imagem, bem como a sensação de adquirir a coisa "real" no ato de ver a imagem publicitária. Por outro lado, a publicidade possui suas particularidades quanto à criação do desejo; ela estimula a imaginação, unindo fugacidade e renovação constante. Ela não se centra no objeto, mas no futuro do comprador, oferecendo-lhe uma imagem de si mesmo tornada fascinante, graças ao produto (Berger, 2000, p. 147). Ao invés de fabricar sonhos, parece denunciar uma perda; indica que ainda não somos invejáveis, mas que podemos sê-lo.

Lilian.⁸ Os enquadramentos em *plongée*, pegando Lilian e amantes da cintura à cabeceira da cama, são representações do sexo que acompanham as transformações da personagem. Se com o marido caipira o *plongée* traz a monotonia, as duas situações similares na quitinete situam-se entre a descontração e o sexo-fetice como denúncia da tortura. Na volta à casa de campo, por fim, o *plongée* do ato sexual traz uma Lilian já segura de seu corpo, em descompasso com o marido. Como os *faux raccords*, reenquadramentos e fragmentações da montagem ao longo do filme, os enlaces sexuais em *plongée* correspondem a uma imagem-consciência da personagem e de suas transformações, entre as seduções da modernidade urbana e a denúncia de sua face capitalista e patriarcal. Vale lembrar que a ironia constitui uma das faces do discurso indireto livre para Pasolini, especialmente enquanto "condição estilística" na qual a personagem se apropria da língua do autor, por meio de uma "mimesis caricatural" (Pasolini, 1981, p. 69) – neste caso, presente no fato de Lilian expressar certas atitudes através de traços estilísticos modernos.

A linguagem da propaganda integra a estrutura do filme, também, por meio do formato episódico. Quando a ação se mostra muito extensa, Reichenbach realiza pausas narrativas, como em um comercial de TV. No episódio de perseguição ao grileiro, o detetive americano Shell Scorpio segue o suspeito dentro de um taxi rumo ao interior de São Paulo. A ação inclui diversas paradas, para abastecer o carro, bisbilhotar a vida alheia com um binóculo, até que Shell é expulso do taxi. Como no cinema moderno, os personagens se perdem e alguns deles não retornam à diegese, até o fio condutor principal reaparecer. Sem um desdobramento na ação, a perambulação do detetive entretém o público e permite um relaxamento típico da linguagem televisiva publicitária. A estrutura episódica oferece vantagens no contato com o grande público, acostumado a intercalar os programas televisivos com os comerciais de publicidade. Essa híbrida-

ção entre a televisão e a publicidade compõe o que Raymond Williams (2016) denominou como "fluxo televisivo", quando os intervalos comerciais não são sentidos pelo público como uma ruptura forçada da narrativa dos programas, mas como uma continuidade.

Quando Raymond Williams transcreve sua experiência televisiva em Miami, logo depois de passar uma semana preso em um transatlântico, ele antecipa a estrutura híbrida entre propaganda televisiva e cinema. Trata-se dos momentos nos quais a passagem do filme para o comercial não era assinalada, nem antecedida por nenhum sinal de intervalo, diferente do que acontecia na Inglaterra:

Um crime em São Francisco (o assunto do filme original) começou a operar num extraordinário contraponto não somente com os comerciais de desodorante e de cereais, mas também com um romance em Paris e a fúria de um monstro pré-histórico que devastava Nova York. Além do mais, essa era uma sequência em um novo sentido. [...] De qualquer forma, há bastante semelhança entre certos tipos de filmes e entre muitos tipos de filmes e situações de comerciais que deliberadamente os imitam, o que faz com que uma sequência assim seja uma experiência muito difícil de interpretar. Ainda não estou certo do que realmente captei de todo aquele fluxo (Williams, 2016, p. 101-102).

Aproximando-se dessa interrupção difusa entre programas e comerciais, descrita por Raymond Williams, *Lilian M* parece incorporar a experiência televisiva do público como um formato artístico híbrido. Reichenbach apropria-se e reelabora a estrutura de fluxo, transmitindo a sensação de assistir ao mesmo tempo a um filme e a um programa televisivo, compostos por interrupções, propagandas, cenas musicais, perseguições policiais e entrevistas jornalísticas. Por exemplo, quando o vendedor ambulante personifica a figura do "garoto propaganda" televisivo, fazendo a demonstração "ao vivo" das engenhocas caras da metrópole, o filme incorpora a hibridação entre mídias e gêneros audiovisuais na forma filmica. De maneira congênere, a própria narrativa construída por Lilian aos entrevistadores antecipa os

⁸ *Lilian M* faz uma alusão no personagem de Hartman ao dono da Ultragás, Henning Albert Boilesen, industrial dinamarquês que foi um dos financiadores da Operação Bandeirantes. Sádico, Boilesen gostava de assistir às sessões de torturas aos militantes de esquerda.

flashbacks que atuam como a propaganda do que ela conta sobre si mesma. Dessa forma, a enunciação filmica intercala trechos da "entrevista ao vivo", com a célebre prostituta, com episódios com graus variados de dramatização e de subjetividade de Lillian nos *flashbacks* seguintes. A alternância entre narrativas múltiplas e pausas, que tomam a forma de um pseudocomercial televisivo ao longo da obra, permite pensar *Lillian M* como uma referência intermediária que faz menção constante ao conceito de fluxo e à dinâmica do formato televisivo.

Em um dos momentos de rememoração de Lillian, a hibridação com o gênero musical traz uma estrutura complexa na relação entre pontos de vista, o acesso às imagens mentais e a subjetividade dos personagens. A cena ocorre quando em um restaurante Braga confessa à protagonista seu incômodo com a homossexualidade do filho bailarino. Paulatinamente dançarinos invadem o espaço do restaurante e da mesa do casal. Nossa atenção como espectadores fica dividida entre escutar o que Braga diz, ouvir a música em inglês, contemplar a performance dos bailarinos ou observar o incômodo e o olhar fora de campo de Lillian até sua saída de cena. Sem uma gradação de ênfase, todos os elementos importam na cena e disputam nossa atenção. As ações ocorrem no mesmo enquadramento de longa distância, até que os bailarinos invadem o espaço do casal, dançam por detrás da mesa e se tornam quase tão importantes quanto os protagonistas. O número musical não significa uma quebra da diegese como pausa narrativa, porque ambos são simultâneos. Se os dançarinos não são percebidos como presença real pelo casal, o número musical antecipa a companhia intrometida de Fausto somada à verborragia de

Braga, materializadas pela sobreposição de informações visuais e sonoras. Na cena seguinte, o filho de Braga será apresentado com o mesmo enquadramento e a mesma roupa, anunciando suas intenções de interferir na relação entre Lillian e o pai dele.

A presença do musical, como multiplicação de versões, destaca-se de modo particular na relação da protagonista com um grileiro. Ponto culminante de uma perseguição detetivesca, o farsante tenta vender um sítio abandonado, envolvendo Lillian com um discurso marqueteiro que a enraivece. A proposta indiscreta, de oferecer o corpo como "entrada", é respondida com um tapa, que é paralisado e dissolvido em *fade out*. Segue-se um longo beijo entre os dois, iniciado em *slow motion*, ao som de "No Regrets" (Cole Porter) e observado de modo voyeurístico pelo detetive Shell Scorpio. A montagem de duas versões, entre a rejeição e o envolvimento sexual, replica algo da própria experiência de Lillian pelo universo urbano. Enquanto a construção voyeurística e o paralisar no momento do enlace indicam a objetificação da mulher, a versão do envolvimento consentido por Lillian traz uma consciência dos usos do corpo feminino, mesmo em meio ao universo da mercadoria – neste caso, em uma situação de intersecção entre o rural e o urbano.

Se a hibridação de gêneros é a forma escolhida para diferenciar os relacionamentos de Lillian, o acesso às sensações da protagonista se dá através de padrões de recorrência formal em cada episódio.⁹ No universo rural, o *tableau*, os enquadramentos amplos e a fotomontagem trazem uma síntese visual da apatia e paralisia de Lillian. A mudança operada pela publicidade e pelo vendedor ambulante vem preencher o vazio da vida monótona com rápidos *travellings*, e uma câmera

⁹ Carlos Reichenbach (1978) definiu os gêneros dos episódios do seguinte modo: "Na primeira parte um ritmo lento, onde pudesse fixar a rotina opressora. A cultura do chuchu foi escolhida por ser a mais pobre possível. O caixeiro viajante pode ser o porta-voz da metrópole. No episódio do industrial Braga procurei seguir uma linha discursiva, propositadamente 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. Na parte do alemão, ou melhor de Hartman, um industrial que inventa os mais terríveis aparelhos de tortura, um nazista instalado às margens da represa Billings, tentei o musical telúrico. Os atores atuando como se estivessem dançando ao som de significativas marchas germânicas. Personagens como o grileiro de terras, e o detetive particular, fecham uma trama criada à essência, para encenar uma moral de verdade. O último episódio está centralizado na figura de Gonçalves, um burocrata de bons sentimentos, com quem a personagem tenta sua última experiência em sua investida à felicidade. É o segundo casamento. Aqui procurei filmar com a sisudez de um funeral. Do cinema intimista tentei aproveitar a morbidez. Enfim a volta e a revolta, a re-volta. E ela termina, como todos os personagens sem saída do cinema brasileiro. Caminhando por uma estrada vazia. Um dado a mais: Lillian corre" (1978, p. 82-83).

que insiste em girar entre os personagens. Em um suposto imprevisto, a câmera tátil na mão palpita como Lilian na cidade, quando ela perambula e procura apreender o espaço do centro de São Paulo. O caráter reflexivo dos números musicais nos episódios de Braga e Hartman é intercalado de uma câmera estática, quando o industrial conta sua vida a Lilian como se estivesse em uma sessão psicanalítica, ou quando o torturador prepara cinematograficamente a cena da tortura. Nesses momentos, o comentário irônico invade a cena através da música e da banda sonora com sons de guerra, tiros, porta-aviões, enquanto o retorno ao plano fixo remete à morte iminente após os choques elétricos. A gravidade dessa escolha estilística contrasta com o retorno da linguagem da publicidade no episódio do grileiro, no qual a voz *over* de deboche dialoga ao mesmo tempo com *Essa rua tão Augusta* (1966-1968) de Reichenbach e *O bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla.

Quando Lilian conhece o bandido Chico, ocorre o corte mais sensual do filme em relação ao desejo da protagonista. A câmera segue trechos do corpo nu da mulher (planos de detalhe do seio, boca) até chegar aos primeiríssimos planos do rosto da atriz.¹⁰ Nesse momento, há uma mudança na apresentação fragmentada do corpo feminino. Antes disso, no começo da cena, a câmera se mantém instável e trêmula para acompanhar a perseguição policial. Plagiando o filme policial, Lilian é feita de refém até que o tom da narrativa se altera para a comédia, quando entra a trilha sonora com a voz romântica de Charles Aznavour cantando "She". Se a música acompanha o enlevo sexual e os corpos abraçados, será o revólver como símbolo fálico que irá acariciar o corpo feminino. Esse processo é invertido quando em um momento único na obra surge o olhar feminino que observa partes do corpo de Chico. Como um típico *intervalo* do cinema moderno, o plano de detalhe do revólver homenageia a cena congênere de *Acossado* (Jean-Luc Godard, 1960), mas o clímax erótico é cortado quando Chico tem

um ataque epilético e cai no chão, como aconteceu com o estuprador de *Mouchette* (1967) de Robert Bresson. Sob o olhar apático de Lilian, o intercurso sexual é interrompido, o que sinaliza um anticlímax em relação ao gênero erótico.

Se o aspecto erótico é realçado com Chico, no relacionamento com Gonçalves, o voyeurismo da relação sexual também é sempre cortado, na maior parte das vezes pela vigilância e presença da mórbida irmã Lucivalda, que faz uma engraçada paródia da governante de *Rebecca* (1941) de Alfred Hitchcock; a sombria e sinistra Miss. Danvers.

Lilian entrevistada: memória, subjetividade e versão para a esfera pública

A entrevista de Lilian a uma equipe de TV funciona como uma camada narrativa adicional, capaz de alinhar o filme do início ao fim e auxiliar no processo de construção da personagem. Assim, *Lilian M* organiza-se em torno de tais depoimentos e das memórias em *flashback* da protagonista, remetendo-nos à estrutura do filme *noir* e às narrativas femininas, nas quais as mulheres retomam sua trajetória ou destinam seus relatos a um ouvinte ou espectador, seja através de cartas, de um registro sonoro ou na forma de um espetáculo, como *La signora di tutti* (1934), *Carta de uma desconhecida* (1948) e *Lola Monthès* (1955), ambos de Max Ophüls, ou *Toda nudez será castigada* (1972) de Arnaldo Jabor. No caso de Lilian, o depoimento é colhido por um entrevistador, que permanece fora de campo com sua voz acusmática. Aos poucos a imagem do gravador ligado é substituída por um microfone de TV e um refletor, que em uma das cenas é manipulado por um homem negro.

O relato de Lilian pode ser pensado como um espaço fronteiro entre a memória, a visão de mundo da protagonista e uma versão destinada ao consumo massivo (imprensa, TV ou espectadores do filme). A perspectiva sensacionalista escolhida por Lilian pode indicar sua notoriedade

¹⁰ O tipo de corte e o uso de primeiríssimos planos na cena erótica parece evocar a *Lição de amor* (1975) de Eduardo Escorel, especialmente nos planos de detalhes das orelhas de Fräulein.

nos meios de comunicação de massa ou sua tentativa de se transformar em uma figura pública.

No início, a voz do entrevistador demonstra impaciência para que Lilian resuma a história, postura que se transforma em uma atitude de encantamento e curiosidade ao final, especialmente em torno do *ménage à trois* entre pai, filho e a personagem. O espanto do entrevistador com o *fait divers* integra a fascinação folhetinesca. O interesse não está centrado na interioridade de Lilian, mas na sucessão incansável de fatos.

O comportamento de Lilian na entrevista é de uma personalidade, deitada em sua cama estilosa com a barriga de fora. Ela fala com desenvoltura, articula bem as ideias e entretém a plateia diegética e extradiegética. Sem encarar a câmera, Lilian encarna a mulher ativa, segura e convencida de sua trajetória. Bem maquiada e acompanhada de um cigarro, a protagonista faz uma performance da sedução e demonstra prazer em ser ouvida e admirada. Ela domina a cena como a mulher fatal do filme *noir*, mas suas motivações não passam pelo narcisismo da *femme fatale* na frente do espelho (Place, 1998). Será através da lente da câmera do entrevistador, que Lilian pode se olhar de maneira narcísica e se rejubilar com as glórias colhidas.

Lilian parece construir-se como alguém que deseja entrar para a história, como um tipo de testemunha ocular repleta de dados picantes sobre personagens do submundo do crime e da ditadura, especialmente pela alusão a Boilesen no personagem de Hartman. É exatamente nesses momentos que o entrevistador toma a postura de duplo do espectador e intervém na narrativa. Quando a entrevistada conta como Hartman tramou e assistiu ao assassinato do grileiro, o entrevistador questiona o depoimento de maneira direta: "você concordou com tudo isso, Lilian?" A resposta dela sai pela tangente politicamente, como alguém que sabe muito bem o peso de uma declaração como esta. Para se livrar de uma possível culpa, consciente com sua imagem, ela diz: "Ah, mas eu não entendia dessas coisas.

Naquela época eu achava que uma sacanagem devia ser paga com outra maior." Nesse momento os entrevistadores falam de seu local de origem: o universo da cobertura jornalística, impressa ou audiovisual. O jornalista olha assustado para fora de campo e pergunta se o colega se lembra da cobertura que os dois fizeram quando este industrial sumiu.¹¹ O outro responde situado fora do campo (*voz off*): "gozado como o tempo faz a gente esquecer logo das coisas". A frase faz uma alusão histórica de que aquela narrativa (ficcional) é verdadeira, indiretamente levando o espectador a pensar a respeito de uma história sobre um período "indefinido" do presente ou do passado próximo. O mesmo processo de indefinição temporal ocorre com a voz de Lilian, instância narrativa situada em algum lugar entre o futuro dos *flashbacks* e um presente indefinido. A única certeza é a do fim, quando a fita é cortada. Fim do filme, fim do relato, fim, quiçá, de Lilian; como mais uma mulher morta da história do cinema que endereça uma carta ou depoimento colhido através de um gravador.

O discurso de Lilian sobre a prostituição como uma aventura ressignifica os sentidos negativos que integram o imaginário hegemônico sobre a exploração sexual do corpo feminino. A fala está articulada com uma valorização que fantasia positivamente as prostitutas como mulheres que transgridem e desafiam códigos sociais normativos (Rago, 2009, p. 210). Trata-se de uma valorização romântica da prostituição como território livre do desejo. Podemos pensar o depoimento de Lilian a um meio de comunicação de massa como a continuidade da literatura erótica escrita por mulheres brasileiras nos anos 1920 (Rago, 1990). A versão de Lilian é positiva e narrada sob o signo da peripécia, fazendo o público saborear um encanto sobre sua trajetória. Não se trata da representação da prostituta como vítima explorada, como em outras narrativas do *campo-cidade do desengano*, realizadas por Candeias, Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Em *Lilian M* o relato retoma os romances escritos por mulheres na

¹¹ Boilesen foi executado pelo Comando Revolucionário Devanir José de Carvalho em 1971. Isso é discretamente citado no filme" (Lyra, 2007, p. 141).

segunda década do século XX, nos quais a prostituição era "vvida como lugar de desterritorialização desejante e da fruição dos prazeres", como espaço de encontro e festa, difundindo formas modernas de sociabilidade e comportamento pela sociedade (Rago, 2009). Nesses romances, a prostituição "aparece como espaço de libertação física e moral da mulher, linha de fuga por onde podem constituir novos territórios afetivos e dar vazão aos instintos libidinais reprimidos [...]" (Rago, 2009, p. 224). Nesses romances, as heroínas não são punidas, nem morrem. Elas terminam ricas em Paris e felizes, porque a prostituição permite ascender socialmente, civilizar-se, conhecer hábitos e costumes da sociedade rica. Segundo a autora, trata-se de um retrato de mulheres que vieram de meios pobres ou do interior. É esse encanto que Lilian extravasa ao ganhar o apartamento de Braga e saber que vai entrar "para o mundo dele". De comum a esses romances eróticos femininos, o depoimento de Lilian pode ser pensado como um tipo de narrativa ficcional a partir da visão da prostituta como possibilidade de libertação e ascensão social. Como desdobramento, o filme se apresenta como enunciação da versão da prostituta e se refere à ideia da curtição sem precisar demarcar um posicionamento crítico sobre o fato.

Seria possível observar os pontos de contato entre o relato de Lilian para a esfera pública, a enunciação filmica e o depoimento de Carlos Reichenbach para o filme *Carlos Reichenbach – relatório confidencial* (2010) de Eugênio Puppó, no qual o cineasta comenta o percurso positivo de descoberta do corpo em Lilian com uma libertação do casamento em relação à sexualidade.¹²

Gravado décadas depois da realização de *Lilian M*, esse depoimento se aproxima dos valores da contracultura em relação à sexualidade. Sob a influência da geração *beat*, dos hippies, do rock e dos movimentos políticos da juventude, tanto a tropicália quanto a contracultura trazem uma crítica ao comportamento conservador da sexualidade, observando a necessidade de re-

volucionar o comportamento e o corpo antes de promover uma revolução ou transformação social. *Lilian M* compartilha de alguns traços da proposta da tropicália/contracultura (Hollanda, 2004): uma atitude de recusa ao bom comportamento, a linguagem do corpo como instância política, o deboche diante das atitudes bem comportadas, a preocupação com o corpo, defesa do amor livre como função libertadora em substituição aos temas políticos, a liberdade, o desbunde, o erotismo, a subversão de valores e comportamentos. Pode-se pensar no filme como "valorização da marginalidade" não como "saída alternativa" (Hollanda, 2004), mas como ameaça ao sistema, como opção de violência e possibilidade de agressão e transgressão. Esses valores eram assumidos como contestação política. Entre o universo feminino da contracultura estavam preocupações ligadas à libertação sexual, ao matrimônio, aos métodos contraceptivos e ao comportamento sexual livre. Em um sentido ampliado, pode-se pensar não somente Lilian, mas também Fausto como um personagem da marginalidade, na bissexualidade demonstrada, na loucura, na oposição à família e nas constantes internações, tentativas de suicídio e fixação com o uso da gilete.

Se Lilian aparece como mulher liberada, a personagem Pitty de *Todos os homens que eu tive* (Tereza Trautman, 1973) avança alguns passos nesse comparativo. A obra, que foi censurada até o ano de 1980, apresenta uma protagonista que exerce sua sexualidade com liberdade, em um casamento aberto às relações extraconjugais. Pitty explora, inclusive, sua bissexualidade no filme. Nesse percurso, Lilian não dispõe desse privilégio porque a condição de prostituição envolve a necessidade material e o mecanismo de exploração-dominância masculino. Por exemplo, a perspectiva trilhada por Cida Aidar e Maria Inês Nunes no documentário *As mulheres da Boca* (1981) foge totalmente de uma construção glamourosa da prostituição na Boca do Lixo,

¹² Essa mesma perspectiva é realçada no depoimento de Reichenbach a Marcelo Lyra (2007, p. 172): "o que vinga é a consciência da própria liberdade, que faz com que [ela volte] para a estrada". Em uma versão romantizada da prostituição, para o cineasta, Lilian tem uma relação culpada com o corpo, o que realça esse processo de descoberta. Se o marido de Lilian não conversava com ela, não a tocava, nem conhecia seu corpo, ela volta para "conhecer o corpo do marido" e fazê-lo descobrir o próprio corpo.

realçando a condição de miséria e exploração dessas mulheres. Ao defender a libertação sexual das mulheres como algo progressista, *Lilian M* ao mesmo tempo incorpora e subverte alguns preceitos da comédia erótica. De qualquer modo, a visão sensacionalista e positiva da prostituição como *direito ao corpo* não realça o mecanismo de dominação-exploração (Saffioti, 2009), nem a troca entre favores sexuais em um contrato de dependência e proteção da mulher. Ao realçar as aventuras sexuais de Lilian, e não seus dissabores, constrói-se uma narrativa da cortesã feliz que não se arrependeu. A ausência do tom de exploração da troca sexual ameniza o caráter da prostituição. Dessa forma a perspectiva voyeurística do relato de Lilian não exclui o consumo do gênero erótico. Ao mesmo tempo, a perspectiva da contracultura e da comédia erótica sobre a liberdade sexual da mulher permite duas zonas de significação complementares. Tereza de Lauretis (2019, p. 151) observa essa possibilidade através do espaço *off* do cinema de vanguarda, no qual o feminismo pode atuar como outro lugar discursivo das representações de gênero, à margem de discursos hegemônicos nos interstícios das instituições e fendas. Cabe a esse espaço fora do discurso implícito coexistir de maneira concomitante e paralela ao próprio espaço representado. Portanto as práticas feministas vão se constituir às margens dos espaços discursivos hegemônicos como momentos intersticiais. Dessa forma, o novo sentido não é construído em oposição um ao outro, mas como coexistência e contradição. "O movimento entre eles, portanto, não é de uma dialética, integração, combinatória, ou de *différance*, mas sim a tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronomia".

Considerações finais

Os debates realizados, ao longo desse artigo, trazem duas chaves gerais para contextualizar *Lilian M*. Por um lado, a construção da personagem e de sua experiência de mundo, com ênfase

a uma possível subjetividade feminina – que em termos de análise ressaltou a montagem, a hibridação de gêneros, assim como as construções do olhar e de si, como indícios sobre a subjetividade de Lilian. Enquanto subjetividade, na senda de Pasolini de *Empirismo Hereje*, tratamos neste artigo de elementos do estilo que dialogam com o "estado de alma" ou "visão interior" da personagem, tomada num contexto de confluência de linguagens (Pasolini, 1981, p. 146-48).¹³ Assim, os indícios da experiência subjetiva de Lilian (incluindo a representação do desejo e a consciência de sua exploração como prostituta na cidade), são construídos através do formalismo e da reflexividade, bastante rigorosos e próprios à modernidade de Reichenbach. Por outro lado, as presenças do próprio olhar de Lilian e seu discurso sobre si como entrevistada permitem o acesso a outras versões da história, sob o ponto de vista de uma mulher em transformação, segura de si quanto ao uso de seu corpo e a seu desejo de perenização via narrativa televisiva. A partir desse amálgama de visões, que surge do choque entre duas almas por vezes profundamente diferentes (Pasolini, 1981, p. 71), *Lilian M* coloca-se como narrativa apta a tratar de um período de transição no cinema brasileiro. O *campo cidade do desengano* na chave da contracultura, ou da transformação transgressora do comportamento e do corpo, supera as narrativas atentas aos "processos de perda, deterioração, morte" (Xavier, [2022]), ampliando a crítica à possibilidade da transformação, com forte presença do feminino enquanto problemática e visão de mundo. Em próximas pesquisas, valeria testar a pertinência dessa hipótese, das interações entre visão da personagem e os indícios de sua subjetividade via estilo, verificando-a em um conjunto mais amplo de filmes de Reichenbach – algo que parece ter especial eco na produção para além dos anos 1980, nas intersecções entre política e erotismo, de filmes como *Império do desejo* (1980) e *Amor, palavra prostituta* (1981), ou na experiência da pe-

¹³ Ao tratar da referida confluência, nos filmes de Michelangelo Antonioni e Bernardo Bertolucci, Pasolini refere-se a uma contaminação entre a visão de mundo do cineasta, delirante e formalista, e o ponto de vista de personagens neuróticas, reconstruídas sob uma lógica de mitificação burguesa (1981, p. 147-148).

riferia de São Paulo por trabalhadoras de classes baixas, como *Anjos do Arrabalde: as professoras* (1986) ou *Garotas do ABC* (2004).

Referências

- ALVAREZ, Sonia E. Politizando as relações de gênero e engendrando a democracia. *In: STEPAN, Alfredo (org.). Democratizando o Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 315-380.
- ARAÚJO, Inácio. **Filmes** – Ilha deserta. São Paulo: Publifolha, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. O cinema é um fingidor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 out. 1975. Caderno B, p. 2.
- Aumont, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. Os jovens paulistas. *In: Desafio do Cinema: a política do Estado e a Política dos Autores*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 65-91.
- Bernardet, Jean-Claude. Cinema em cacós. **Movimento**, São Paulo, 8 set. 1975, p. 23.
- BUITONI, Dulcília Schroeder. **Mulher de papel, a representação da mulher na imprensa feminina**. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.
- CAETANO, Daniel. **Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade**. 2012. Tese (Doutorado em Letras) – PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2012.
- Chaia, Daniel. Carlão Reichenbach. **Revista Laika**, São Paulo, v. 1, n. 2, dez. 2012.
- FERREIRA, Jairo. As libertinas – fita de chifre. **São Paulo Shimbun**, São Paulo, 19 dez. 1968.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem** – CPC, vanguarda e desbunde 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. *In: Hollanda, Heloisa Buarque de. Pensamento feminista* – conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. v. 1, p. 121-156.
- LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach** – o cinema como razão de viver. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- PAIVA, Samuel. Filme de estrada no Brasil. *In: Road Movie Brasil*. São Carlos, 2013. Disponível em: <http://www.roadmoviebrasil.ufscar.br>. Acesso em: 14 jun. 2022.
- PLACE, Janey. Women in Film Noir. *In: KAPLAN, Ann. Women in Film Noir*. London: Palgrave MacMillan, 1998. p. 47-68.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.
- RAGO, Margareth Luiza. **Os prazeres da noite** – prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). 1990. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.
- RAGO, Margareth Luiza. Os sentidos da prostituição na modernidade brasileira. **Itinerários** – anuario del Ceemi, Rosário, ano 3, n. 3, p. 209-229, 2009.
- RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970 - 1987). *In: RAMOS, Fernão (org.). História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 399-451.
- REICHENBACH, Carlos. Depoimento à revista *Filme Cultura*. [Texto escrito em agosto 1977]. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 73-83, fev. 1978.
- SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. Ontogênese e filogênese do gênero: ordem patriarcal de gênero e a violência masculina contra mulheres. **FLACSO-Brasil, Série Estudos e Ensaio/Ciências Sociais**, jun. 2009.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. A solteira, a prostituta e o cinema popular. **Movimento**, São Paulo, n. 7, p. 23, 18 ago. 1975.
- UCHÔA, Fábio Raddi. Pasolini e Candeias: a coexistência de estilos na obra de dois cineastas modernos. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, Curitiba, v. 9, p. 99-118, 2015.
- UCHÔA, Fábio. Filmes de Carlos Reichenbach e Ozualdo Candeias no início dos anos 1980: sexualidades tangenciais. **Expedições: teoria da história e historiografia**, Goiás, v. 10, p. 64-79, 2019.
- XAVIER, Ismail. A idade da Terra - considerações sobre o filme de Glauber Rocha. *In: A terra é redonda*. [S. l.], 9 jun. 2022. Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/a-idade-da-terra/#_ednref4. Acesso em: 2 ago. 2022.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do desengano**: o cinema novo e a modernização conservadora. 1989. Tese (Livre Docência) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993a.
- XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. **Revista de Italianística**, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 102-109, 1993.
- ZÉTOLA, Anna Paula. **Cinema de mulheres em Curitiba**: subjetividade feminista indireta livre na construção de um contracinema. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens), Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2020.
- WILLIAMS, Raymond. **Televisão** – tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2016.

Fábio Raddi Uchôa

Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom) da Universidade Anhembi Morumbi (UAM), em São Paulo, SP, Brasil; e coordenador do grupo de pesquisas CineArte (UAM).

Margarida Adamatti

Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil. Docente do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), em São Carlos, SP, Brasil.

Endereços para correspondência

Fábio Raddi Uchôa

Universidade Anhembi Morumbi

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Rua Casa do Ator, 294

Vila Olímpia, 04546-001

São Paulo, SP, Brasil

Margarida Maria Adamatti

Universidade Federal de São Carlos

Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Rodovia Washington Luis, Km 235

13565-905

São Carlos, SP, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.