

A natureza brasileira como inverso do paraíso no filme *A ilha dos prazeres proibidos* de Carlos Reichenbach (1979)

Bruno Bello

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil
brunobatistabello@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0480-2778>

RESUMO A partir da análise do filme *A ilha dos prazeres proibidos*, de Carlos Reichenbach (1979), este artigo busca explorar os problemas afectos à representação da paisagem que se relacionam, direta ou indiretamente, com a formação da identidade nacional brasileira. A hipótese principal é a de que este filme, em seu discurso e estilo, opera uma crítica ao modelo do que se convencionou chamar paisagem brasileira. Demonstro que há uma construção discursiva, reiterada ao longo da história, na qual a natureza brasileira foi tomada predominantemente como análoga ao paraíso. *A ilha dos prazeres proibidos*, em um sentido irônico, crítico e contrário a essa visão, permite também uma nova forma de olhar e de representar a paisagem. Para fazer esta análise, procuro relacionar o filme de Reichenbach com a pintura de Frans Post e com o cinema de Glauber Rocha, que consagraram modos de olhar distintos para a natureza brasileira.

PALAVRAS-CHAVE Paisagem; paraíso; Reichenbach; cinema brasileiro; identidade brasileira.

Introdução

A ilha dos prazeres proibidos chegou aos cinemas brasileiros no ano de 1979, mais especificamente, ao circuito de cinema popular da região da Boca do Lixo, na cidade de São Paulo.¹ Dirigido por Carlos Reichenbach, o filme atraiu diretamente o público da pornochanchada, chegando à significativa marca de 3,5 milhões de espectadores, a maior audiência da carreira do cineasta (Abreu 2006, 101). Reichenbach teve uma atividade

¹ Este artigo é derivado de um estudo mais amplo que realizei na minha dissertação de mestrado (Bello 2023).

longínqua e produtiva, fato não tão comum no cinema brasileiro.² Por quase quatro décadas, realizou 16 longas-metragens, 6 curtas e 4 médias. Também foi roteirista, fotógrafo e membro ativo da cena paulista de cinema, não só pela inserção da atividade cinematográfica no papel de artista, mas também como cinéfilo, entusiasta e espectador crítico de cinema.

A narrativa de *A ilha dos prazeres proibidos* tem como característica essencial a presença da natureza, simbolizada de forma exemplar pela própria presença da ilha. Esse local, chamado de Ilha dos Prazeres, é marcado pelo mistério: no enredo que nos é apresentado logo no início da narrativa, a ilha é um lugar secreto, isolado, um abrigo de refugiados, palco da liberdade e da morte, do erotismo e do sexo. A trama remete para um filme policial, no qual acompanhamos a jornada de uma assassina, Ana (interpretada por Neide Ribeiro), que é enviada à ilha com o objetivo de matar foragidos políticos. Logo no início do filme, a protagonista é apresentada em poucos planos e cenas, de forma direta e sequencial. Ficamos a saber que Ana está disfarçada de jornalista, que trabalha para uma organização secreta e que foi contratada para matar refugiados na chamada ilha dos Prazeres. Através dela conhecemos um outro protagonista, Sérgio (interpretado por Roberto Miranda), que, no passado, morou na ilha e conheceu Lúcia (Meiry Vieira), William (Carlos Casan) e Nilo (Fernando Benini), agora alvos da missão de Ana. Apesar de inicialmente desconfiado, Sérgio aceita levar Ana até os amigos porque acredita que ela é apenas uma jornalista que deseja entrevistar refugiados. O filme tem uma organização narrativa clássica, a decupagem é convencional, obedecendo às regras de continuidade entre planos (montagem analítica), com movimentos que respeitam o eixo da câmera e a direção de olhares e gestos (*raccord*), conferindo ao espectador a sensação de naturalismo.

À primeira vista, a ilha pode ser compreendida apenas como um cenário onde os personagens desenvolvem suas ações. Contudo, através da análise do filme, pretendo discutir que a forma como a natureza é apresentada cinematograficamente promove um elaborado sistema de representação (i.e., um discurso) que diz diretamente respeito ao contexto histórico, cultural e social em torno da paisagem e da

² Um panorama eficiente sobre a trajetória dos realizadores brasileiros pode ser encontrado na coletânea *Nova história do cinema* (2018), organizada por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman. De modo geral, o realizador brasileiro sempre esteve diante do desafio de fazer cinema no meio de uma indústria precária e de um mercado exibidor restrito.

identidade nacional brasileiras. Não se trata de identificar o grau de intenção de Reichenbach na representação da natureza, mas sim, e sem ignorar suas escolhas formais, de entender que a paisagem, isto é, a representação do mundo natural, é uma construção histórica que pode ecoar como forma de memória, pensamento e visão de mundo. Para conduzir esta análise, exploro as repercussões dessa consciência e memória tanto na pintura de Frans Post (Países Baixos, 1612-1680), que foi determinante ao consagrar um certo modo de olhar estrangeiro para a paisagem brasileira, quanto no cinema de Glauber Rocha (1939-1981), reconhecido por sua abordagem essencialmente política na forma de retratar o Brasil. Parto também da perspectiva de Ismail Xavier, segundo a qual os filmes incorporam na sua representação determinadas formas de consciência (Xavier 2007, 19).

Paisagem e nação: memória e imagem do passado

A definição de ilha, do ponto de vista natural e geográfico, a descreve como uma “porção de terra cercada de água em toda a sua periferia e menos extensa do que um continente” (Dicionário Aulete). O retrato de uma ilha, em determinado filme, pode corresponder diretamente ao mundo natural, mas ela jamais atuará como transferência imediata e isenta de realidade. As formas propriamente fílmicas de representar (fotografar, enquadrar, cortar) denotam escolhas e significados que se relacionam historicamente com a representação e o imaginário, no caso das imagens oriundas da natureza, formam evidências a que chamamos “paisagem”. Meu objetivo é discutir como a imagem da ilha encontrada neste filme, frutos de escolhas estilísticas, carrega aspectos visuais e narrativos que remetem para um certo estereótipo da paisagem brasileira, responsável por traduzir a natureza do país como análoga ao paraíso. Tal imagem, evidentemente estereotipada, é explorada no filme, mas não para afirmar esse padrão, e sim para produzir, no próprio filme, uma crítica a esse modelo. Em resumo, sabendo que as representações são operadas em meio a lutas e disputas políticas (cf. Pesavento 2004, 1), a noção de “paisagem brasileira” e do “novo mundo” como um equivalente ao paraíso possui uma história de longa duração, herdeira dos relatos de viajantes e exploradores da América na “era dos descobrimentos” (Holanda 2010, 229), da pintura de paisagem dos holandeses no século XVII (Schwarcz 2003, 7) e do romantismo do século XIX (Pesavento 2004, 2). Essa história de longa duração encontra-se aqui como referencial para análise de um filme do século XX, que

manifesta as permanências e contradições em torno do mito edênico e da paisagem brasileira.

As cenas de natureza presentes no filme de Reichenbach foram rodadas no litoral brasileiro, uma locação real; quer dizer, o que assistimos encontra referência direta no mundo natural. A ilha é apresentada inicialmente como um cenário paradisíaco, de beleza natural e idílica, com elementos tropicais que podem ser considerados, se isolados, como modelos típicos do litoral brasileiro. Entretanto, a operação de transferir “aquilo que se olha” para o campo da representação implica uma série de escolhas e disputas, que selecionam e modulam o olhar. No caso do cinema, a capacidade da lente de fotografar um ambiente físico não equivale a dizer que ela seja capaz de produzir uma imagem mecânica e fiel da realidade. Cada escolha de tempo, enquadramento e distância implica significados, referências e valores. Verificar essa relação talvez seja mais difícil quando abordamos o registro da natureza, pois pela capacidade das linguagens artísticas de imitarem “aquilo que se vê”, culturalmente natureza e paisagem tornaram-se equivalentes diretos. Como afirma Pesavento, “é preciso que exista um recuo e um estranhamento para que a natureza, reapropriada pelo olhar daquele que a contempla, se transforme em paisagem. Nesta medida, a natureza é objeto de uma construção estetizada, cujo produto, a paisagem, é uma representação daquela natureza” (2004, 2).

Analisar o filme *A ilha dos prazeres proibidos* permite uma variedade de leituras distintas, consequência, é claro, inerente à própria tarefa de análise fílmica, da subjetividade de quem lê e, sobretudo, daquilo que o filme nos oferece, em termos imagéticos e narrativos. Podemos afirmar que *A ilha dos prazeres proibidos* foi um filme bem recebido e compreendido por parte da crítica especializada de cinema e pelas pesquisas acadêmicas (Bello 2023, 94). De modo geral, destaca-se nessas análises o valor artístico do filme, resultante do talento de Carlos Reichenbach, de sua visão do mundo e do cinema. É comum a recorrência à capacidade do diretor em superar pressões mercadológicas, típicas do mercado cultural brasileiro nos anos 1970, sendo capaz de realizar filmes autorais e de alcance popular. O subtexto político do enredo, a cinefilia marcada pela citação e intertextualidade, o modo de encenar, o emprego da música – todos esses elementos são características marcantes do diretor e podem ser encontradas neste filme. Além disso, é comum a identificação de elementos estilísticos que remetem ao Cinema Marginal brasileiro, tais como o deboche, a ironia e

a exploração da imagem abjeta.³ Nesse sentido, analisar *A ilha dos prazeres proibidos* é, de uma forma ou de outra, encarar essas marcas de estilo. São questões relativas ao cinema de Reichenbach já apresentadas e devidamente discutidas por outros autores. Por essa razão, a análise que aqui proponho é a de pensar de que forma a natureza é representada no filme. E, nesse caso, embora seja evidente a sua presença na obra, arrisco-me a dizer que pouco se discutiu sobre ela nos filmes de Reichenbach. Talvez pela prevalência de outros assuntos, a natureza muitas vezes é reduzida a mero cenário decorativo. Isto é, a ilha é tratada apenas como “pano de fundo” para a ação dos personagens e para o desenrolar do enredo.

Pouco se sabe das intenções de Reichenbach sobre a construção da natureza no filme. Neste momento, não me preocupa se o cineasta teve ou não a intenção de problematizar seus aspectos, pois compreendo o cinema, e a análise fílmica, no sentido elaborado por Ismail Xavier, no qual “a palavra do cineasta não se projeta de forma automática nos filmes. Estes não são apenas produtos da vontade e da ideia; sofrem inflexões vindas das circunstâncias e abrigam conflitos, mais ou menos declarados, numa travessia que está cheia de atropelos” (Xavier 2007, 9). Dessa forma, meu objetivo é compreender as implicações da imagem da paisagem brasileira, que, segundo a historiografia, foi constituída historicamente como identidade nacional. Ao mesmo tempo, busco analisar de que forma o filme lida com essa representação. Minha hipótese é a de que o filme proporciona uma crítica, com implicações políticas, e um outro modo de olhar para a paisagem brasileira.

Natureza emoldurada: imagem, memória e pensamento

Uma imagem fotográfica revela um céu limpo, em plano geral e distante (Imagem 1). O céu é colorido de azul e a imagem, no todo, parece iluminada pela ação do Sol. Percebemos que a linha do horizonte corta a imagem no terço superior do quadro. Colocada dessa forma, a linha

³ Entre outras, faço referência a Moraes, que destaca a abordagem anárquica de Reichenbach, “no qual as discussões políticas, feministas e filosóficas é que conduzem de fato a narrativa” (2019, 74). A análise é bem próxima do comentário de Alessandro Gamo, que destacou que Reichenbach conseguiu, com *A ilha dos prazeres proibidos*, “fugir da banalidade do tratamento do erotismo, mesclando um apuro visual e discursos políticos/libertários” (2006, 19). Já Renato Maia também observa a verve política do diretor e reitera que essa motivação aparece na própria imagem da ilha – visão da qual me afasto: “Talvez a ilha criada por Reichenbach representasse o imaginário, o desejo libertário, a felicidade buscada por toda uma geração” (2020, 136).

horizontal delimita e reserva o espaço, e com isso acaba demarcando o céu. O espaço “pintado” é quase todo uniforme e dominante. A linha do horizonte só é interrompida por duas torres de uma edificação de cor branca, que desenham então duas linhas no sentido vertical. O traço inconfundível da arquitetura revela uma igreja de estilo colonial. O quadro é composto por outras casas e barracões, mas nenhuma possui uma particularidade tão fácil de ser identificada a essa distância. Talvez seja o ângulo da imagem que admita maior destaque para a igreja, pois permite que as torres (verticais) irrompam com suas cores brancas no fundo azulado que pinta o céu. A imagem também é composta por uma vegetação. O verde contorna elementos e ajuda a marcar a presença de um rio, próximo à linha do horizonte. Em suma, poderíamos definir essa fotografia como uma paisagem. Trata-se de um plano de transição e estabelecimento, presente em *A ilha dos prazeres proibidos*, que demarca a chegada dos personagens à localidade. Por que descrever essa imagem? Esse conjunto de elementos possui algum significado? Trata-se apenas de uma paisagem aleatória ou de algum modo é uma imagem que suscita pensamentos e ideias?



Imagem 1: Plano do filme *A ilha dos prazeres proibidos* (Reichenbach, 1979). | © Carlos Reichenbach.

Segundo Etienne Samain, toda imagem, independentemente de quem olha ou a produz, tem a capacidade de ser uma forma que pensa. A leitura

de elementos formais é o primeiro passo para auxiliar no processo de entendimento de “como as imagens pensam” (2012, 23). Por isso, a simples descrição da Imagem 1 pode trazer à tona questões relativas à representação. Por que razão, por exemplo, o tipo de enquadramento foi capaz de dar tamanho destaque a uma igreja? Qual a relação dessa edificação com a natureza que está ao seu redor? Será que uma exposição menor, um ângulo diferente, ou, até mesmo, se o azul do céu fosse substituído pelo cinza de um dia nublado, não produziria um outro tipo de pensamento e significado para o filme? Outra forma de perceber como as imagens pensam é através de sua combinação, “ao associar-se com outra(s) imagem(s)” (Samain 2012, 23), o que significa dizer que as imagens constituem um sistema de pensamento ou de representação. Olhar para a representação (Imagem 1) pode nos levar a outras imagens e a viajar pela memória. Por essa razão, como explica Samain, quero discutir como essa imagem do filme pode suscitar “ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia” (2012, 23). A paisagem descrita faz parte de um filme no qual a natureza, como já dito, tem um papel crucial, não sendo apenas uma locação cinematográfica para o desfile de personagens. Trata-se de um lugar que dá sentido à narrativa, do qual emergem conflitos e problemas. Pela foto isolada não poderíamos atribuir conotações exageradas quanto à relação dessa paisagem com a representação da natureza brasileira. Por outro lado, o exercício de olhar com atenção para dados presentes neste *frame* nos possibilita reconhecer traços, marcas e significados que podem ajudar a ver a imagem como uma forma de pensamento.

Segundo Pesavento, a noção de paisagem pode ser entendida como processo de reapropriação da natureza por um modo de olhar (2004, 2). Na Imagem 1, temos o elemento representado, a natureza real, mas o que vemos é algo selecionado e modulado pelo quadro, pela luz, pelo ângulo. Esse processo de seleção gerou o que decidimos culturalmente chamar paisagem. A natureza é assim “objeto de uma construção estetizada, cujo produto, a paisagem, é uma representação daquela natureza” (Pesavento 2004, 2). Quer dizer, reconhecer uma dimensão cultural e histórica na imagem da natureza faz surgir a paisagem, por isso, a paisagem existe como força mental. Isto significa reconhecer que ela possui uma relação com a memória e a cultura visual. No caso do Brasil, historicamente, a natureza está inscrita no imaginário social, a ponto de ser tomada como uma característica da identidade nacional e do que é ser brasileiro. Não qualquer natureza, mas de uma imagem específica, selecionada e

perpetuada em certos discursos como uma imagem idealizada. Os elementos tropicais de uma parte do país – a praia, a mata, o céu ensolarado e azul – foram admitidos e confundidos com a noção de paraíso terreal.

Esse modelo atravessa o imaginário social brasileiro em um processo de longa duração, que encontra repercussão na tradição cristã – representação do paraíso terreal –, nos relatos de viajantes e dominadores quinhentistas, até ganhar *status* de memória oficial e de símbolo nacional no século XIX. Tal herança, com suas disputas e contradições no campo das representações, chega ao século XX sempre associada à definição do que é ser brasileiro ou não. No século XVII, pintores e gravuristas holandeses – Frans Post (1612-1680), Gillis Peters (1612-1653), Zacharias Wagener (1614-1668), Georg Marcgraf (1610-1644) e Albert Eckhout (1610-1665) – foram enviados ao nordeste brasileiro, na época sob o domínio da Holanda, com a missão de retratarem a paisagem local. Segundo Pesavento, é possível ver na pintura holandesa traços constituintes “da realidade” brasileira, pois seus artistas, em geral, prezavam pela descrição naturalista. Entretanto, essas obras estão carregadas de significados que demarcam uma construção do imaginário brasileiro, por essa razão, essas pinturas atuam no campo simbólico, e foram capazes, como afirma Pesavento, de “inventar” o Brasil (2004, 7). O olhar de Frans Post, por exemplo, foi tomado como documental, mas sua arte significou um recorte específico, no campo simbólico, de como olhar para a natureza brasileira. Esse modo de olhar de Post, e de outros paisagistas do período, marcado por linhas equilibradas, sobre as quais predominam um céu aberto e uma natureza tranquila, configura uma “utopia paisagística”.⁴ Segundo Pesavento:

Frans Post constrói uma paisagem de perfeito equilíbrio entre a natureza e a cultura, deixando passar a impressão de uma certa sabedoria de viver. O homem está próximo da natureza e, talvez mais do que em outros quadros, parece a ela se integrar, como parte da paisagem (...). Nesta paisagem rural e edênica, espécie de paraíso perdido, que leva a sonhar, uma positividade se descortina. O país tropical tem recantos, no interior, ainda intocados, primitivos, distantes da civilização. (Pesavento 2004, 12)

⁴ A noção de utopia paisagística é recorrente na historiografia clássica brasileira. De modo geral, Margareth Rago explica que na sociologia de Gilberto Freyre está presente a ideia de um Brasil como paraíso terreno, onde tudo era permitido em termos sexuais. O ar dos trópicos e a paisagem sensualizada seriam responsáveis, inclusive, pela miscigenação, harmonia racial e cordialidade do povo brasileiro (Rago 2006, 59-74).

Ao olhar para a Imagem 1, uma paisagem que se apresenta como “porta de entrada” da ilha, que busca dar uma ampla visão do mundo coberto pela foto, de algum modo, acabamos por nos remeter à pintura de paisagem holandesa. No primeiro momento, independente das intenções e dos problemas atrelados à construção da paisagem brasileira sob o olhar holandês, acredito que essa lembrança nos ocorre devido à notável repercussão no imaginário nacional dessas obras. Nesse caso, não se trata, a princípio, de identificar um quadro específico ou um autor particular que seja exemplo de referência exato para o *frame* do filme selecionado, mas sim de reconhecer que a força da popularidade de certas paisagens – são imagens que “inventaram” o Brasil – podem surgir como memória. Uma imagem atrai uma outra, e no sentido apontado por Samain, podemos dizer que a atração ocorre como herança cultural. São propriedades intrínsecas encontradas na Imagem 1, principalmente, a linha do horizonte, a perspectiva e o efeito de profundidade, a luz, a presença de cores primárias, que nos levam à representação consagrada pelo ponto de vista dos holandeses.

Ao confrontar diversas telas do século xvii “holandês”, apresento a obra *Paisagem com Jiboia*, de Frans Post (1660), como exemplar dessa referência. A pintura de Post (Imagem 2) expressa um discurso e uma imagem que representam o Brasil. Como assinalado por Pesavento, estamos diante de uma natureza que é predominante no quadro. Os seres humanos que estão presentes na tela são quase imperceptíveis e as edificações não chegam a desfigurar a natureza, pelo contrário, representam a harmonia entre a civilização e a paisagem. Tal como o *frame* do filme, a linha do horizonte é bem demarcada, o plano é distante e permite a contemplação de um amplo aspecto da natureza. O céu contém nuvens, mas ainda é predominante a cor azul, que contrasta com os tons verdes e ocres da vegetação tropical iluminada pela luz solar.



Imagem 2: *Paisagem com Jiboia* (Frans Post, 1660). | © Itaú Cultural.

Estamos na presença de uma imagem exemplar e simbólica da natureza brasileira. Um tipo de pintura que consagrou o modo de olhar e de constituir o que é a paisagem em termos de Brasil. Na nossa história, essa imagem da natureza, tropical e idílica, esteve associada à ideia de harmonia social e conformismo. Como bem explica Prado, a natureza não é um “objeto neutro, perscrutada pelo olhar supostamente imparcial do cientista ou pelo artista em busca de ‘beleza pura’”. Suas representações são carregadas de ideias que produzem imagens e símbolos, contribuindo para compor o imaginário de uma sociedade” (1999, 197).

Stuart Hall explica que o europeu (o ocidental), ao “descobrir” o “novo mundo”, se viu em condição de o representar em seu próprio modo. Através de classificações próprias em termos de imagens e cultura, “tentou inserir o Novo Mundo em abordagens conceituais já existentes, classificando-o de acordo com suas próprias normas e o incorporando a tradições ocidentais de representação” (2016, 335). Quando nos deparamos com uma imagem representativa de um ideal no filme, esta imagem tanto pode ser resultado da difusão cultural de algo que está disseminado na memória cultural quanto uma operação intelectual que busca discutir o que essa imagem representa. Em suma, representar é estar sempre ligado a um quadro de referências do objeto retratado e da própria cultura. Em linhas gerais, *A ilha dos prazeres proibidos* representa

a natureza como palco de aprisionamento, infelicidade e até mesmo de violência. O belo cenário da ilha, presente em algumas imagens, estaria longe de ser um lugar de harmonia e de estereótipo da identidade nacional. Mas aqui, discutindo ainda apenas o plano descrito na Imagem 1, essa imagem, que se encontra tão próxima da tradição, seria apenas uma paisagem conformada? Embora com pouco distanciamento, pois conhecemos o filme no todo, e sabemos que essa imagem está articulada com outras na narrativa, digo que não. Arrisco até mesmo uma hipótese mais ampla. Será, então, que o destaque dado à igreja, proporcionado pela perspectiva da foto, já não aponta para o problema colonial?

Talvez seja cedo, a partir de um único *frame* do filme, apontar tal conclusão, mas, no mínimo, esse é um questionamento que nasce da observação detalhada das formas da própria figura. Foi essa imagem – que aparece por poucos segundos no filme, mas que ganha destaque pela forma como é inserida na montagem – que me levou a uma herança cultural, isto é, ao quadro de Post. Assim dizendo, é a partir dessa imagem isolada, mas provocados por ela, que podemos discutir e analisar questões relativas à representação e à identidade nacional. É a partir dela que entenderemos, provocados pela evidência da tradição e do conformismo, que *A ilha dos prazeres proibidos* constrói uma paisagem em desequilíbrio, em movimento político, de apresentar uma outra forma de olhar para a paisagem e natureza brasileiras.

Sertão-mar: outras paisagens

Por ser uma relação histórica, os modos de apreensão da paisagem variam ao longo do tempo. Embora a imagem do litoral e sua paisagem sejam predominantes quando falamos do Brasil, essa é apenas uma seleção cultural. Sabemos que, num país tão imenso e diversificado, não faltam outras formas de representar a paisagem. O próprio cinema brasileiro tratou de maneira exemplar o seu inverso. O sertão, enquanto paisagem, também exerce um papel significativo no imaginário brasileiro, atuando como uma categoria cultural e de entendimento do Brasil. A literatura, por exemplo, “povoou os variados sertões que construiu com personagens colossais, poderosos símbolos, narrativas míticas, marcando com eles fortemente e definitivamente o imaginário brasileiro” (Amado 1995, 147). Ao lado do sertão, o litoral surge como seu inverso idealizado, como promessa de superação da escassez do sertão. Para Amado, essas categorias são opostas e complementares,

“uma perspectiva dual, contendo, em seu interior, uma virtualidade: a da inversão. Inferno ou paraíso, tudo dependeria do lugar de quem falava” (1995, 50).

Na história do cinema brasileiro, o sertão se transformou em cenário e no próprio mote político de uma geração: “o sertão vai virar mar”. O Cinema Novo transportou para as telas o problema da seca, da miséria e da imigração, mas não como mera ilustração da literatura ou da realidade brasileira. Glauber Rocha transformou a fome na própria estética, em estilo de fazer cinema. O sertão aparece, então, como paisagem da luta política, da transformação e da crítica social (Xavier 2007). Em primeiro lugar, falar aqui do sertão do Cinema Novo demonstra, de forma exemplar, que a representação da paisagem brasileira escapou em diversos momentos à visão idealizada do paraíso.⁵ Uma segunda questão trata de pensar como o cinema brasileiro colocou “sertão e mar” como categorias interdependentes. O problema foi diagnosticado e discutido por pensadores como Ismail Xavier e Lucia Nagib. O cinema de Glauber, nesse caso, é exemplar para nós, brasileiros, porque foi no trato da natureza, em dois momentos distintos, utópico e distópico (Nagib 2006).

Deus e o Diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1964) representa uma perspectiva e vontade revolucionária. É, aliás, retirada do filme a frase “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”. Xavier demonstra que a compreensão histórica do filme é traduzida na própria estética, que figura uma teleologia. Em resumo, é o que o autor chama alegoria da esperança “dentro de uma figuração do tempo histórico que privilegia a relação vertical entre o passado recapitulado e o futuro anunciado, estando ausente o tempo presente” (Xavier 2012, 18). Nagib, por sua vez, demonstra que o engajamento político é expresso na obsessão dos personagens de *Deus e o Diabo* pela ilha. No filme, o encontro com o mar utópico e com a realização histórica é realizado de forma imagética quando os personagens Rosa (Yoná Magalhães) e Manuel (Geraldo Del Rey) correm pelo sertão que “milagrosamente se transforma em mar

⁵A representação da paisagem é uma disputa. No sentido apontado por Corrêa, a visão da terra “varia ao longo do tempo, do espaço e das condições históricas particulares em que se encontram. Relaciona-se, portanto, também à sua situação econômica, seu gênero, idade e classe” (2015, 272). Não se trata de dizer que a representação do sertão pela literatura e pelo cinema estabeleceu uma nova hegemonia da paisagem. Basta pensar que existem inúmeras representações contemporâneas de associação entre o Brasil e a natureza tropical, como as músicas *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso, 1939) e *Eu te amo meu Brasil* (1970), esta última, aliás, se tornou peça publicitária da própria ditadura militar. Por outro lado, não faltam exemplos de filmes que abordaram a diversidade e problemas relacionados com a paisagem brasileira, tais como *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966) e *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972).

pela mera interferência do montador. O cineasta (...) transforma-se ele mesmo em Deus, impondo a solução pela montagem e provocando a revolução pela arte” (Nagib 2006, 36).

Se *Deus e o Diabo* é a utopia de uma geração, o próprio Glauber reflete criticamente sobre o fracasso da revolução brasileira em seu filme seguinte, *Terra em transe* (1967). Não é por acaso que Ismail Xavier trata o primeiro como “alegoria da esperança” e o segundo como expressão apocalíptica de uma geração. Segundo Xavier e Nagib, tal mudança de postura, em tão curto espaço de tempo, tem uma profunda relação com o golpe civil-militar. Novamente, o sentimento político é manifesto na forma do filme. Do *telos* de *Deus e o Diabo*, presente na organização narrativa, passamos para uma estética violenta em filmes como *Terra em transe*, que “negando os horizontes de salvação, afirmam uma antiteleologia como princípio organizador da experiência” (Xavier 2012, 18). Essa estética violenta também modifica a relação com a paisagem. *Terra em transe* inicia-se com a imagem de um grande mar aberto, porta de entrada para o país fictício Eldorado. Segundo Nagib, a sequência representa uma nova chegada ao paraíso, concebida agora como uma invasão. Trata-se de um filme “pós-utópico, que lança sobre os formuladores do mito edênico brasileiro a responsabilidade por seu fracasso” (Nagib 2006, 39). Em *Terra em transe*, a imagem do descobrimento, em referência à obra do pintor brasileiro Victor Meirelles (1832-1903), “A Primeira Missa no Brasil” (1861), é reencenada de modo trágico:

Porfírio Diaz, nome do famoso ditador mexicano transposto pela semelhança histórica ao presente do Eldorado brasileiro, desembarca na praia, como se fosse o primeiro europeu, e preside uma missa inaugural com outros três personagens, representantes do clero, dos índios e do reino, os dois últimos em trajes carnavalescos. O semblante inexpressivo dos presentes, a enorme bandeira negra fincada por Diaz e a praia deserta onde se reúnem apenas os representantes da cúpula compõem uma atmosfera fúnebre. (Nagib 2006, 44)

Para Nagib, o mar da gênese do Brasil é agora figurado como a própria origem do autoritarismo: “Assim, na sucessão de desastres políticos que o filme representa, a utopia se dissocia do mito edênico, num Eldorado transformado em palco da decadência burguesa” (2006, 43).

Voltando à Ilha dos Prazeres, percebemos que o mar cumpre a função de aprisionamento e que pode ser lido como expressão da derrota do

projeto revolucionário, da proposta conscientizadora do Cinema Novo e do projeto cultural da esquerda brasileira antes do golpe de 1964. A centralidade que a paisagem tem na narrativa de *A ilha dos prazeres proibidos* permite estabelecer relações com outras formas de interpretação da natureza brasileira. Por isso, Glauber Rocha acaba sendo um paradigma, pois com *Deus e o Diabo* e *Terra em transe* – como bem demonstrou Lucia Nagib – temos acesso à paisagem como utopia e crítica ao mito edênico. O filme de Reichenbach, a seu modo, também figura a paisagem de forma dialética. Em planos fotográficos, principalmente os utilizados para definir uma passagem de estabelecimento ou de transição, não faltam referências a representação edênica ou referências a pintura de paisagem. Porém, como defendo, o filme busca, no encadeamento de representações da natureza, desconstruir essa imagem do paraíso estável e perfeito. Destaco o poeta Nilo, que, logo no início do filme, aparentemente imerso no paraíso isolado da praia, revela sua insatisfação de forma simbólica ao lançar uma bomba imaginária na areia, proclamando: “eu vou explodir essa merda”. Percebemos que esse lugar apresenta contradições; é, antes de tudo, um espaço de aprisionamento. A Ilha dos Prazeres se não é o lugar do “pecado original”, como é explícito em *Terra em transe*, também não é o resultado de uma vontade política, não é a alegoria da esperança (ou da utopia), como podemos ver em *Deus e o Diabo*. No filme de Reichenbach, a paisagem pode aparecer de forma exuberante, mas não significa um estágio de realização dos personagens ou uma forma ufanista de representar a natureza de seu país.

A relação de Glauber com o filme de Reichenbach pode ser menos arbitrária quando observamos relações puramente imagéticas entre os filmes. A partir da análise fílmica, é possível admitir que Reichenbach procede a uma citação visual de *Deus e o Diabo*, ou que, simplesmente, as imagens, como formas que pensam, nos levaram a pensar na herança que carregam. A referência direta ocorre quando Ana decide matar o poeta Nilo. Em determinado momento da narrativa, Nilo está eufórico, segurando dinamites. Ele fala para Ana, de forma caricata, que vai explodir as rochas e buscar seu tesouro. Ela duvida, “será que isso funciona mesmo?” É a partir desse momento que ocorre a retomada da sequência final de *Deus e o Diabo*. Tal como Manuel e Rosa, Nilo e Ana correm de forma exaustiva pela paisagem cinematográfica. Em *A ilha dos prazeres proibidos*, a câmera acompanha em movimento lateral o esforço e a velocidade da corrida do casal. A principal semelhança é Ana, cansada, desiste de correr e cai no chão, assim como a personagem de

Rosa, em *Deus e o Diabo* (Imagem 3 e Imagem 4). No filme de Glauber, o plano é um pouco mais aberto, mas a câmera também se movimenta lateralmente para acompanhar os personagens. Manoel continua correndo até ser tomado pelo mar. Já Nilo decide parar e ir ao encontro de Ana, os dois se abraçam.



Imagem 3: Frame de *A ilha dos prazeres proibidos* (Carlos Reichenbach, 1979). | © Carlos Reichenbach



Imagem 4: Frame de *Deus e o Diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). | © Glauber Rocha.

Nagib afirma que a sequência da corrida em *Deus e o Diabo* é uma citação de Glauber ao filme *Os incompreendidos* (François Truffaut, 1959). No filme francês, o jovem Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), após uma série de fugas e frustrações, corre desesperado em direção ao mar. Glauber retomou essa cena visualmente, mas também para dar um outro sentido. No filme de Truffaut, “o encontro com o sonhado mar é decepcionante. Não corresponde a um projeto de inversão cósmica, como no filme de Glauber, e tampouco representa uma solução para os apuros do herói naquele instante” (Nagib 2006, 34). O filme termina com um plano fechado no rosto desolado de Doinel, que com isso revela “a supremacia do drama psicológico individual sobre o real objetivo” (Nagib 2006, 34). Em *Deus e o Diabo*, pelo contrário, ocorre a transformação do sertão em mar, onde o próprio Manuel desaparece, o que configura, “portanto, a imolação do indivíduo em prol da transformação social” (Nagib 2006, 34). Já no filme de Reichenbach, a corrida de Nilo é eufórica e desorientada. Ao contrário dos filmes mencionados, ele não corre para chegar em um determinado lugar, ao invés, a corrida é seu último ato antes de morrer. Afinal, no enredo, Nilo já se encontra no paraíso prometido, mas está insatisfeito e, por essa razão, corre, gritando “eu vou explodir o paraíso”. A corrida não tem sentido narrativo, restringe-se à desorientação de um personagem alucinado, um sonhador isolado no mundo, preso na ilha. A sequência não procura significar alguma luta ou sentimento de transformação, representa, em algum modo, muito mais uma falta de perspectiva e o vazio da paisagem paradisíaca, em acordo, possivelmente, com o momento político do país, que caminhava para a entrada nos anos 1980. Nesse momento crucial, o figurino do casal remete ao uniforme da seleção brasileira de futebol, que pode denotar um tom de ironia e deboche na construção desta encenação.

Quando Ana e Nilo desistem da corrida e se abraçam na areia, o registro da cena sofre um corte abrupto. A trilha sonora, que dava certa dinâmica à cena, é interrompida. Da câmera em movimento, que seguia os personagens, passamos para um plano aberto e estático. Em silêncio e distante, observamos o casal ajoelhado à beira do mar, onde se abraçam e beijam. Depois, um novo corte aproxima a câmera dos personagens, e percebemos Ana pegando uma faca. É nesse instante que ela desfere duas facadas na barriga de Nilo. Antes de morrer, de forma performática, ele ainda grita: “O crime existe, a morte é um éden,” Não satisfeita, Ana

literalmente explode o corpo de Nilo com as dinamites que ele carregava, em um gesto puramente sádico. Toda a sequência ocorre justamente após a corrida dos personagens pela paisagem. O cenário da ilha é convertido em palco de violência, o que leva à suspensão de qualquer viabilidade de libertação e de harmonia entre a humanidade e a natureza. Quando Ana cumpre sua missão e executa Nilo de forma violenta, no meio da praia, o sangue vermelho que mancha a camiseta amarela do personagem cumpre uma função simbólica do ponto de vista do estilo. Também a representação naturalista e clássica é totalmente abandonada, sendo substituída pela falta de sentido, pelo gesto *nonsense* e caricatural, traços do Cinema Marginal que agora aparecem na estética do filme como uma forma de ironia. Destaca-se: o próprio mito edênico é retomado como impossibilidade nas últimas palavras de Nilo.

O paraíso do filme de Reichenbach não garante a felicidade de ninguém e muito menos apresenta uma expectativa de transformação da realidade. Morar na ilha, apesar da expectativa de paraíso, não é uma escolha pessoal. Trata-se de uma condição imposta. Nilo, William e Lúcia são personagens exilados. Dessa forma, a paisagem da ilha representada no filme está distante de um projeto político, é um lugar que poderia ser, em outro contexto, uma comunidade vivenciada de forma libertária e utópica por seus habitantes. Lembremos que viajantes e conquistadores perseguiram o paraíso; encontrá-lo era uma obsessão, pois significaria viver em um ambiente perfeito. No caso do filme, é sintomático que os personagens não demonstrem vontade de permanecer no “éden”. A ilha, do ponto de vista geográfico, é a mesma e possui traços da realidade que não poderiam ser substituídos; no entanto, o modo de enquadrar e de encenar algumas sequências ou, de forma mais pragmática, o que se escolhe fotografar, diz muito sobre o discurso do filme em relação às noções de paraíso e de paisagem. Como demonstrei em outros quadros, isso pode se manifestar de forma denotativa ou expressiva, mas há casos também em que a escolha é simbólica. Tal exemplo significativo de crítica ao paraíso encontra-se nas diversas sequências onde há pássaros engaiolados. Segundo Holanda, os pássaros sempre foram vistos como símbolos do imaginário edênico (2010, 309). Muitas espécies atraíram o olhar do estrangeiro, encantados com a forma e canto de espécies que não existiam na Europa. Pássaros como o rouxinol e o papagaio foram tomados como sinais divinos e incorporados nas representações edênicas (Holanda 2010, 309). Nesse sentido, trata-se de símbolos significativos que contradizem, novamente, uma “visão do paraíso”.

Conclusão

A última cena do filme parece concluir o percurso de afastamento da paisagem paradisíaca de forma mais evidente para o espectador, desta vez, manifesta em termos estilísticos. Observamos o casal Sérgio e Lúcia abraçados bem próximo ao mar. O plano é todo em movimento circular, a câmera gira em torno dos personagens. Um outro personagem surge ao fundo, William. Com o peito enfaixado, fruto do atentado que quase o levou à morte, ele caminha devagar até se unir ao casal. É possível perceber que o dia está nublado, cinza, ao contrário do início do filme, onde as imagens da natureza eram evidentemente radiantes, em sintonia com a ideia de paraíso. O movimento da câmera transforma o fundo (o cenário) em linhas, que impedem a transformação da realidade da natureza numa paisagem no sentido tradicional, com linhas e perspectivas que expressam realismo. Nesse momento do filme, podemos dizer com mais certeza que a paisagem de *A ilha dos prazeres proibidos* nunca foi um lugar de liberdade e de prazeres prometidos. Tal horizonte nunca esteve presente. De fato, a primeira imagem da natureza que o filme mostra é um clichê – o casal que caminha tranquilo sobre uma bela luz natural em direção ao mar –, porém, desde o início, a narrativa já dá indícios de que esse lugar apresenta contradições. Na cena final, a música de abertura surge novamente como trilha sonora, mas agora associada às imagens distorcidas e opacas dessa mesma natureza. Se em alguns momentos do filme a natureza aparece como estereótipo, ao final, a desconstrução da paisagem é explícita na própria escolha do plano cinematográfico, que distorce linhas e impossibilita qualquer contemplação da paisagem tradicional.

A ilha dos prazeres proibidos, de certa forma, contém um pouco do que estava anunciado nas chamadas de jornais já na época de lançamento do filme. Uma narrativa de aventura, com elementos do gênero policial e cenas eróticas, tudo isso em meio a um cenário paradisíaco. Reichenbach, ao falar sobre o filme, sempre buscou dizer que tinha intenções claras de realizar um filme político (Lyra 2004, 182-183). Não é possível afirmar que sua intenção política foi expressa intencionalmente na forma como a paisagem é fotografada no filme, mas a maneira como a paisagem é representada acaba por estabelecer uma crítica à noção de paraíso. Criticar ou propor um outro olhar para uma noção tão enraizada no imaginário nacional, tão associada a projetos conservadores, acaba por si só operando uma potente crítica política. A paisagem de *A ilha dos prazeres proibidos* é o resultado de um modo de

olhar que a difere de outras representações hegemônicas, guiadas pelo olhar estrangeiro e europeu. Como afirma Schwarcz (2003, 11), a construção do Brasil como uma imagem do paraíso é herdeira de uma visão anterior, propriamente europeia e ocidental, presente nas expectativas e nos relatos dos viajantes europeus. Hall explica que a noção de “ocidente” requer um sistema de pensamento e de linguagem, que diz o que é “ocidental” e o que não é.

A famigerada exclusividade do Ocidente foi, em parte, produzida pelo contato e a autocomparação da Europa com as outras sociedades não ocidentais (o Resto). Essas histórias, ecologias, padrões de desenvolvimento e culturas diferentes do modelo europeu. As distinções entre essas outras sociedades e culturas e o Ocidente foi o padrão por meio do qual as conquistas do Ocidente foram e são medidas. (Hall 2016, 317)

A abordagem de Hall sobre o discurso em “Ocidente e o Resto” faz pensar sobre o lugar do Brasil e da representação da paisagem nesse sistema discursivo. O Brasil é um país, em alguma medida, ocidental, pois aderiu a critérios que o equiparam com parte do mundo ocidental (sistema governamental, religioso, comportamento etc.), por outro lado, podemos pensar na construção da imagem, principalmente no discurso do século XIX, como uma formulação tipicamente europeia, no qual o Brasil e o Novo Mundo surgem como resultado do expansionismo europeu. O encontro com a América significou para o europeu o reconhecimento da sua particularidade, em contraposição ao outro, tomado como diferente. É essa diferença que passa a configurar um traço de identidade do “resto”, construído a partir do olhar europeu, como é o caso da paisagem pictórica holandesa. Nesse sentido, há uma profunda ligação entre a imagem idealizada do conquistador, a fantasia europeia, com a visão da paisagem nacional tão perpetuada no imaginário brasileiro. Tais imagens não são uniformes e sem contradições, há variantes no modo de olhar.⁶

⁶ Stuart Hall, por exemplo, explica que nos relatos de conquistadores, sempre guiados pela diferença, era presente tanto a admiração pelo encontro com o paraíso como também o espanto com aquilo que era considerado selvagem. O importante, segundo Hall, é perceber que “ambas as versões do discurso operavam simultaneamente. Embora um pareça negar o outro, devemos pensar neles como o reflexo um do outro. Ambos eram exageros, calcados em estereótipos, alimentando-se de si próprios” (2016, 317). As características discursivas que operam essa dualidade, entre o céu e o inferno do Novo Mundo, em comum, carregam a idealização, a projeção de fantasias e “a tendência de impor categorias e normas europeias, e ver a diferença através dos modos de percepção e representação do Ocidente” (2016, 348).

O fato de ser possível observar em *A ilha dos prazeres proibidos* problemas relacionados com a imagem edênica, de uma crítica à noção de paraíso brasileiro, talvez tenha íntima ligação pela simples razão de estarmos tratando de uma obra produzida no contexto brasileiro dos anos 1970, por um cineasta brasileiro ligado ao movimento cinematográfico dos anos 1960 e 1970, isto é, de um cinema que buscou se afirmar como prática política. Trata-se de uma forma de conceber a paisagem através de um olhar menos distante da realidade, um olhar do ponto de vista do “resto”. Muitas vezes, o cinema nacional, também chamado cinema do terceiro mundo, incorporou suas limitações como modo de filmar e de pensar o próprio país (Gomes 1980, 90). Para muitos, a precariedade foi apenas sinônimo de cinema de má qualidade, para outros, e isso é o mais importante, fazer cinema no Brasil constitui um modo de se pensar a si próprio e a possibilidade de olhar para os próprios problemas. Além da temática e intenções políticas, esse cinema feito em casa permitiu criar imagens menos essencializadas, idealizadas e mitificadas. Um olhar que busca romper ou se mostrar como alternativa ao olhar do outro hegemônico, contrário à visão do paraíso, como é o caso da paisagem deste filme de Reichenbach.

Referências

- Abreu, Nuno Cesar. 2006. *Boca do lixo: Cinema e classes populares*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Amado, Janaina. 1995. “Região, sertão, Nação.” *Estudos Históricos* 8(15): 145-151.
- Bello, Bruno. 2023. “O avesso do paraíso: notas sobre a paisagem em *A ilha dos prazeres proibidos* (Carlos Reichenbach, 1979)”. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
- Corrêa, Dora Shellard. 2015. “Paisagens através de outros olhares.” *Revista de História Regional* 20(2): 252-276.
- Gamo, Alessandro Constantino. 2006. “Vozes da boca.” Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Multimeios. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas.
- Gomes, Paulo Emílio Salles. 1980. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.

- Hall, Stuart. 2016. "O Ocidente e o resto: Discurso e poder." *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História* 56: 314-361.
<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/30023/20834>.
- Holanda, Sérgio Buarque de. 2010. *Visão do paraíso: Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lyra, Marcelo. 2004. *Carlos Reichenbach: O cinema como razão de viver*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
- Maia, Renato. 2020. "A felicidade anarquista: prazer, transgressão e liberdade nos filmes de Carlos Reichenbach." Em: *Felicidade: Cinema, artes e cultura digital*, organizado por Hertz Wendell e Josemara Stefaniczen, 128-144. Londrina: Syntagma Editores.
- Moraes, Rodrigo Augusto Ferreira de. 2019. "Interdito e transgressão: Um estudo do abjeto na obra de Carlos Reichenbach." Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Nagib, Lucia. 2006. *A utopia no cinema brasileiro: Matrizes, nostalgia, distopia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Prado, Maria Lígia Coelho. 1999. *América latina no século XIX: Tramas, telas e textos*. São Paulo: EDUSP; Bauru: EDUSC.
- Pesavento, Sandra Jatahy. 2004. "A invenção do Brasil: O nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro." *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais* 1(1): 1-34.
<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/2/4>.
- Rago, Margareth. 2006. "Sexualidade e identidade na historiografia brasileira". *Resgate: Revista interdisciplinar de cultura* (6)1: 59-74.
- Ramos, Fernão Pessoa, e Schvarzman, Sheila. 2018. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc.
- Samain, Etienne. 2012. "As imagens não são bolas de sinuca: Como pensam as imagens." Em *Como pensam as imagens*, organizado por Etienne Samain, 21-36. São Paulo: Editora da Unicamp.
- Schwarcz, Lilia Moritz. 2003. "A natureza como paisagem: Imagem e representação no segundo reinado". *Revista USP* 58: 6-29.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i58p6-29>.

Xavier, Ismail. 2007. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify.

_____. 2012. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: CosacNaify.

Filmografia

A ilha dos prazeres proibidos [longa-metragem, digital]. Dir. Carlos Reichenbach. Galante Filmes/Ouro Filmes. Brasil, 1979. 96 min.

Deus e o diabo na terra do Sol [longa-metragem, digital]. Dir. Glauber Rocha. Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas/Banco Nacional de Minas Gerais. Brasil, 1964. 120 min.

Os incompreendidos [longa-metragem, digital]. Dir. François Truffaut. [Les Films du Carrosse](#), [SEDIF Productions](#)/[Cocinor](#). França, 1959. 99 min.

Terra em transe [longa-metragem, digital]. Dir. Glauber Rocha. Mapa Produções Cinematográficas/Difilm. Brasil, 1967. 106 min.

The Brazilian Nature as the Opposite of Paradise in the Film *A Ilha dos Prazeres Proibidos* by Carlos Reichenbach (1979)

ABSTRACT Through the analysis of the film *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (The Island of Prohibited Pleasures), by Carlos Reichenbach (1979), this article explores issues related to the representation of the landscape that are directly or indirectly connected to the formation of a Brazilian national identity. The main assumption is that this film, in its discourse and style, critiques the conventional model of what is known as the Brazilian landscape. I demonstrate that there is a discursive construction, reiterated throughout history, in which the Brazilian nature is predominantly perceived as analogous to paradise. *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, in an ironic and critical sense, opposes this view, allowing for a new way of looking at and representing the landscape. To make this analysis, I connect Reichenbach's movie to Frans Post's painting and Glauber Rocha's cinema, which consecrated different ways of looking at Brazilian nature.

KEYWORDS Landscape; paradise; Reichenbach; brazilian cinema; brazilian identity.

Recebido a 15-01-2024. Aceite para publicação a 22-04-2024.