BRUNO VIEIRA LOTTELLI

**Por um cinema corsário:
rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach**

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

BRUNO VIEIRA LOTTELLI

Por um cinema corsário:
rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Teoria, História e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior

São Paulo

2018

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

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

Lottelli, Bruno Vieira

Por um cinema corsário: Rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach / Bruno Vieira Lottelli ; orientador, Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior. -- São Paulo, 2018.
131 p.

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

Bibliografia
Versão original

1. Carlos Reichenbach 2. Cinema Brasileiro 3. Cinema Corsário 4. Análise Fílmica I. Machado Júnior, Rubens Luis Ribeiro II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Por um cinema corsário: rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach

Bruno Vieira Lottelli

Folha de Aprovação

Banca Examinadora:

Orientador: _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Data: ____/____/____

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Rubens Machado Júnior, que me esclareceu conceitos fundamentais - como a crítica e a dialética - e renovou meu interesse pelos estudos sobre cinema - em especial, o cinema brasileiro capaz de assumir alguma sorte de risco - quando eu pensava em desistir.

Às integrantes do grupo de estudos História da Experimentação no Cinema e na Crítica (HECC), pela amizade, mas, sobretudo, por tornaram-se, desde cedo, guia para a postura acadêmica - crítica e criativa - a ser seguida: Anna Ballalai, Dalila Martins, Fabio Camarneiro, Fábio Uchoa, Felipe Moraes, Fernando Frias, Francis Vogner, Geraldo Blay, Graziela Kunsch, Kim Doria, Laura Cánepa, Lorena Duarte, Maria Gutierrez, Marina Costa e Nicolau Bruno.

Aos meus pais, Antônio Celso Alves Lottelli e Aparecida das Graças Vieira, pelo amor, incentivo e cuidado. A vocês devo a origem e as condições para a caminhada.

À Gimena Venturini pela parceria na maior e mais bela aventura de todas. E também à Eliete Venturini pelo apoio inestimável.

Ao Carlos Rufini e ao Fernando Freitas, pela paciência e companheirismo durante a escrita da dissertação.

Aos corsários com quem fiz, faço e continuarei fazendo cinema brasileiro capaz de assumir riscos: Danilo do Carmo, Eduardo Liron, Luis Eduardo Silva, Paulo Pistili e Pedro Ribaneto.

À Capes, pela bolsa de estudos concedida e apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Às funcionárias do Departamento Cinema, Rádio e Televisão (CTR) e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA), bem como todas demais trabalhadoras da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), pela milionária contribuição no dia-a-dia da minha vida acadêmica.

Aos Prof. Dr. Daniel Pecego Vieira Caetano e Prof. Dr. Mateus Araújo Silva pelas observações e sugestões durante a qualificação, que ajudaram a aprimorar esta pesquisa

E, finalmente, ao meu avô Antônio e à minha filha Madalena, passado e futuro, coordenadas definitivas sempre a orientar as minhas rotas. A vocês dedico este trabalho.

“Existir, durar e resistir à morte.”

Trecho do filme *Alma Corsária*

RESUMO

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

Este trabalho propõe analisar a obra do cineasta brasileiro Carlos Oscar Reichenbach Filho (1945 - 2012), atuante desde o final dos anos 60 até a primeira década do século XXI, atentando para as principais coordenadas e inflexões de sua trajetória. Entre os principais filmes analisados destacam-se: *Lilian M. (Relatório Confidencial)* (1975), *Filme Demência* (1986) e *Falsa Loura* (2007). Notavelmente, a filmografia *reichenbachiana* apresenta um grau de heterogeneidade que pode ser remontada às intensas e subsequentes transformações históricas do país durante o período de sua realização, de tal modo que interessou-nos investigar como as frequentes mudanças no estilo e nos modos de produção do cineasta ajudaram a forjar uma postura artística particular - que chamaremos de Cinema Corsário - preocupada em garantir a sobrevivência profissional, bem como salvaguardar o máximo de autonomia crítica e liberdade criativa face às condições sociopolíticas e econômicas enfrentadas ao longo das rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach.

Palavras-chave: Carlos Reichenbach. Cinema Brasileiro. Cinema Corsário. Análise Fílmica.

ABSTRACT

This work proposes to analyze the work of brazilian filmmaker Carlos Oscar Reichenbach Filho (1945 - 2012), who has been active since the late 60s until the first decade of the 21st century, looking at the most remarkable coordinates and inflections of his career. Among the main films analyzed are: *Lilian M. (Relatório Confidencial)* (1975), *Filme Demência* (1986) and *Falsa Loura* (2007). Remarkably, the *reichenbachian* filmography presents a distinct degree of heterogeneity which can be related to Brazil's intense and subsequents historical transformations during the period of its realization, in such a way that interested us to investigate how such articulations helped to forge a particular artistic stance - that we will call *Corsair Cinema* - concerned about professional survival, as well as guaranteeing the maximum of critical autonomy and creative freedom in face of the sociopolitical and economical conditions presented throughout Carlos Reichenbach's cinematographic routes.

Key-words: Carlos Reichenbach. Brazilian Cinema. Corsair Cinema. Film Analysis.

SUMÁRIO

1. O Mar: À procura de um modelo de sobrevivência	9
2. O Mapa: A biofilmografia de Carlos Reichenbach	23
2.1. Da Formação a <i>Lilian M. (Relatório Confidencial)</i> (1945-1975)	23
2.2. Da Boca do Lixo a <i>Filme Demência</i> (1976 - 1986)	34
2.3. Do Cinema de Autor a <i>Falsa Loura</i> (1987 - 2012)	45
3. As Coordenadas: Corpo x Espaço	51
3.1. Desejo x Poder x Expansão x Concentração	51
3.2. <i>Lilian M. (Relatório Confidencial)</i> (1975) x <i>Falsa Loura</i> (2007)	63
4. O Farol: <i>Filme Demência</i> (1986)	80
4.1. Análise de um filme de cinema	80
4.2. As inflexões de <i>Filme Demência</i>	98
5. Considerações Finais: Por um cinema corsário	113
6. Referências Bibliográficas	124

1. O Mar: À procura de uma modelo de sobrevivência

Os objetivos desta pesquisa remetem ao momento em que decidi trabalhar com Cinema. Na origem, não se tratava de um projeto intelectual. Depois de arriscar alguns experimentos caseiros com equipamento amador, a possibilidade de atuação profissional no campo cinematográfico foi uma descoberta espetacular. Ainda no colegial, lembro-me de ter lido em uma notícia de jornal que o Steven Spielberg havia faturado centenas de milhões de dólares com a produção de *Munich* (Munich, 2005). Logo, pensei: “*Poxa, com o lucro de apenas um filme posso ‘sossegar’ para todo o resto da minha vida!*”. Então, rapidamente, uma pergunta substituiu a exclamação: “*O que eu preciso fazer para me tornar um cineasta?*”. Graças ao Google, uma breve pesquisa online apresentou uma farta lista de oficinas livres, cursos de graduação e bibliografias recomendadas para formação de jovens profissionais do cinema. Então vieram os blogs, começando por aqueles vinculados à grande imprensa, como: Luís Zanin, Luiz Carlos Merten, o blog do Bonequinho, entre outros. Alguns artigos depois, eu já estava avisado sobre as dificuldades crônicas enfrentadas pela classe cinematográfica brasileira para estabelecer um mercado de trabalho consistente no país. Embora ainda fosse desconhecido para mim, posso jurar que era capaz de sentir o espectro de Paulo Emílio Salles Gomes rondando aquela comunidade que acabava de descobrir. Ao colocar a cabeça no travesseiro fui levado a refletir sobre as diferentes condições sociopolíticas e econômicas que permitiram o desenvolvimento historicamente desigual entre o cinema estadunidense e o cinema brasileiro. Afinal, os caminhos que conduziram Steven Spielberg à sua milionária receita pareciam pouco prováveis de serem repetidos por aqui...

A seguir, como diria Lenin, a questão que se impunha era: que fazer? Deslocando-me de Sorocaba – minha interiorana cidade natal - para São Paulo, fiz diversas oficinas sobre a linguagem do cinema (com destaque para uma ministrada pelo Evaldo Mocarzel sobre Robert Bresson e outra ministrada pelo Cléber Eduardo sobre Quentin Tarantino), e algumas sobre a prática cinematográfica, que, geralmente, eram ofertadas por fundações culturais e festivais de cinema. Ah, sim! Foi nessa época que passei a frequentar mostras e festivais e descobri-me cinéfilo tardiamente aos 18 anos! A cinefilia, costume dizer, foi o verdadeiro abre-alas da minha maioridade. Para dar vazão à febre de cinema que no prazo de um ano havia me dominado, os espaços reduzidos dos blogs e cadernos culturais já não bastavam e precisei aumentar a dose de leitura, reflexão e crítica. Fui salvo pelo encontro providencial com as

revistas especializadas, principalmente eletrônicas, que organizavam o debate então, como: Contracampo, Cinética, Cinequanon, Paisà, Teorema etc.

Aqui é necessário fazer referência a uma segunda reminiscência fundamental para o percurso dessa pesquisa: certa vez escrevi uma reclamação para os editores da revista Cinética porque não haviam convidado seus leitores para participar da entrega do I Prêmio Jairo Ferreira (2006), organizado em conjunto pelas revistas supracitadas. No dia do evento recebi a resposta de que lamentavam a falha, explicavam as limitações das estruturas para que fosse feito um convite amplo como devido, mas que eu poderia comparecer ao CineSesc naquela noite e encontraria meu nome na lista de convidados. Foi minha primeira ação reivindicatória pelo reconhecimento (talvez mais propriamente um auto-reconhecimento) como participante da classe cinematográfica brasileira. Se recordo essa passagem é para apontar que foi naquele contexto, inspirado pelos críticos-realizadores que seguiam os faróis acesos por Jairo Ferreira e os cinemas de invenção, que escolhi definitivamente o tipo de Cinema que valeria a pena produzir: crítico, criativo e, sobretudo, brasileiro.

Deixando de lado as pretensões *spielbergrianas*, dediquei-me ao cursinho pré-vestibular e acabei matriculado no Curso Superior do Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Foi a ocasião para conhecer, finalmente, o trabalho de Paulo Emílio Salles Gomes e seu legado. O que inclui também o fato de passar a morar na capital e poder frequentar com assiduidade a Cinemateca Brasileira, cujo papel fundamental para essa breve narrativa retomarei adiante. Em si, a experiência de estudar na ECA-USP, um dos mais tradicionais focos de pesquisa e criação do cinema brasileiro, foi intensa. Lá fui surpreendido ao descobrir que a disputa entre os cinemas *mainstream* e *underground* não se tratava de uma simples oposição entre a produção estadunidense e a do resto do mundo, pois o embate possuía uma versão brasileira. O responsável por introduzir os/as graduandos/as recém-egressos/as à sequência de querelas que administraram o desenvolvimento da prática cinematográfica no Brasil foi o professor Carlos Augusto Calil. Em suas aulas da disciplina *História do Audiovisual Brasileiro I* assistimos filmes como *Aitaré da Praia* (dir. Gentil Roiz, 1925) e *Limite* (dir. Mário Peixoto, 1931), que resultaram em desconcertantes debates sobre a tendência erótica de nosso cinema mudo e, principalmente, sobre a precariedade de seus meios de produção.

No entanto, o grosso da polêmica habitual dos cursos do professor Calil era reservado para o exercício semanal que consistia em assistir um filme brasileiro em cartaz no circuito

comercial - geralmente, em alguma sala *multiplex* de *shopping center* - para resenhar e depois discutir em sala de aula. Aquelas discussões, que deveriam partir da análise imanente, geralmente enveredavam por debates ultra-acalorados sobre o estado contemporâneo da produção brasileira e a inviabilidade crônica de ser fazer “bom” cinema - leia-se: com valores de produção alinhados com Hollywood - por aqui. Ali começavam a brotar as linhas de força que iriam rapidamente dividir a turma, opondo aqueles/as que estavam interessados em dar continuidade ao projeto de um cinema nacional e popular, que em alguma medida teria recebido contribuições históricas de nossa escola, e aqueles/as mais afeitos/as às éticas e estéticas gringas.

Não era difícil imaginar que o professor Calil, em sua vida particular, preferiria deliciar-se com a obra de Leon Hirszman, que ele ajudou a restaurar, a ter que assistir *Menino da Porteira* (dir. Jeremias Moreira, 2009) e *Se Eu Fosse Você 2* (dir. Daniel Filho, 2009) em um cinema de *shopping center* curtindo o típico som das pipocas, por exemplo. Todavia, seu recado era claro e contundente, como se suas aulas cumprissem o papel de reciclar diante daquela juventude incauta as célebres palavras de Gustavo Dahl, seu antecessor na direção da Embrafilme: “*Mercado é cultura!*” (DAHL, 1977). Somada a essa lição, minha inegável simpatia pelo heroísmo dos pioneiros do cinema tupiniquim deu origem a uma espécie de mantra particular: a ocupação do mercado seria a principal - quando não a única - estratégia de sobrevivência para o cinema brasileiro.

Ao final do primeiro semestre quase abandonei a graduação para poder dedicar-me exclusivamente a carregar tripés, baterias e o peso da militância por um cinema nacional, popular e economicamente viável. Porém, nos semestres seguintes, optei por dedicar o mínimo de atenção possível à graduação enquanto mergulhava cada vez mais fundo nas entranhas daquela estranha entidade, “o mercado”. Quando estava entrando no sexto semestre da faculdade, trabalhando desesperadamente, comecei a perceber que daquele jeito não ia dar pé... a empiria insistia em apontar que a solução que buscava não passava - e jamais passará! - pelo famigerado slogan: não pense em crise, trabalhe. Novamente, fui salvo por encontros providenciais com altas doses de reflexão e crítica, desta vez encarnadas nas figuras dos professores Prof. Dr. Sérgio de Carvalho (ligado ao departamento de Artes Cênicas - CAC/USP) e Prof. Dr. Rubens Machado Júnior, responsáveis pelas disciplinas *Dramaturgia I* e *Teoria e Estética Audiovisual II*, respectivamente.

Amparado de um lado pelas teorias de Bertolt Brecht e do outro pelos exemplos históricos ligados aos movimentos experimentais do cinema brasileiro, a combinação de aprendizados provocados por essa segunda série de encontros providenciais possibilitou distanciar-me (durante algum tempo, pelo menos) das trincheiras do trabalho profissional e especializado para produzir meu primeiro filme independente e autoral, *O Vilão - Um filme caipira* (16min, 2012-14). A importância desse pequeno capítulo autobiográfico, sem perder de vista o papel deste capítulo introdutório, está em apontar que firmou-se ali mais uma passo da jornada que desembocou na presente pesquisa: a partir daquele momento fazer cinema brasileiro passou a ser uma questão intelectual para mim. Apenas alguns anos mais tarde, ao tomar conhecimento das teorias de Antonio Gramsci, foi que consegui fazer as pazes entre os arquétipos do trabalhador e do intelectual, que desde então teimavam a duelar por protagonismo dentro do meu imaginário.

Enfim, diante da missão de encarar o cinema como tarefa intelectual, voltei a ler. Blogs, revistas, livros, dissertações, teses, manifestos, o que viesse. E a frequentar mostras, festivais, debates públicos e ações diretas por mais políticas públicas voltadas à Cultura. Em meio a esse renascimento cultural, que retomava hábitos que haviam sido eclipsados durante os anos de especialização profissional, nasceu um novo: a reflexão escrita. De certo modo, ao olhar em retrospecto para a pequena produção daquele período, é possível notar a presença de temas e questões que permanecem colocadas aqui, sempre a investigar as possibilidades de combinar autonomia criativa e sobrevivência econômica no coração do mercado cinematográfico brasileiro. Aliás, alguém já teria dito que todo cineasta faz um único filme a vida inteira. Não sofreria o pesquisador de cinema da mesma condição?

Como trabalho de conclusão da disciplina *Teoria e Estética Audiovisual II* escrevi um artigo sobre Ozualdo Candeias - “marginal entre marginais” para Jairo Ferreira (FERREIRA, 2016) e “uma esfinge a desafiar nossa análise” para Carlos Augusto Calil (CALIL, 2002) - e seu peculiar modo de produção, que acabei cotejando com os meios de vida caipira descritos por Antônio Cândido (CÂNDIDO, 2010) devido à sua capacidade de sobreviver lançando mão apenas dos mínimos social e vital. Na sequência passei a frequentar o grupo de estudos *História da Experimentação no Cinema e na Crítica* (HECC), sob coordenação do Prof. Rubens Machado Júnior, que viria a me orientar na Iniciação Científica, *Crônicas do Cinema Amador Brasileiro* (2014), e também no Trabalho de Conclusão de Curso, *Reflexões sobre a função de diretor de cinema em relação aos arranjos de produção* (2014), ambos frutos de

inquietações que partiram da minha relação profissional com os modos de produção do cinema contemporâneo brasileiro.

Além das estimulantes leituras promovidas pelo HECC, a produção escrita daquele período esteve muito influenciada pelo ensaio *O autor como produtor*, de Walter Benjamin, cuja perspectiva crítica e dialética alimentou por algum tempo um projeto de pesquisa interessado em identificar o posicionamento político dos artistas em decorrência de análises a respeito das relações entre os modos de produção empregados face às con(tra)dições históricas contemporâneas a cada obra realizada. Se Benjamin já não é mais o pilar metodológico do trabalho em curso, creio ser útil resgatar algumas palavras daquele ensaio que, acredito, ainda encontram ecos na dissertação que segue.

O lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo. [...] Seu trabalho não visa nunca à fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. Em outras palavras: seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ser antes demais nada uma função organizadora (BENJAMIN, 1994)

Nota-se que até aquela altura, já nos estertores da graduação, o cinema de Carlos Reichenbach, objeto de estudo desta pesquisa, não ocupava um espaço relevante no meu conjunto de interesses e inquietações. O único filme *reichenbachiano* que havia assistido (e detestado, por sinal) era *Dois Córregos - Verdades Submersas no Tempo* (1999). A esse respeito tenho uma lembrança curiosa, que de forma alguma colabora para o avanço desta introdução, de ter “sacaneado” o Professor Eduardo dos Santos Mendes, docente responsável pelas disciplinas de edição e finalização de áudio no Curso Superior do Audiovisual, que assinou a edição de som dos últimos cinco filmes de Reichenbach, incluindo *Dois Córregos*, devido à suposta baixa qualidade da obra. Sem perder o bom-humor que lhe é peculiar, o professor Santos Mendes retrucou afirmando que o Carlão - como o cineasta era carinhosamente chamado por seus colaboradores - era um mestre e que eu haveria de compreender aquilo mais cedo ou mais tarde...

No entanto, em minha defesa, tenho a declarar que gostava muito de frequentar as Sessões do Comodoro, uma espécie de cineclube *sui generis* animado mensalmente por Carlos Reichenbach na bela sala do CineSesc (novamente ela!). Ainda há de ser escrito um trabalho de fôlego a respeito da influência de Reichenbach sobre a formação de novos/as críticos/as e cineastas, especialmente aqueles/as que tiveram o privilégio de gravitar pelas bandas da Rua

Augusta - por sinal, cenário inspirador do primeiro curta-metragem finalizado do cineasta, *Esta rua tão Augusta* (1968) - entre os anos 2004 e 2012. Reichenbach buscava programar sessões de impactantes e com certo pendor pedagógico, sem obedecer a critérios hierarquizantes (como, por exemplo, o que seria a alta ou a baixa cultura), incluindo filmes por vezes grotescos, como forma estimular a plateia assistir a qualquer filme com “olhos livres”, despojados de preconceitos que pudessem impedir de reconhecer uma pequena pérola em um tremendo lamaçal.

Fui pessoalmente atingido pela famosa generosidade *reichenbachiana*, fartamente relatada por todos que o conheceram, quando o Comodoro decidiu programar o curta-metragem *Instantâneo* (dir. Pedro Ribaneto, 2012), no qual me responsabilizei pela direção de fotografia, para a abertura da Sessão de Maio de 2012. Após a exibição, o diretor e eu estávamos conversando com alguns amigos no saguão do cinema quando Reichenbach nos procurou para dizer que havia ficado impressionado com a força das imagens do filme. Foi um comentário breve, seguido por um pedido de desculpas, explicando que não teria condições de estender a prosa. O semblante cansado e a mão apertada contra o peito arfante do cineasta ficaram em segundo plano para mim diante daquele elogio às imagens que ajudei a produzir. Com o ego massageado, certifiquei-me de retornar na sessão do mês posterior, que, infelizmente, viria a ser a última das Sessões do Comodoro, pois Carlos Oscar Reichenbach Filho faleceu no dia 14 de Junho de 2012 em decorrência de uma parada cardíaca.

No dia seguinte ao falecimento do cineasta, tentei acompanhar a massa de obituários que pipocaram. Frequentemente, tratava-se de depoimentos passionais, comovidos pela grandeza da amizade travada com o Reichenbach e pela perda inestimável para comunidade do cinema brasileiro. Entre esses, o mais singelo, talvez tenha sido também o mais triste, foi publicado por Inácio Araújo em seu blog, um breve texto chamado *O silêncio do cinema por Carlos Reichenbach*. Após lamentar a ausência de palavras para a ocasião e afirmar que homenagens mais bonitas e certeiras já haviam sido publicadas em outros espaços, Inácio lançava uma reflexão dolorosa a respeito do eclipsamento da obra de Reichenbach, de quem o crítico era um dos amigos mais próximos, devido às qualidades da personalidade gregária do cineasta.

Carlão é muito querido, porque era absurdamente generoso, absurdamente gentil, mas, desculpem, não sei se foi bem conhecido. Em torno do seu cinema havia certa condescendência. Como se aceitassem os filmes por causa da pessoa. Eu posso entender. Seu cinema parecia fácil, simples. Mas

era a decantação de seu enorme conhecimento, de cinema, de música também, de literatura também. Agora será preciso conhecê-lo. Ele conhecia o grande segredo. Ah, eu vi tontos dizendo que botar o Cauã Reymond no “Falsa Loura” era comercialismo... Ah, esses não sabem nem o começo da história. O que eu vou falar aqui? Responder? Nada. Sim, Carlão sofreu porque seu cinema não foi, afinal, compreendido. Mas isso faz parte. Azar de quem não entendeu. Azar de quem “não soube apreciar”, como diria o Jairo. (ARAÚJO, 2012)

Imediatamente identifiquei-me com o perfil descrito pelo crítico, sentindo-me na pele de alguém que passou a admirar Carlos Reichenbach pelo seu conhecimento e generosidade, mas que desconhecia completamente seu cinema. Um tanto envergonhado, a fim de minimizar esse flagrante descompasso, fui à última Sessão do Comodoro, postumamente organizada, que exibiu *Alma Corsária* (1993), seu décimo primeiro longa-metragem. Em verdade, foi apenas o segundo filme de Reichenbach que assisti, mas a forma do filme me arrebatou, principalmente porque não se assemelhava com a de *Dois Córregos*, inspirada nos melodramas de Valerio Zurlini. Fiquei intrigado pela capacidade do cineasta de mudar seu registro em tão curto período, já que essas obras ocupam lugares subsequentes em sua filmografia.

Alma Corsária apresentou-me um artista com vocação para lidar com a heterogeneidade, disposto a combinar tipos diversos - às vezes contraditórios - de ritmo, atuação e humor em uma mesma obra. Sob o efeito daquela surpresa, comecei a compreender na pele porque sua obra tornou-se de difícil aproximação e análise ao longo dos anos. À época, meu primeiro curta-metragem, *O Vilão - Um Filme Caipira*, estava em fase de edição e padecia, segundo amigos que acompanhavam os primeiros cortes, dos mesmos “problemas” geralmente atribuídos a Reichenbach por seus detratores: muitas arestas na dramaturgia; atuações que ora brilham, ora se arrastam; pobreza de direção de arte; além de um humor maculado por situações indigestas. Em conjunto, essas características atentam contra o senso comum do que é um cinema “bem feito”, para o qual a homogeneidade formal e o brilho dos valores de produção devem funcionar como avalistas para o interesse do público. Certamente, tal semelhança (mesmo que pequena) foi um passo importante para estreitar minha relação com a obra de Reichenbach. Até hoje fico intrigado para saber que tipo de comentário o cineasta teria feito se tivéssemos exibido *O Vilão* em alguma Sessão do Comodoro no final daquele ano.

Entre Janeiro e Março de 2013, a Cinemateca Brasileira programou uma retrospectiva para homenagear Carlos Reichenbach. Posso afirmar que foi a primeira vez que assisti a algum de

seus filmes com os olhos livres, sem estar carregado de preconceito ou culpa. Logo na primeira sessão, *Filme Demência* (1986) encarregou-se de consolidar definitivamente meu interesse pela obra de Reichenbach. Novamente, as escolhas formais e temáticas pareciam divergir totalmente dos filmes que já havia assistido. Embora possa enxergar conexões mais evidentes entre as três obras hoje, o tom sombrio de *Filme Demência*, atrelado à representação dos conflitos macroeconômicos experimentados pelo Brasil no período de sua realização e à forma analítica como representa a cruel divisão dos espaços e trabalhos dentro da metrópole paulistana causaram-me a sensação de estar diante de um terceiro cineasta.

Naquela noite, ao retornar para casa só conseguia pensar na dolorosa provocação feita por Inácio Araújo sobre a necessidade de descobrir a obra de um cineasta tão versátil e profundo. Foi a primeira vez que cogitei um assunto para uma - eventual e futura - pesquisa de mestrado. Devido à longevidade da filmografia *reichenbachiana*, que, à sua maneira, conseguiu atravessar quatro décadas bastante atribuladas (1967-2007) com uma produção (praticamente) ininterrupta, realizando 15 longas-metragens, além de diversos curtas e médias-metragens, aos poucos passei a acreditar que tinha em mãos um bom objeto para analisar e me ajudar a responder à questão que mais me assolava então: “*Como sobreviver fazendo cinema no Brasil?*”. Colocado em perspectiva com o restante da cinematografia brasileira, historicamente marcada pela interrupção precoce de seus ciclos produtivos, o caso de Carlos Reichenbach ganha ainda mais relevo.

Entre as diversas possibilidades de explicação para o sucesso *reichenbachiano*, passou a chamar minha atenção o fato de que, diferente da maioria de seus companheiros de geração, aquela dos cineastas cinéfilos e politizados que florescia após as primaveras juvenis de 1968, Reichenbach demonstrou-se continuamente disposto incorporar determinados valores do mercado cinematográfico que pudessem alavancar a visibilidade e o diálogo de seus filmes com o público, como, por exemplo, concessões a títulos apelativos, utilização de certo *star system* e, principalmente, a exploração do cinema de gênero. Por outro lado, embora ele jamais tenha se colocado como o “marginal entre marginais”, todas as suas obras contêm elementos de invenção e vanguarda. No prefácio à primeira edição do livro *Cinema de Invenção*, de Jairo Ferreira, Cláudio Willer escreveu a respeito do desafio dos cineastas da geração pós-68 diante do embate entre cinema *mainstream* vs. *underground*, destacando o posicionamento de Reichenbach em relação aos seus companheiros de geração:

E ao falar do cinema *underground* paulista desse período, ou então da saga delirante de Sganzerla e Bressane no fim dos anos 1960 e começos dos 1970, já estamos em plena cultura da resistência, num enclave de realização de autor e primado da experimentação no mercado que progressivamente vai sendo programado pelo critério da viabilidade econômica e rentabilidade do investimento. Mesmo tendo seus vencedores, como Carlos Reichenbach, que aos poucos consegue fazer-se reconhecer pela qualidade de seu estilo e sua original contribuição, a história desse período é também uma história de derrotas. (WILLER, 2016)

Ao cabo da graduação encontrava-me cada vez mais curioso por casos de cineastas que foram capazes de construir longas carreiras e encontrar “brechas no sistema”, ou, nas palavras de Willer, exercer o “*primado da experimentação no mercado que vai sendo progressivamente programado pelo critério da viabilidade econômica*”, grifo nosso. Uma sondagem que ultrapassava o interesse intelectual, pois também se tornara uma questão existencial, ponto nodal da minha trajetória como cineasta interessado em encontrar modelos de produção que permitissem o mais alto grau de liberdade criativa, autonomia intelectual e viabilidade econômica. Recém-graduado, deixando a segunda sociedade de produtora para trás, voltando a morar no interior, com um curta-metragem independente debaixo do braço, um punhado de vídeos experimentais no bolso e uma filha no colo, pensar o cinema de Carlos Reichenbach como um modelo de sobrevivência tornou-se uma possibilidade de sonhar com vitórias em um campo onde o fracasso é quase certo: novamente ele, o mercado cinematográfico brasileiro.

Mas para não dizerem que falei mais dos espinhos do que do aroma das flores, gostaria de voltar ao excerto *benjaminiano*, que foi de certa forma deixado solto acima, mas jamais esquecido. Ao aproximar-me da vida e obra de Reichenbach para começar a desenhar o projeto de mestrado, comecei observar um conjunto de características que poderiam ajudar a definir a “*função de sua posição no processo produtivo*” (BENJAMIN, 1994). Em entrevista concedida a Carlos Adriano, publicada na revista Trópico, Reichenbach afirmou que “*A função do criador é colocar o poder contra a parede: seja ele de direita, centro ou esquerda.*” (REICHENBACH, 2003). O autor evidencia uma postura que se propõe a navegar conscientemente na contracorrente de grande parte da história da classe cinematográfica brasileira, marcada por bajulações a fim de obter favores dos donos do poder.

Verifica-se que nos filmes de Reichenbach proliferam críticas ao regime civil-militar e ditatorial brasileiro (1964-85), o que não é exatamente uma novidade para os cineastas de sua

geração. Mas surpreende notar que em 2003, em plena euforia da pós-eleição do primeiro presidente operário do país, a artilharia de Reichenbach já estivesse apontada para as fragilidades daquele projeto, que culminaria na absorção das camadas pobres pela esfera do consumo e na neutralização do poder revolucionário conquistado a duras penas pelos setores populares e progressistas do país. Segundo Inácio Araújo, em uma crítica sobre o filme em questão, *Garotas do ABC* (2003): “Era muita contracorrente de uma vez só: ir ao ABC para constatar a decadência de um certo tipo de cultura operária que ali se desenvolvera. E, com ela, a decadência geral da cultura.” (ARAÚJO, 2005).

Como no exemplo da entrevista citada, é possível verificar ao longo de toda carreira de Carlos Reichenbach que sua presença no espaço midiático buscou estabelecer uma espécie de práxis pública, que não visava apenas a orientação de suas ações, mas pretendia conformar o estatuto da recepção de suas obras. Por exemplo, após lançar *Lilian M: Relatório Confidencial* (1975) em um circuito de cinemas populares em São Paulo, Reichenbach chegou a afirmar à reportagem do Jornal da Tarde que o filme não pretendia conquistar os espectadores do Cine Belas Artes, em referência a extração privilegiada da classe social de seus frequentadores. A seguir, demarcando o território onde esperava que seu filme fosse recebido, declarou: “Meu filme é feito para os frequentadores do cine Marabá, para a gente que consome e que gosta do filme brasileiro.” (REICHENBACH, 1975). Devo essa citação, assim como muitas outras informações que atravessam esse texto, à tese de doutorado Daniel Caetano, *Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman*. (CAETANO, 2012), que, preciosamente, recolheu uma imensa fortuna crítica sobre a obra de Reichenbach.

Apesar de ter disparado contra o público habituê do Cine Belas Artes, diante das inflexões socioeconômicas sofridas ao longo de uma década, Reichenbach assistiu *Filme Demência*, seu nono longa-metragem com direção solo, estreiar em apenas uma sala do tradicional cinema da Rua da Consolação buscando outra forma de conexão estética e política com a sociedade de seu tempo. Duas décadas e sete longas-metragens mais tarde, após o lançamento de sua última obra, *Falsa Loura* (2007), Reichenbach continuava a frequentar o espaço público para declarar quais seriam suas balizas para aquele momento, ainda que o sentido de sua práxis tivesse se alterado completamente: “Não consigo pensar em fazer cinema hoje sem estar imbuído da realidade política e social que estou vivendo no país. Quero fazer cinema

engajado. [...] Agora, a obrigação dos cineastas nacionais é chacoalhar a cabeça do brasileiro.” (REICHENBACH, 2009a).

Tal capacidade de ajustar as rotas para conduzir seu cinema através dos mares bravios das mudanças históricas que acompanharam sua carreira, mantendo a bombordo a vigília permanente de todas as formas de poder e a estibordo a potência polemista de sua participação no seio da Indústria Cultural, fizeram-me considerar a possibilidade de reunir esse conjunto de características sob o epíteto de Cinema do Comodoro. Porém, apesar de evocativo, o termo não parecia fazer jus à energia anarquista do cineasta, pouco afeita aos juramentos de fidelidade à moda militar. Além disso, a postura de um Comodoro soa “correta” demais para retratar um comandante sujeito a desvios, atrasos e equívocos em suas rotas.

Foi então que, ao dar início às análises imanentes que integram esta pesquisa, voltei a enfrentar a questão da heterogeneidade formal, que acabou se revelando uma sutil operação de contrabando de referências, capaz de transportar uma idéia, forma ou conteúdo de uma área nativa para levá-las a outro local insuspeito – como o deslocamento de elementos da cultura *mainstream* para obras majoritariamente compostas dentro da cultura *underground* e vice-versa, por exemplo - e então, pelos sete mares afora, tecendo uma enorme rede de saques e ocultamentos de jóias nem sempre detectáveis.

Passei a acreditar que sobre essa forma de pilhagem assenta-se a maior parte da responsabilidade pela longevidade e o valor criativo do cineasta, pois a sobrevivência aos maremotos do mercado depende das capacidades de discrição e dissimulação, como, por exemplo, contrabandear soluções formais advindas do cinema moderno japonês para filmes supostamente de ampla circulação e com elas agradar públicos acostumados a filmes “enlatados”, ou então, de maneira ainda mais perigosa, carregar conteúdos altamente polêmicos sem despertar a atenção da censura - como discussões a respeito dos direitos de expressão ou que problematizavam a propriedade privada - sutilmente dispostos em um filme rotulado como apenas mais uma pornochanchada. Por conta dos riscos e habilidades envolvidas pareceu-me mais adequado aproveitar outra imagem encontrada ao longo da trajetória do mestre Reichenbach para apelidar sua práxis de Cinema Corsário.

Ainda não tinha levado muito longe essa idéia de Cinema Corsário quando o camarada Eduardo Liron, em mais um daqueles gestos generosos que perfazem essa narrativa, avisou-me que o filósofo alemão Peter Sloterdijk - objeto de estudo de Liron em seu mestrado - havia dito que comparar um intelectual a um corsário, tal qual Pier Paolo Pasolini havia

imaginado, não seria um “*sonho mau*”. No prefácio do livro *Crítica da Razão Clínica*, Sloterdijk faz ainda outra referência ao cinema para esboçar a imagem do que seria o intelectual-corsário, cuja descrição poderia ser facilmente atribuída a Reichenbach: “*Salta como Douglas Fairbanks nos cordames da cultura, de sabre em punhos, às vezes vencedor, às vezes vencido, impulsionado por ventos sem rumos pelos mares mundanos da alienação social. Golpeando à direita e à esquerda!*” (SLOTERDIJK, 2012).

Posteriormente, pesquisei as fontes dessa comparação e encontrei um conjunto de artigos *pasolinianos* reunidos postumamente em um volume intitulado *Scritti Corsari* (PASOLINI, 2017), ou seja, Escritos Corsários, atualmente em fase de tradução para o português. Este encontro, último da lista que pretendo apresentar, surpreendeu-me ao introduzir possibilidades de conexões entre Pasolini e outro cineasta brasileiro, que devido à sua terrível força moderna sempre me pareceu tão e somente próximo a Glauber Rocha. A combinação entre o popular e o erudito, a crítica à indústria cultural pilhando elementos da própria, a presença polemistista do criador na grande imprensa e as diversas transformações no estilo para não deixar que os novos conteúdos explodissem os velhos barris junto com seu navio corsário são elementos da vida e obra *pasoliniana* que encontram ascendência positiva em Reichenbach e selaram definitivamente meu interesse sobre universo que deveria pesquisar.

Logo, resolvida a questão “*que fazer?*” entrou em cena outra, o “*como fazer?*”. A proximidade com a práxis do Prof. Rubens Machado Júnior ao longo dos anos, que além das oportunidades de aprendizado já citadas incluíram também as disciplinas regulares *Crítica do Audiovisual* e *Análise da Produção Audiovisual Contemporânea*, apontava-me a direção a seguir: a da análise filmica. Diante do interesse em mapear uma trajetória tão heterodoxa quanto a de Carlos Reichenbach pareceu-me necessário colher amostras de cada uma de suas principais rotas, eleger e analisar filmes que pudessem esclarecer a relação de forças entre as principais correntes que ajudaram aquele cinema corsário a se movimentar. No projeto de pesquisa submetido ao processo de seleção do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais escolhi um trecho da própria bibliografia recomendada, extraído de um artigo de outro docente da casa, o Prof. Eduardo Morettin, a fim sintetizar a principal metodologia do projeto. Também foi uma forma particular de completar mais uma volta no espiral da trajetória de perguntas e descobertas que começou sob espectro de Paulo Emílio Salles Gomes:

Para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. [...] Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto. (MORETTIN, 2011)

Na sequência, tentando identificar as principais inflexões nas rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach, selecionei três filmes escritos e dirigidos pelo cineasta para constituírem o *corpus* de análise da pesquisa: *Lilian M: Relatório Confidencial* (1975), *Filme Demência* (1986) e *Dois Córregos* (1999). O Brasil, na oportunidade de cada uma dessas realizações, era um país praticamente distinto, tendo neste quarto de século transitado desde a ditadura civil-militar, atravessando o período de redemocratização até chegar na nova república sob a tutela da globalização e do neoliberalismo. Além de possuírem características que eu julgava exemplares da relação dialética entre uma obra e seu contexto histórico, aqueles filmes atraíam-me devido a idéia de heterogeneidade, uma vez que seus estilos pareciam os mais díspares dentro da filmografia de Reichenbach.

No entanto, a banca do exame qualificação - composta pelos professores Prof. Dr. Mateus Araújo e Prof. Dr. Daniel Caetano - apontou para a dificuldade de elaborar análises tão singulares e posteriormente aproximá-las dentro de um prazo tão exíguo como o de uma pesquisa de mestrado. Ao final da qualificação chegamos ao consenso de que seria mais proveitoso analisar a trajetória de Reichenbach adotando como baliza a comparação entre os pontos de partida e de chegada de sua filmografia, que já apresentavam semelhanças interessantes entre si, o que acarretou a exclusão de *Dois Córregos* e a inclusão de *Falsa Loura* (2007) no *corpus* filmico. Além de tornar o conjunto de análises mais conciso, esta operação possibilitou dedicar mais atenção ao grande ponto de inflexão da carreira de Carlos Reichenbach, *Filme Demência*.

Foi dessa maneira, navegando rotas sinuosas, enfrentando marés altas e baixas ao longo de vários anos, que esta dissertação chegou à sua configuração final. Procurei organizá-la no sentido macro-micro, aproveitando uma possível semântica corsária: esta introdução refere-se a uma área imensa onde os caminhos são virtualmente infinitos, o mar da pesquisa acadêmica. O mar também faz referência aos perigos da aventura de fazer cinema no Brasil, também infinita em termos de possibilidades. Portanto, nesse primeiro capítulo busquei dar conta do meu processo de escolha de um modelo intelectual que guiasse minha sobrevivência em ambos os mares - o cinema e a pesquisa brasileiras - e de como recebi a missão de estudar a

obra de Carlos Reichenbach, como se fosse um mapa do tesouro enrolado dentro de uma garrafa lançada às águas por Inácio Araújo.

Já no segundo capítulo, tratei de fazer uma leitura extensa desse mapa: a biofilmografia *reichenbachiana*. Julguei importante refazer os caminhos do cineasta, à procura dos indícios de suas inflexões, procurando antecipar através da leitura comparada de sua vida e obra os obstáculos - barreira de corais? navios inimigos? tempo inclemente? - que exigiram suas manobras corsárias. Na sequência, o terceiro capítulo resulta da tentativa em compreender as coordenadas fundamentais para esse modo de navegação, apostando na análise das articulações entre os elementos decisivos da representação *reichenbachiana*: *Corpo x Espaço*. Sobre as reflexões aqui apresentadas, é preciso destacar a contribuição indispensável dos numerosos debates acerca da obra de Reichenbach promovidos pelo grupo de pesquisa *História de Experimentação no Cinema e na Crítica*, cuja uma excelente amostra de sua densidade pode ser encontrada no dossiê organizado pelo Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior para a revista *Rebeca*, (MACHADO JR., R. (org.), 2012), que incluem textos de Fábio Camarneiro e Felipe Moraes, entre outros. Enquanto o primeiro subcapítulo realiza uma ressonância em busca dos impactos dessas coordenadas sobre o conjunto da filmografia do cineasta, o segundo subcapítulo mergulha na análise comparada entre as balizas de partida e de chegada das rotas corsárias de Reichenbach (que excetua os dois filmes de encomenda que ele realizou) respectivamente: *Lilian M. (Relatório Confidencial)* e *Falsa Loura*.

O quarto capítulo é dedicado a *Filme Demência*, considerado farol desta pesquisa, que destaca-se na filmografia *reichenbachiana* por sua capacidade ímpar de concentrar a grande variedade de recursos estilísticos criados por Reichenbach ao longo de quatro décadas, além de marcar o maior ponto de virada da carreira do cineasta, quando ele finalmente consolida-se como um autor viável no mercado brasileiro. Esse capítulo também está dividido em duas partes, sendo que a primeira encarrega-se de uma análise imanente da obra e a segunda combina comentários e interpretações sobre a importância da obra para a trajetória de Carlos Reichenbach. Por fim, nas considerações finais, uma espécie de manifesto sobre a importância do modelo de intelectual criado por Carlos Reichenbach, espero ter logrado desvelar alguma parte do tesouro escondido pelo relativo eclipsamento da obra do cineasta, nem que seja apenas uma pequena moeda de ouro cunhada com o lema do *corsarismo reichenbachiano* - por sua vez, colocado na boca do poeta branco e pequeno-burguês em *Alma Corsária* - na qual ler-se-ia: “*Existir, durar e resistir à morte.*”.

2. O Mapa: A biofilmografia *reichenbachiana*

2.1. Da Formação a *Lilian M. (Relatório Confidencial)* (1945-1975)

Carlos Oscar Reichenbach Filho nasceu em Porto Alegre em 1945, mas mudou-se para São Paulo com apenas dois anos de idade, onde acabou por tornar-se um autêntico artista paulistano, figurando entre os mais reconhecidos cineastas brasileiros. No início de século, seu avô, o alemão Gustav Reichenbach, havia migrado para o Brasil a convite do governo para montar a primeira litografia do país. Assim teve início a Lithographia Hartmann & Reichenbach, posteriormente conhecida como Companhia Litográfica Ipiranga, que criaria uma tradição de editores e artistas gráficos entre os Reichenbach.

Devido à tradição familiar, Carlos Oscar Filho cresceu cercado por livros, sendo preparado para assumir os negócios que o pai havia herdado do avô. Em suas memórias, relatadas ao jornalista Marcelo Lyra e publicadas em *Carlos Reichenbach - Cinema como Razão de Viver* (LYRA, 2004), Reichenbach afirmou que o presente mais marcante que recebeu de seu pai durante a infância foi um mimeógrafo, e que por conta de tal máquina, bem como de sua formação literária, editou jornais em todos os colégios que estudou, sendo o cinema um desvio de rota.

Todavia, houveram precedentes importantes para esse desvio. Tendo crescido no bairro paulistano do Jabaquara, que à época constituía uma região periférica de São Paulo, Reichenbach reputava ter conhecido todos os cinemas de rua da cidade, tanto os do centro quanto os dos arrabaldes, sobre as duas rodas de sua bicicleta. Sua predileção pelo cinema japonês - que apreciava assistir sem legenda mesmo sem compreender uma palavra do idioma - teria nascido neste momento, decorrida de suas muitas viagens pela rota Jabaquara-Liberdade. Foi em uma sala da Aliança Cultural Brasil-Japão que assistiu *O Intendente Sansho* (Sanshō dayû, 1954), dirigido por Kenji Mizoguchi, que seria a fonte de inspiração para seu primeiro exercício filmado: um filme em 8 milímetros chamado *Fuga Própria*, realizado caseiramente, mas jamais finalizado.

Outro fato marcante de sua biografia, exposto com frequência em entrevistas e artigos, foi a leitura dramática realizada pelo cineasta Oswaldo Sampaio na casa de seus pais quando Reichenbach ainda era criança. Sampaio, diretor de filmes como *Sinhá Moça* (1953) e *A*

Estrada (1956), pretendia levar para os cinemas uma novela da escritora Dinah Silveira de Queirós publicada na revista *Lady*, editada na época por Carlos Oscar, o pai.

O filme acabou não saindo, mas lembro que ele fez uma leitura da adaptação para o meu pai e outros amigos, lá na casa da represa Billings. Eu tinha nove anos de idade e aquela leitura me marcou muito. Fiquei absolutamente fascinado com a construção do roteiro cinematográfico; me pareceu uma maneira inovadora de lidar com literatura. Aos 11 anos, resolvi escrever meu primeiro roteiro. (LYRA, 2004)

Porém, o fator definitivo para que Reichenbach deixasse a tradição familiar para trás, primeiro desvio de rotas na longa e sinuosa trajetória do cineasta, ocorreu em 1960, com o falecimento precoce de seu pai, vítima de um infarto aos 58 anos de idade. Naquele momento, o futuro homem de cinema estudava em um internato alemão em Rio Claro, no interior do estado de São Paulo, enquanto preparava-se para estudar artes gráficas em terras germânicas.

Tendo retornado a São Paulo para reunir-se com a mãe viúva, Luise Reichenbach, o filho foi dispensado do compromisso de seguir os desígnios paternos. Na sequência, retomou a formação cinéfila que brotara no início da adolescência, passando a frequentar a Sociedade Amigos da Cinemateca e a sala de exibição do Museu de Arte Moderna, onde participou de cursos livres oferecidos por Paulo Emílio Salles Gomes, como, por exemplo, os de cinema russo e expressionismo alemão.

Apesar de ter dispensado Reichenbach da carreira nas artes gráficas, Dona Luise ainda desejava ver o filho seguir uma carreira que gozasse de bom prestígio juntos aos valores burgueses. Por isso, quando chegou à idade apropriada, Reichenbach foi “convencido” pela mãe a inscrever-se no vestibular para o curso de Direito da Universidade de São Paulo. Nesse ponto, o próprio jovem manobrou seu destino: não avisando a mãe que havia sido aprovado na velha faculdade de direito do Largo de São Francisco, matriculou-se furtivamente na recém-inaugurada Escola de Superior de Cinema (ESC) da Faculdade São Luís, em uma mudança de direção que prometia - a priori - não ser drástica, já que estava determinado em seguir próximo às letras, concentrando os esforços de sua formação na área de roteiro cinematográfico.

A Faculdade São Luís, inaugurada em 1948 e extinta em 2008, foi uma instituição de ensino superior mantida pela Companhia de Jesus que no ano de 1965, sob a coordenação do Padre Lopez, inaugurou o primeiro curso de nível superior em Cinema da cidade de São Paulo. Em seu quadro de professores estiveram grandes figuras, como: Paulo Emílio Salles Gomes,

Anatol Rosenfeld, Luiz Sérgio Person, Roberto Santos, Mário Chamie, Décio Pignatari, entre outros. Para lá, em pouco tempo, confluíram jovens empolgados pelo ideário dos cinemas novos que pululavam pelo mundo, ávidos para pegarem nas armas da revolução que não tardaria, ou seja, nas câmeras, gravadores e moviolas.

No entanto, a formação preconizada pelos jesuítas entendia que, para estarem aptos a filmar, os alunos deveriam antes ter uma base teórica humanística consolidada, e, em pouco tempo a solução encontrada por aquele grupelho de jovens idealistas foi afastar-se gradativamente dos bancos da escola para atirar-se à prática. Nas palavras de Carlos Ebert, ex-colega de Reichenbach na São Luís, que, além de ter dirigido *República da Traição* (1970), tornou-se um importante diretor de fotografia do cinema brasileiro, os estudantes lograram sucesso ao subverter a determinação dos padres:

[...] antes de se pensar em filmar um único pé de 16mm, era obrigatório formar uma boa base em Humanidades: Filosofia, Ética, Literatura, História do Cinema, etc. Seriam dois anos de teoria para então começar a pensar em filmar alguma coisa. Acontece que os supracitados “loucos por cinema”, éramos todos ateus e - em graus variados, anarquistas. Não era pra acabar bem, mas acabou dando certo, porque terminamos saindo da escola para praticar livremente o que só nos deixavam reflexionar e assistir. (EBERT, 2012)

Movido pela vontade de experimentar a linguagem cinematográfica na prática, Reichenbach dispôs do equipamento cinematográfico amador que havia herdado do pai para fotografar filmes de colegas. Ainda durante o período universitário, Reichenbach deu início a três exercícios independentes na direção de curta-metragens, deixando inacabados duas ficções, *Pierrô Si Fu* e *Duas Cigarras*, ambas com inspiração *godardiana*.

De suas produções realizadas durante os intervalos entre as aulas na São Luís, a única que concluiu foi o documentário *Esta Rua Tão Augusta* (1966-68), ainda que finalizado apenas dois anos após haver trancado sua matrícula, graças à insistência de Luís Sérgio Person, seu ex-professor e produtor do filme. A contribuição de Person foi fundamental para outra mudança de rota nos planos de Reichenbach, fazendo com que o pupilo desistisse de dedicar-se exclusivamente aos roteiros ao alegar que a única maneira de garantir a qualidade de seus escritos na transposição para a linguagem cinematográfica seria dirigi-los.

A São Luis foi decisiva, para mim, por conta de um norteamento essencial de um professor chamado Luiz Sérgio Person, que era o responsável pela minha turma. Ele botou na cabeça que eu tinha que ser diretor, e resolveu produzir

um curta-metragem, com sobra de negativos, que é o *Esta Rua Tão Augusta*. Ele falava: “esse cara tem que dirigir!”. E eu: “por que você insiste que eu quero dirigir?” (risos) “Ô, Person, eu tenho problema de lidar com gente, eu sou tímido pra cacete, eu gosto de trabalhar só dentro de quatro paredes”. Ele falava que eu tinha jeito e me punha para ir pra rua. Ele era uma figura bem interessante, bastante paternal e passional também. (REICHENBACH, 2009c)

As poucas quadras que separavam a Faculdade São Luís do Belas Artes, tradicional cinema de rua paulistano, e também do bar Riviera, onde reunia-se parte da *intelligentsia* do período, contribuíram para tornar o ambiente formativo daquele contexto espaço-temporal ainda mais fervilhante. Assim, participavam das discussões acaloradas sobre qual tipo de cinema era mais urgente jovens críticos e cineastas que não estavam regularmente matriculados na ESC, como Jairo Ferreira, Rogério Sganzerla e Andrea Tonacci, que sem tardar tomariam as vias de fato da realização.

De acordo com Reichenbach, é naquele contexto que pode ser identificada a gênese do chamado Cinema Marginal, um movimento espontâneo de produção de filmes inquietos, de várias estirpes, realizados na maioria por jovens cinéfilos integrantes da geração pós-68 dispostos a realizar “*filmes péssimos e mal-comportados*” (REICHENBACH, 2004c), com forte inclinação para a postura de agressão ao espectador (visto enquanto consumidor), cuja antinomia básica seria composta pelo o horror e a curtição, em um espécie de busca por um estilo violento que estivesse à altura da violências do período histórico (RAMOS, 1987).

Após abandonar definitivamente a Escola Superior de Cinema, Carlos Reichenbach associou-se a João Callegaro, também egresso da São Luís, e a Antônio Lima, crítico de cinema mineiro, para fundarem a Xanadú Produções Cinematográficas, deixando para trás as utopias revolucionárias da primeira fase da juventude para arriscar-se através de um repertório popularesco, voltado para o consumo das massas, optando por trabalhar a antinomia do Cinema Marginal com mais força na chave da curtição do que na do horror. Sobre sua práxis naquele período, que apontava uma nova direção em suas rotas cinematográficas, Reichenbach declarou:

O que nos chamou a atenção foi que Sexy Gang ficou 28 semanas em cartaz. O caminho tinha que ser por ali. Claro, não tínhamos experiência, quase não tínhamos equipamento, mas sobrava vontade de filmar. [...] Passamos anos na faculdade querendo fazer filmes de qualidade, mas a realidade com que nos deparamos, na hora de filmar, é que isso seria impossível. [...] Nós dizíamos: Se não dá para fazer cinema político, vamos fazer cinema cochon. (LYRA, 2004)

A Xanadú foi a primeira tentativa *reichenbachiana* em busca de um modelo de produção que contemplasse a realização de filmes baratos e em série, que teria como principal inspiração o produtor estadunidense Roger Corman, famoso por sua extensa e prolífica produção de filmes B's, também responsável por abrir espaço para jovens cineastas interessados na combinação entre a idéia de autoria cinematográfica e o repertório comercial, como Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich e Dennis Hopper.

Outras referências importantes para o projeto da Xanadú foram o sucesso do cinema erótico francês da época - o *cinema cochon* - e a “tradição de 50 anos de exibição do ‘mau’ cinema americano, devidamente absorvido pelo espectador”, que levaram Callegaro a redigir o Manifesto do Cinema Marginal Cafajeste, defendendo a tese de que as produções então deveriam se balizar pelo “quanto pior, melhor” e adotar o deboche como estilo (CALLEGARO, 1968).

Seguindo esses preceitos, a Xanadú Produções realizou dois longas-metragens compostos por episódios, *As Libertinas* (1968) e, na sequência, *Audácia! ou a Fúria dos Desejos* (1969), ambos obtendo grande êxito nas bilheterias. O primeiro filme contém três histórias que giram em torno da busca por aventuras sexuais, especialmente marcadas pelo adultério, cada uma dirigida por um dos sócios.

Em *As Libertinas*, a direção de fotografia ficou a cargo de Waldemar Lima e a montagem por conta de Glauco Mirko Laurelli, ambos profissionais experientes com obras-primas no currículo, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), respectivamente. Todavia, toda essa experiência não bastou para impedir que o filme recebesse críticas mordazes pela avacalhação geral de sua proposta formal, o que, de alguma maneira, atestou o sucesso do *parti-pris* dos jovens produtores-diretores.

Um episódio ilustra bem o funcionamento da proposta “quanto pior, melhor” do Cinema Marginal Cafajeste. Reichenbach foi o último dos três sócios a filmar seu episódio, chamado *Alice*, sobre um escritor e sua mulher que instalam-se em uma cidade balneária e recebem a visita inesperada da jovem amante do marido. Durante as filmagens, o cineasta recebeu uma ligação avisando que os episódios de Lima e Callegaro estavam prontos, porém surpreendentemente curtos. E mais! O dinheiro da produção havia se esgotado...

Sendo assim, precisando estender seu episódio sem dispor de recursos extras ou planejamento prévio Reichenbach recorreu, sem embaraços, ao acréscimo de intermináveis *travellings* com

imagens do litoral - propositalmente trepidantes e sem qualquer sentido dramatúrgico - como forma de cumprir sua missão. Na ausência de recursos (e, no final das contas, de interesse) para dar um bom acabamento à obra, o cineasta optou pelo deboche acintoso frente aos valores de produção tradicionalmente estabelecidos pelo cinema comercial, afinal, as cenas picantes - que já estavam gravadas - bastavam para garantir o interesse do público e, consequentemente, o sucesso do empreendimento naquele contexto de produção.

As Libertinas ficou onze semanas em cartaz em São Paulo, em grande parte devido à publicidade apelativa que anunciava de três sexo-estórias: “1ª sobre sexo, 2ª sobre sexo, 3ª sobre sexo” (CAETANO, 2012). Com o retorno da bilheteria foi possível cobrir o empréstimo tomado junto ao banco para a realização dessa primeira obra da Xanadú Produções Cinematográficas, e ainda produzir e lançar *Audácia! ou a Fúria dos Desejos*, dessa vez com dois episódios, um dirigido por Lima e outro por Reichenbach, logrando novamente aticar a fúria da crítica e os desejos do público.

Em *Audácia!*, Reichenbach dirigiu o episódio *A Badaladíssima dos Trópicos x Os Picaretas do Sexo* e apostou em altas doses de ironia e metalinguagem ao trazer para o centro da trama uma cineasta blasè chamada Paula Nelson, que está às voltas com a pressão dos produtores para inserir cenas de sexo em seu filme a fim de torná-lo mais comercial e que, em determinado momento, assiste o orçamento da produção esgotar. Diante de seu inevitável fracasso estético e econômico, a cineasta não encontra alternativas além de embebedar-se e perambular pela cidade na companhia de seu assistente.

Para além da vontade do cineasta em avacalhar com os valores de produção do filme, o episódio pode ser lido como uma crítica derrisória aos modos de financiamento e realização do cinema brasileiro do período, fustigando, inclusive, a postura daqueles que, como Reichenbach, pretendiam guardar certa independência em relação ao *modus operandi* do mercado cinematográfico. Essa preocupação, moeda corrente no discurso dos cineastas atuantes no final da década de 60, nem sempre converteram-se em forma e conteúdo dos filmes, o que garante o interesse histórico por *A Badaladíssima dos Trópicos x Os Picaretas do Sexo*.

Nesta toada, é importante lembrar que Cinema Marginal buscou, entre outras coisas, polemizar diretamente contra a parcela do cinema nacional consagrada à época, o influente Cinema Novo, a qual percebiam como progressivamente obsoleta, vinculada às burocracias

do Estado e da cultura oficial, o que colaborou para deixar os “marginais” fatalmente escanteados na divisão da verba pública destinada ao cinema.

Em uma atitude arriscada, marcada pelo desafio público a uma geração anterior e mais próxima às instâncias de decisão política, os jovens cineastas dedicaram-se à construção de uma filmografia agressiva, que radicalizava o manifesto “*Estética da Fome*” (ROCHA, 1995), escrito por Glauber Rocha, líder do Cinema Novo, ao realizar filmes cada vez mais “*feios e tristes [...] filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto*”, como se cobrassem os veteranos por um compromisso estético e político assumido nos anos anteriores, agora abandonado devido a razões econômicas. Passadas várias décadas daquela querela, que ficou conhecida como Cinemão vs. Cineminha, Reichenbach erigiu uma interpretação peculiar dessa passagem histórica, que inclui as questões dramáticas envolvidas:

Qual é basicamente a diferença essencial entre o Cinema Novo e o Cinema Pós-Novo: após 1964, se trocou aquele rótulo romântico. Qual a imagem que se tem do Cinema Novo? É aquele cinema simulado, com teor subversivo, em que os personagens eram favelados, retirantes, miseráveis, excluídos sociais. O cinema era usado como uma arma política. Com a passagem para a minha geração, desiludida, há uma troca da subversão para a transgressão. Ao invés do favelado, o personagem é o bandido, o boçal, o esfarrapado, o ignorante, o rebelde sem causa – troca o rebelde com causa pelo sem. (REICHENBACH, 2009c)

Posteriormente, em diversas ocasiões, Reichenbach afirmou que, a despeito de gostar de vários filmes realizados por seus colegas durante a fase do Cinema Marginal, considerava os trabalhos que realizou nesse período esteticamente insatisfatórios, apenas tateantes em busca de uma linguagem que ele ainda não dominava. Membro de uma geração que aderiu à contracultura, também chegou a afirmar que os episódios de sua vida pessoal era mais intensos e repletos de descobertas do que o cinema que fazia àquela altura.

Carlos Reichenbach, sujeito que nunca temeu em deixar para trás seus portos seguros, no futuro também renegaria o adjetivo de Marginal, preferindo o termo cunhado pelos ingleses para definir aquele movimento, o Cinema Pós-Novo, uma vez que: “*A palavra marginal, sentido de bandido na época, era de esquerda; hoje é de direita. Eu me nego ter meu nome vinculado a esse termo.*” (REICHENBACH, 2009c).

Entretanto, Reichenbach nunca deixou de reconhecer que as lições aprendidas naqueles primeiros anos de sua profissionalização no cinema foram fundamentais em sua formação e

marcantes ao longo de toda sua carreira, entre as quais destacaram-se: filmar as cenas mais caras primeiro e, principalmente, tornar a limitação de recursos em estímulo para a criatividade, concretizando uma lição que Roberto Santos, seu ex-professor, esforçava-se para transmitir a todos os alunos ainda na época da São Luiz. Se Luís Sérgio Person foi o responsável por convencer Reichenbach a dirigir como única forma de garantir a qualidade original de seus roteiros, Roberto Santos o teria convencido a produzir com argumento semelhante: garantir a qualidade de suas direções.

Na sequência, Reichenbach foi convidado pelo produtor Renato Grecchi para realizar seu primeiro longa-metragem com direção solo, um filme de encomenda chamado *Corrida em Busca do Amor* (1972), produzido pela Indústria Nacional de Filmes (INF), com um objetivo cristalino: obter sucesso de bilheteria junto ao público juvenil explorando o filão das comédias de aventura com corrida automobilística, esquema importado que já fazia sucesso em *Hollywood*. Em seu enredo, o filme apresenta a disputa entre dois mecânicos, um pobre e o outro rico, que interessados pela mesma moça, formam escuderias automobilísticas para disputar a corrida anual patrocinada pelo pai da donzela.

O projeto, a princípio, deveria contar com Ronnie Von como sua estrela principal, o que de última hora não se viabilizou e impediu que Grecchi conseguisse completar o financiamento previsto sem seu principal chamariz de público. Como o filme precisava ser realizado de qualquer maneira a fim de honrar os compromissos que já haviam sido assumidos com outros financiadores, impôs-se a Reichenbach toda ordem de restrições orçamentárias, obrigando-lhe, por exemplo, a realizar uma fita sobre corrida sem dispor de automóveis em todas as diárias de gravação.

Em contrapartida, Reichenbach recebeu carta-branca do produtor para concluir a obra a seu gosto e aproveitou para pôr em prática todo o saldo acumulado em seus anos de aprendizado da linguagem cinematográfica, ainda que na base do improviso. Com o filme concluído e lançado, podemos considerar que *Corrida em Busca do Amor* é a própria reta de chegada do período de formação *reichenbachiano*, que começou sobre duas rodas do Jabaquara em peregrinação por todos os cinemas de ruas de São Paulo, passando pelos bancos da Sociedade Amigos da Cinemateca e da Escola Superior de Cinema até arriscar as primeiras “tateações” autorais dentro do Cinema Marginal. Nas palavras do cineasta, fica clara a importância de *Corrida em Busca do Amor* na consolidação desse processo:

Sem ninguém p'ra me dirigir, fui pondo tudo p'ra fora e consegui concluir a fita. No último dia o diretor de fotografia viajou para o norte, e eu fotometrei a cena, ensaiei os atores, fixei o tripé e corri p'ra cena. Durante cinco meses recriei o filme na moviola, e com a ajuda do genial Silvio Renoldi fui colocando tudo aquilo que tinha de melhor no roteiro esquecido. Aprendi definitivamente que um filme criativo passa a existir depois do corte. Que o montador é a segunda cabeça de um filme. Que a melhor escola de cinema é fazer filmes. (REICHENBACH, 1978)

Após a conclusão do primeiro longa-metragem com direção solo, Reichenbach encontrava-se em mais um ponto decisivo para a continuidade de suas rotas cinematográficas. Naquele momento, em que a violência da ditadura civil-militar aumentava na mesma proporção em que o movimento do Cinema Marginal se dissolia, o cineasta ainda tentou realizar um filme de invenção sobre o período sombrio que o país atravessava, que deveria chamar-se *Guatemala Ano Zero*, abordando os exílios políticos cada vez mais frequentes no Brasil.

Reichenbach chegou a filmar alguns rolos de negativo, entres os quais planos-sequência da Avenida 23 de Maio, que leva ao aeroporto de Congonhas, mas os anos de chumbo sufocaram as chances de conclusão do projeto. Então, finalmente, cedeu às pressões de sua mãe para que retomasse alguma parcela da estabilidade longamente planejada por sua família e utilizou parte da herança paterna para adquirir 50% de uma produtora bem-estabelecida no mercado de filmes publicitários, a Jota Filmes.

No entanto, como é de costume em suas rotas aparentemente contraditórias, ao entrar para o mundo da publicidade Reichenbach mantinha no horizonte uma idéia antiga, reavivando parte do espírito que havia animado a Xanadú Produções Cinematográficas alguns anos antes: viabilizar a produção em série de filmes baratos e com apelo comercial que mantivessem, ao mesmo tempo, algum nível de experimentação estética e ousadia política.

Na visão do cineasta, a Jota Filmes possuía uma das melhores infraestruturas do mercado - câmera, estúdio, moviola, escritórios - e uma renda certa advinda da publicidade, de forma que chegou a imaginar que havia encontrado a fórmula ideal para financiar uma nova geração de filmes e realizadores populares e inventivos, mas apesar da insistência o projeto não foi bem aceito por sua sócia na época e naufragou.

Apesar de ter alegado que os três anos que passou na publicidade foram os mais árduos de sua vida (REICHENBACH, 2002), a experiência rendeu-lhe grande aprendizado técnico, especialmente na função de direção de fotografia, que após deixar a Jota Filmes às vésperas da falência tornaria-se sua fonte de sustento por vários anos. Se não foi capaz de pôr em

prática seus planos para tornar-se o Roger Corman paulistano, Reichenbach soube aproveitar a oportunidade única que aquele contexto oferecia e logrou ainda outro saldo positivo de seu tempo à frente da Jota Filmes: o longa-metragem *Lilian M. (Relatório Confidencial)* (1975), produção realizada durante o expediente da produtora, valendo-se seus equipamentos, funcionários e, inclusive, dos escritórios como parte do cenário.

O filme narra o périplo de Maria, uma mulher que abandona o marido e os filhos na roça para fugir na companhia de um caixeiro-viajante em direção a São Paulo, capital. Na cidade grande, a protagonista vive uma série episódios insólitos com outros amantes, em que cada relacionamento apresenta problemas e soluções novos, responsáveis por fazer com que a compreensão da moça a respeito do mundo ao redor alargue-se paulatinamente. Em termos de encenação, a obra avança aos saltos e percorre diversos gêneros cinematográficos para acompanhar o relatório confidencial da protagonista que, de um ponto avançado no tempo diegético, quando já tendo adotado a alcunha de Lilian, conta sua trajetória para uma dupla de entrevistadores.

Além de produtor e diretor, Carlos Reichenbach ainda roteirizou, dirigiu a fotografia e fez a seleção musical do filme que ganhou os prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de melhor roteiro e o Prêmio Governador do Estado de realização especial, ambos em 1975. Se as obras realizadas durante o período do Cinema Marginal Cafajeste podem ter deixado más impressões sobre a capacidade de Reichenbach para filmar, *Lilian M. (Relatório Confidencial)* dissipou esse primeiro conceito.

Não que a crítica tenha sido univocamente favorável, mas a pluralidade de combinações criativas encontradas durante as sequências, que utilizam-se de achados dramatúrgicos que vão de Brecht às chanchadas da Atlântida, evidenciaram a qualidade da obra e ratificaram que os tempos de aprendiz haviam ficado para trás. Segundo Paulo Emílio Salles Gomes, em artigo dedicado a responder a parcela da crítica que havia investido contra o filme, *Lilian M. (Relatório Confidencial)* revelaria particularidades de um verdadeiro autor de cinema:

Os defeitos do filme estão na cara, a sua heterogeneidade, aquele episódio final quando dentro da fita exaurida começa outra e muitos outros pontos que se queira salientar. Ao lado disso tudo, entretanto, as qualidades que se encontram são tão agudas e insólitas, indicam tanta personalidade, que por si só obrigam a gente a redobrar o interesse pela carreira de Reichenbach. (GOMES, 1975)

De fato, *Lilian M. (Relatório Confidencial)* marcou um ponto de virada em relação às preocupações de Reichenbach com a linguagem cinematográfica, sendo o sinal que faltava para que ele abandonasse a publicidade e mergulhasse de cabeça no desenvolvimento de seu cinema autoral. Deixando definitivamente para trás o ideário do “quanto pior melhor”, o cineasta partiu para uma relação mais empática com o público e seus gostos, com preferência declarada por aqueles espectadores assíduos do cinema nacional. Na ocasião do lançamento de *Lilian M. (Relatório Confidencial)*, Reichenbach afirmou para a reportagem do Jornal da Tarde que não fazia questão de conquistar o público do Belas Artes, considerado elitizado, mas que buscava-se dirigir aos frequentadores do Cine Marabá, sala popular localizada na região central da cidade, pois eram os verdadeiros apreciadores do cinema brasileiro (CAETANO, 2012).

Podemos considerar que a partir de *Lilian M. (Relatório Confidencial)*, Carlos Reichenbach deu início à segunda fase de suas rotas cinematográficas, uma vez que finalmente teria deixado de tatear em busca de uma linguagem própria. A partir deste ponto de virada, sua obra - dentro e fora das telas - assume uma série de características que definiriam seu estilo: o apreço pelo risco causado pelas constantes mudanças de direção na forma e conteúdo de seus filmes; o investimento na polêmica como estratégia didática de intervenção e debate públicos; o contrabando de referências eruditas onde as obras pretendem-se populares, e vice-versa; o deslocamento das personagens como principal chave de leitura para as narrativas.

Em *Lilian M. (Relatório Confidencial)* podemos verificar a combinação de altas doses de experimentação com a linguagem, incluindo referências ao cinema moderno japonês, com um conjunto de atrações ao gosto do cinema comercial, como nudez, ação policial, comédia pastelão. Entre seus casos mais célebres de contrabando está a criação da personagem do industrial alemão que além de financiar a protagonista sustenta um aparato de tortura, baseado no caso do empresário Henning Boilesen, apoiador da ditadura civil-militar brasileira, que passou despercebido pela censura federal em pleno regime.

A própria protagonista do filme reúne todas as características corsárias, pois é uma aventureira nata, que aproveita a primeira oportunidade para mudar as rotas de sua vida, e jamais deixa-se acanhar para continuar mudando. Ao deslocar-se de uma situação a outra, de um amante para outro, Maria/Lilian, ou simplesmente, Lilian M. é capaz de carregar consigo os aprendizados das experiências anteriores, quase sempre mantidos sobre uma aparência que simula passividade. Podemos apontar nela o surgimento de uma longa galeria de personagens

que remetem à projeção da personalidade do seu autor fora das telas - inquieto e curioso - sobre as protagonistas de seus filmes.

2.2. Da Boca do Lixo a *Filme Demência* (1976 - 1986)

Carlos Reichenbach, a despeito das acolhidas positivas da crítica e do público recebidas por *Lilian M. (Relatório Confidencial)*, que acenavam-lhe com o reconhecimento necessário para pleitear verbas públicas para produzir seus filmes, ou, em outras palavras, uma senha para deixar de produzir Cineminha para fazer Cinemão, ao sair da Jota Filmes não procurou apoio da Embrafilme - àquela altura fortalecida pela reestruturação institucional de 1974 que alargava suas funções e seu poder de intervenção no mercado cinematográfico - a fim de dar continuidade a seu cinema autoral.

À época, preferiu apostar suas fichas no contexto criativo da Boca do Lixo, zona da região central da cidade de São Paulo onde encontravam-se pequenos e médios produtores de cinema popular, ao qual havia sido apresentado por Luís Sérgio Person quando ainda era apenas um estudante universitário. Na Boca, apesar da diversidade da produção resultante, os esforços da classe cinematográfica convergiam para um mesmo objetivo: a rentabilidade comercial. Para isso, desenvolveu-se naquele contexto um modo de produção peculiar, baseado nas limitações de recursos e diálogo com todos os setores da cadeia produtiva, com “*tempo de filmagem reduzido, economia de negativo (filme virgem), remuneração negociada com elenco e equipe, [...] E, principalmente, negociação - participação societária, venda dos direitos de distribuição, co-produção etc. - com exibidores e distribuidores.*” (ABREU, 2015).

Aproveitando-se do aprimoramento técnico adquirido durante os anos de trabalho no ramo da publicidade, Reichenbach abriu seus caminhos profissionais na Boca do Lixo atuando inicialmente como diretor de fotografia. Seu primeiro trabalho realizado naquele contexto foi *Excitação* (1977), dirigido por Jean Garret e, na sequência trabalhou em *Meus Homens, Meus Amores* (1978), dirigido por José Miziara. Depois do êxito desses projetos, convites não pararam de surgir para o mais novo diretor de fotografia da Boca.

Até que em *Capuzes Negros* (1978), cujo projeto inicial era inspirado pelas comédias de Billy Wilder, o roteirista e produtor Mario Chaves - outro egresso da Escola Superior de Cinema - demitiu o diretor geral Celso Nunes pouco antes de começarem as filmagens e acabou

convencendo Reichenbach a assumir aquela função juntamente com a direção de fotografia do projeto. O filme, que na ocasião do lançamento, por exigência do distribuidor, recebeu o subtítulo *Sede de Amar*, põe em cena dois acontecimentos paralelos: o luxuoso coquetel de lançamento de um novo empreendimento imobiliário e o sequestro relâmpago da esposa do proprietário da construtora junto com um diretor da empresa.

Capuzes Negros - Sede de Amor é o único filme dirigido por Reichenbach com o roteiro totalmente escrito por outro autor - o que contribuiu para que o cineasta posteriormente renegasse a autoria da obra - e saiu-se muito bem nas bilheterias, com mais de meio milhão de espectadores. A crítica, em partes, encontrou pontos positivos como “*os vãos poéticos que permeiam a narrativa e o deboche sutil com que satiriza o novo-riquismo paulista*” (LYRA, p. 145), evidenciando que, apesar da relutância em assumir a autoria do filme, a contribuição do estilo do diretor contratado para a fatura da obra foi inegável.

Então, Reichenbach engata uma parceria de três filmes com Antonio Polo Galante, um dos produtores mais importantes da Boca do Lixo, e seu filho, Roberto Polo Galante. Essa parceria consolida o mergulho *reichenbachiano* no modo de produção da Boca, permitindo que o cineasta desenvolvesse seu estilo cinematográfico em um esquema de produção rápido, barato e contínuo. E aquela não era a primeira vez que Antonio Polo Galante, também conhecido como o “Rei da Boca”, tentava ativar essa parceria:

Há algum tempo, o Galante me propôs fazer um filme de reformatório de mulheres. Eu não dirigia desde 75, e a idéia me instigava. Escrevi um argumento usando o repertório dos filmes do gênero, dando um cunho anárquico muito pessoal, inspirado em um dos filmes que mais gosto: “Zero de Conduta”, de Jean Vigo. Denominei o projeto “As Rebeldes” e ficamos esperando o momento certo de realizá-lo. Nosso contato diminui quando fui filmar “Capuzes Negros”, e a onda do gênero acabou passando. (REICHENBACH, 1979)

De acordo com o esquema dos Galantes, que financiava suas produções com um adiantamento fornecido pelos exibidores em troca de 50% da participação nas bilheterias, haviam apenas duas exigências: os filmes deveriam ser realizados com poucos recursos técnicos e encaixar-se no gênero das comédias eróticas, tão em alta na época. Mas, em contrapartida, o diretor gozava de total liberdade para propor o argumento e encontrar a melhor forma de encenar a narrativa.

De partida, Reichenbach propõe uma espécie de continuação de *A Mulher de Todos* (1969), filme de Rogério Sganzerla, a ser ambientado na mesma Ilha dos Prazeres do clássico *sganzerliano*. O filme, que por opção de Antonio Polo Galante, viria a se chamar *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, põe em cena uma espiã que finge ser jornalista para entrevistar e assassinar inimigos de um regime autoritário que estão exilados em uma ilha anarco-libertária. Em entrevista concedida a Christian Caselli, publicada na revista eletrônica *Contracampo*, Reichenbach descreve o modo de produção adotado naquele contexto:

Saí da Jota Filmes em 75 e logo iniciei uma parceria (fundamentada na amizade) com o Galante. Ele produzia os filmes com o dinheiro dos exibidores e eu escrevia, dirigia e fotografava em ritmo de urgência. Para você ter uma idéia, eu estava na terceira semana de filmagem de *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, em Peruíbe (litoral de São Paulo) quando o Galante telefonou para o hotel avisando que tinha acabado de assinar um contrato para a estréia do filme, no cine Marabá, daqui a sessenta e cinco dias!!!! E assim foi, sem nenhum dia de atraso. (REICHENBACH, 2002)

Em *O Império do Desejo* (1980), que segundo o diretor trata-se de uma “*pornochanchada que se orgulha de exibir a pecha*” (REICHENBACH, 1980), quem assinou a produção foi Roberto Polo Galante. A obra foi realizada nos mesmos moldes de produção de *A Ilha dos Prazeres Proibido*, ou seja, exígua disponibilidade de latas de negativos, equipe e semanas para filmar. O enredo apresenta uma viúva que tenta recuperar a propriedade de uma casa litorânea que o marido deixou-lhe de herança. Com a ajuda de um advogado bufão e um casal de hippies extemporâneos fazendo às vezes de caseiros do imóvel, ela busca - em vão - impedir que grileiros tomem posse da casa.

Em *Paraíso Proibido* (1981), terceira obra da parceria com os Galantes, novamente produzida pelo filho do Rei da Boca, Reichenbach retoma o argumento da inadequação subjetiva da protagonista em relação à sociedade reificante que a envolve, o que dá movimento a uma deriva angustiada da personagem em busca de respostas para suas crises existenciais. Essa linha de filmes, iniciada em *Lilian M. (Relatório Confidencial)*, que mais à frente ganharia adesão de *Filme Demência* (1986) e *Alma Corsária* (1993), pode ser considerada a mais pessoal de sua carreira, na qual verificamos com mais clareza a projeção direta de questões biográficas do cineasta sobre suas protagonistas.

O enredo apresenta um radialista que abandona a vida na cidade grande para trabalhar em uma modesta emissora do litoral. A tranquilidade de sua vida é interrompida com a chegada

de um amigo que vem da capital propor-lhe sociedade a fim de montarem uma rádio concorrente. Segundo Reichenbach, as referências diretas são *O Amigo Americano* (Der amerikanische Freund, 1977), de Wim Wenders, e a *A Primeira Noite de Tranquilidade* (La Prima Notte di Quiete, 1972), de Valerio Zurlini.

Apesar da sofisticação das referências, que contribuíram com um tom melancólico para o filme, *O Paraíso Proibido* conta ainda com todos os ingredientes necessários para obter uma boa renda nas bilheteiras: a nudez das belas amantes do protagonista, personagens amorais, intrigas rocambolescas, paisagens paradisíacas, além de um polêmico affair intergeracional protagonizado por Jonas Bloch e Vanessa Alves. Também é de uma das obras mais lineares em termos de dramaturgia e plasticamente homogêneas da filmografia *reichenbachiana*. Segundo o próprio cineasta: “Este filme é o menos valorizado pelos meus amigos, embora minha mulher diga que é a minha cara. Pessoalmente, gosto muito dele, talvez por ser o mais simples de todos.” (LYRA, 2004).

Na Boca do Lixo, entre 1977 e 1984, Reichenbach dirigiu 6 longas-metragens, tendo fotografado mais de uma dezena de trabalhos. Seu perfil intelectual e anárquico contrastava com o da maioria dos cineastas locais, egressos das camadas populares (ABREU, 2015), mas gozava da confiança dos produtores por conta de seu profissionalismo e eficiência. Em entrevista concedida a Jairo Ferreira, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, Reichenbach discorre sobre seu papel dentro daquele sistema, destacando o fato da Boca do Lixo ter lhe oferecido a possibilidade manter sua autonomia intelectual em relação aos interesses do Estado e da Cultura Oficial, ambas sob o signo do regime civil-militar:

O asfixiamento é um fato, mas a produção classe "B" da rua do Triunfo, por exemplo, resiste e fatura alto. Consigo fazer meus filmes sem verbas oficiais, não tenho nenhum mecenas entre a família, torrei meu único dinheiro em "Lilian M" e não me arrependo. Resolvi ser técnico para não abandonar a profissão. Sou agora registrado como diretor de fotografia, gosto de mexer com refletores. (REICHENBACH, 1979)

Mesmo tornando-se uma peça fundamental à produção da Boca do Lixo, Reichenbach não comungava de todos os seus pre(con)ceitos. Discordava, por exemplo, que a finalidade da produção cinematográfica deveria encerrar-se apenas no comércio e no lucro advindo do entretenimento. Sob influência dos ensinamentos de Luís Sérgio Person, ele enxergava na ampla inserção desses filmes populares uma oportunidade de dialogar e intervir na sociedade, combinando experimentação de linguagem e presença no mercado exibidor. Em entrevista

concedida a Paulo Carneiro, publicada no *Diário do Grande ABC*, Reichenbach comentou sobre seus interesses subversivos durante o período da Boca: “*Eu pensava em retrabalhar o repertório do filme comercial, do filme popular, e subverter esse mesmo repertório, fazendo filmes anárquicos, pessoais.*” (REICHENBACH, 1989).

Em *A Ilha dos Prazeres Proibido*, por exemplo, Reichenbach realizou uma obra dentro das convenções do cinema comercial, em especial da comédia erótica, porém envolvendo suas personagens em uma narrativa que discute temas de alta complexidade política e filosófica para época, como: a censura, a utopia, o anarquismo e a liberdade sexual. Em *O Império do Desejo*, por sua vez, uma dezena de cenas de nudez e outras tantas de sexo convivem com discussões sobre concentração fundiária, maoísmo e as hipocrisias da vida burguesa.

Esses filmes consolidam a poética *reichenbachiana* iniciada em *Lilian M (Relatório Confidencial)*, marcada pelos deslocamentos entre os referenciais eruditos e populares, arriscando-se no mercado com lançamentos que buscavam simultaneamente agradar as massas e destilar análises críticas sobre a sociedade. Era evidente, para Reichenbach, que a realização dessa façanha exigia cálculo e perícia, uma vez que o filme não poderia ser explicitamente político, nem no discurso nem em sua forma:

Basicamente, um filme pra mim deve sugerir. Em todos os sentidos. Detesto o filme de tese, o cinema-denúncia, o filme que se auto-promove, o cine-verdade. [...] Sugestivo é fazer um filme de cinema (entendido como política) sem falar em política (entendida como cinema) ou vice-versa. (REICHENBACH, 1979)

O ajuste de rotas empreendido por Reichenbach ao longo dos anos 70, deslocando-se da baliza de realizador marginal e produtor independente para a de um diretor *freelancer* que associa-se a produtores experientes e inseridos no mercado exibidor foi fundamental para o sucesso da continuidade de sua produção e, por consequência, de sua experimentação com a linguagem cinematográfica.

Novamente seguindo um caminho já demonstrado pelo mestre Person, que havia associado-se ao veterano produtor Mário Civelli para realizar *O Caso dos Irmãos Naves* (1966), Reichenbach passou a levar em consideração o tino comercial do produtor nas escolhas formais do filme, até mesmo em relação aos títulos. Por exemplo, *O Império do Desejo* deveria chamar-se *Anarquia Sexual*, mas Galante vislumbrou a possibilidade de atrair mais

público aproveitando a similaridade com o título de um estrondoso sucesso da época, *O Império dos Sentidos* (Ai No Corrida, 1976), de Nagisa Oshima.

Em sua próxima missão na direção, *Amor, Palavra Prostituta* (1981), nem mesmo a participação de quatro empresas produtoras no projeto livraram Reichenbach da escassez de recursos, haja visto que os negativos disponíveis para a filmagem, além de exíguos como de costume, estavam vencidos. Reichenbach reputava que por conta disso optou por produzir um melodrama em tons amargos, já que a matiz do negativo deteriorado potencializaria as emoções pesadas postas em cena.

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

O filme, situado em larga medida nas periferias de São Paulo, assume um viés existencialista sob a influência dos escritos do filósofo Soren Kierkegaard, e foi dividido em 4 partes, batizadas a partir de cada uma das protagonistas: Fernando, Rita, Luis Claudio e Lilita. Reichenbach e seu parceiro Eder Mazini, produtor executivo e montador de *Amor, Palavra Prostituta*, passaram oito meses brigando com a Censura Federal para liberar o certificado de exibição, no entanto, a cópia finalmente autorizada continha graves cortes que levaram o cineasta a renegar essa versão mutilada. Segundo os censores, a obra não poderia exibir cenas que contivessem sangue menstrual, o que inviabilizou na época a exibição da principal cena dramática do filme, aquela na qual Fernando dá um banho em Lilita enquanto a garota sangra após um aborto mal-sucedido.

Na sequência, Reichenbach voltou a realizar um episódio para longa-metragem em *As Safadas* (1982), com produção de Antonio Polo Galante. A direção dos outros dois episódios que completavam a obra ficou por conta de Antonio Meliande e Inácio Araújo. Por sua vez, Reichenbach roteirizou e dirigiu o episódio chamado *A Rainha do Fliperama*, no qual um burocrata encontra sua primeira namorada em um fliperama do centro da cidade e empreende uma tentativa romântica de resgatar a moça da exploração de seu amante. Segundo o crítico Marcelo Lyra, apesar de ressentir-se da produção feita às pressas, a obra possui acertos, especialmente em relação à construção da protagonista e seu lugar na constelação de personagens *reichenbachianas*:

Do início das filmagens ao lançamento nos cinemas foram três meses. Apesar dos recursos mínimos *A Rainha do Fliperama* tem seus méritos. É outro trabalho na linha intimista dos filmes femininos do diretor. Reginéia tem relação com a Maria de Lilian M., com a Rita de Amor, Palavra Prostituta, bem como com a manicure Aninha de Anjos do Arrabalde e, de certa forma, com a prostituta Anésia, de Alma Corsária. (LYRA, 2004)

As dificuldades de produção enfrentadas pelos cineastas na Boca do Lixo levaram alguns deles a experimentar a formação de uma cooperativa, a Embrapi, que apesar de sua curta duração produziu 8 filmes de longa-metragem entre 1982 e 1984. Este episódio pode ser mais um a remeter à antiga ambição *reichenbachiana* de fomentar uma geração de realizadores inventivos, que conseguissem trabalhar no interior das expectativas do mercado cinematográfico e se beneficiassem do volume de produção para garantir o pão e a poesia, ou seja, sobrevivência e experimentação. A idéia central que alimentou a Embrapi foi a de que cada cooperado dirigiria um roteiro próprio e, em contrapartida, atuaria também na direção de produção do filme de um colega. Entre as produções mais conhecidas da cooperativa estão *Amado Batista em Sol Vermelho* (1982), de Antônio Meliande, *Tchau, Amor* (1983), de Jean Garrett e *Extremos do Prazer* (1984), de Carlos Reichenbach.

Em *Extremos do Prazer*, Reichenbach aderiu novamente à estratégia de concentrar suas personagens em um único cenário catalisador, uma chácara de veraneio no interior. A trama é tensionada pela economia libidinal das personagens colocadas em uma chocante e inescapável proximidade. Em poucos dias de confinamento reúnem-se na tal chácara personagens de faixas etárias, sociais e econômicas distintas, como: um ex-intelectual de esquerda, sua sobrinha rica, o marido da sobrinha, um burocrata boçal, uma desquitada frígida, a filha do ex-intelectual e um jovem dramaturgo que mantém relações afetivas com pai e filha. Ao comentar a realização do filme em seu livro de memórias, Reichenbach comenta sobre a heterogeneidade das referências que compuseram seu estilo:

Qualquer semelhança com o estilo intimista e existencial, e o formato de produção do cineasta francês Eric Rohmer, não é mera coincidência. *Extremos do Prazer* foi um desafio que eu mesmo me proponho: reunir meia dúzia de personagens em um único espaço físico e fazer um filme que não ficasse com cara de teatro filmado. É como se estivesse reunindo amigos num sítio de parentes num final de semana e resolvesse filmá-los em Super-8. Este filme repete a idéia de misturar citações eruditas e filosóficas com diálogo coloquial, por vezes grosseiro. Assim como em outros trabalhos, reflito sobre a condição humana. Essa mistura, pouco ortodoxa, conseguiu uma surpreendente relação com o público, atingindo não somente

os espectadores do filme erótico e comercial, como também os do cinema de arte, permanecendo várias semanas em cartaz. (LYRA, 2004)

Além de obter bons retornos nas bilheterias, as obras que Reichenbach realizou durante a fase da Boca do Lixo acumularam progressivo reconhecimento da crítica até atingir o auge em 1984, quando dois episódios ajudaram a consagrar o cineasta como verdadeiro autor de cinema. O primeiro aconteceu quando uma curadora do Festival de Roterdã veio ao Brasil e surpreendeu a todos nos escritórios da Embrafilme ao pedir para assistir uma porção de filmes do Cinema Novo acompanhada de mais algumas obras de Reichenbach. O fato era que o crítico João Carlos Rodrigues havia feito uma campanha silenciosa através de seu irmão, na época secretário de Mary Meerson, ex-companheira de Henri Langlois e com bastante influência no festival holandês, escrevendo uma carta sugerindo a Meerson que desse atenção à filmografia de Reichenbach e, em especial, ao lançamento mais recente, *Amor, Palavra Prostituta* (RODRIGUES, 2013).

O apelo de João Carlos Rodrigues surtiu efeito e *Amor, Palavras Prostituta*, na companhia de *Lilian M. (Relatório Confidencial)* - 10 após anos de seu lançamento! - foram selecionados e muito aplaudidos em Roterdã, recebendo naquela ocasião destaque maior do que a produção de cineastas como Eduardo Coutinho e Carlos Diegues. Após o festival, em artigo elogioso para o jornal *Libération*, o crítico Louis Skorecki escreveu sobre o pornô-tropical de Reichenbach, comparou seu estilo ao de Luc Moullet e consagrou-o como uma versão de R.W. Fassbinder presente nos trópicos (SKORECKI, 1984).

Na sequência, *Extremos do Prazer* foi a primeira obra de Reichenbach a ser selecionada para um grande festival de cinema brasileiro, sendo exibida e agraciada com prêmio pela integridade da obra no Festival de Gramado daquele mesmo ano. O crítico gaúcho Luiz César Cozzatti, ex-integrante da comissão de seleção do festival, escreveu sobre o fato:

No período de pré-seleção para o Festival de Gramado, *Extremos do Prazer* era aguardado com certa expectativa. Todos estavam dispostos a não permitir que se repetisse o cochilo de não incluir Reichenbach entre os selecionados do Festival. Haja visto a não-inclusão, no ano anterior, do também notável *Amor, Palavras Prostituta*. O filme superou as expectativas e sua indicação foi fruto de uma unanimidade cúmplice. (FERREIRA, 2016)

Além da participação laureada em Gramado, *Extremos do Prazer* rendeu o Prêmio Governador do Estado de São Paulo de melhor direção para Reichenbach e os prêmios de melhor roteiro, para Reichenbach novamente, e montagem, para Eder Mazini, conferidos pela

Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Graças à repercussão crítica ascendente, Reichenbach consolidou-se como um autêntico “autor de cinema” brasileiro. Na sequência, pela primeira vez em sua carreira, foi contemplado com recursos da Embrafilme para produzir uma obra cinematográfica. Em artigo publicado na revista eletrônica *Cinética* afirma não ter o direito de reclamar da empresa estatal porque nunca a procurou: “*Fui procurado por ela quando Lilian M. (1975) e Amor, Palavra Prostituta (1981) receberam o aval de Hubert Bals, criador e diretor (na época) do Festival de Roterdã, e de Jacques Ledoux, diretor da Cinemateca de Bruxelas*” (REICHENBACH, 2010).

No entanto, entre a submissão do projeto, sua aprovação e a liberação dos recursos financeiros passaram-se mais de dois anos. Sendo assim, a inflação do período inviabilizou a produção do roteiro inicial, um melodrama escrito a seis mãos - além de Reichenbach eram co-autores os críticos Inácio Araújo e JC Ismael - que deveria chamar-se *Propriedade Privada*, sobre as agruras de um contador que acompanha o patrão salafrário durante um final de semana. Mais uma vez, o cineasta foi obrigado a improvisar, aproveitando as limitações financeiras como estímulo para a criatividade, manobrando seu destino a fim de garantir a continuidade de sua produção, bem como de sua liberdade criativa e autonomia intelectual.

Carlos Reichenbach, consciente do momento especial em sua carreira, colocou de lado aquele roteiro e assumiu fazer um filme mais pessoal (e barato), em larga medida uma revisão de suas rotas cinematográficas, chamado *Filme Demência* (1986). O tema do sujeito que olha-se no espelho em busca de uma nova orientação para sua vida estrutura a dramaturgia e é incorporado como imagem na diegese do filme, sendo levada às últimas consequências em uma cena apoteótica nos minutos finais na qual o protagonista, alter-ego de Reichenbach, literalmente atravessa um espelho ao volante de um carro conversível estilhaçando as imagens que o atormentavam.

Pela primeira vez distante da pressão das bilheteria, Reichenbach escolheu a lenda germânica de Fausto para inspirar o argumento, em cujo centro encontra-se um sujeito que, em ponto crucial em sua vida, deve escolher entre aprofundar-se nos prazeres mundanos ou continuar no cultivo de suas virtudes. A partir deste argumento, o cineasta conseguiu realizar o filme com um orçamento diminuto, valendo-se de muitas gravações em externas e focado nas ações de um único protagonista, cujo estado de espírito, por sua vez, projeta-se diretamente sobre a ambiência da narrativa, certamente a mais enigmática e obscura da filmografia *reichenbachiana*.

É interessante notar a forma como Reichenbach transformou a lenda de um bem-sucedido intelectual alemão que faz um acordo com o diabo na história de um industrial falido de São Paulo, herdeiro de uma indústria de tabaco e amante das humanidades, que perambula desesperadamente em busca de um refúgio espiritual. Sua descida ao inferno se dá no contato com as ruas da metrópole, na qual cada canto reserva-lhe uma provação sinistra. Nesse percurso será acompanhado de perto por Mefisto, a encarnação do demônio na trama, que, utilizando diversos disfarces, empenha-se para movê-lo sempre adiante, acelerando sua jornada de danação e autodescoberta.

Nesta operação, o cineasta inseriu uma dimensão autobiográfica no filme, uma vez que Reichenbach também seria herdeiro de uma indústria, tendo sofrido desde cedo com esta perspectiva até que o falecimento precoce do pai o dispensasse da tarefa. A agonia do protagonista em luta contra sua inadequação para uma função social pré-estabelecida pelo pai movimenta boa parte da trama, impulsionando Fausto por caminhos perigosos em busca de libertar-se deste trauma e seguir adiante.

Ao mesmo tempo, Reichenbach pôs a obra em diálogo com a tradição de filmes paulistanos que lidam com a vocação industrial e metropolitana de São Paulo, em especial *São Paulo S/A*, de Luís Sérgio Person, a quem *Filme Demência* é dedicado. Em entrevista concedida ao jornalista Vitor Angelo, publicada na revista *Cult*, Reichenbach desdobra outras influências de seu mestre Person:

Meu vínculo com Person faz com que São Paulo seja um personagem integrante desses filmes. Mas tem realmente referências expressas. O Fausto, em *Filme Demência*, quando vai embora de São Paulo, é a música do coral de São Paulo S/A invertida. A saída do personagem de Person é filmada toda de cima para baixo, e minha saída do Fausto é também invertida, filmei tudo de baixo para cima. Os filmes começam idênticos, com uma briga de casal, mas, como meu filme é nos anos 80, uma mulher dos anos 80 não fica caída, ela mete o pé no cara. Esses filmes urbanos dialogam entre si. (REICHENBACH, 2004)

Na época de lançamento de *Filme Demência*, Jairo Ferreira escreveu uma crítica na qual considerava esse filme de súmula da carreira de Reichenbach (FERREIRA, 2016), porém, neste trabalho optamos por chamá-lo de farol. Em primeiro lugar porque a filmografia de Reichenbach continuaria a partir daquele ponto, seguindo por novas rotas. Em segundo, porque acreditamos que seu lugar de destaque na filmografia *reichenbachiana* está garantido como uma espécie de iluminação e inflexão entre rotas passadas e futuras. Em entrevista

concedida a Ruy Gardnier e Daniel Caetano, publicada na revista eletrônica *Contracampo*, Reichenbach comentou a centralidade da obra em sua filmografia e o impacto de sua produção sobre uma pressuposta inflexão no estilo do cineasta:

Minha obra muda em *Filme Demência* [1986]. Eu acho que ela dá uma virada do avesso. [...] De *Corrida em Busca do Amor* [1972] até *Extremos do Prazer* [1984] são filmes movidos pelo desejo, mas são exercícios, estão em busca da depuração de um estilo. Eu acho que a partir de *Filme Demência* os filmes nascem pelo estômago, pela necessidade de fazer. (REICHENBACH, 1999)

Dez anos após afirmar que não fazia filmes para os frequentadores do Belas Artes, *Filme Demência* estreou apenas no cinema da Consolação, pois a distribuidora estava receosa sobre seu potencial comercial. De qualquer maneira, foi um fracasso de público ficando apenas duas semanas em cartaz. Parte desse fracasso pode ser atribuído ao avanço do neoliberalismo sobre os países do Terceiro Mundo ao longo dos anos 80, que provocou uma rápida degradação dos centros urbanos das médias e grandes cidades, fazendo com que deixassem de abrigar salas de cinema e outros espaços de confluência e, por fim, modificando o perfil do público espectador de cinema e minando especialmente os borderôs dos filmes brasileiros

Filme Demência é uma obra paradigmática na trajetória *reichenbachiana*, pois, assim como seu argumento, a história de sua realização acolheu extremos entre o céu e o inferno. A despeito das restrições orçamentárias enfrentadas por Reichenbach durante as fases anteriores de sua carreira, essa foi a produção que atravessou as maiores crises financeiras, a ponto das filmagens serem interrompidas e a maior parte da equipe técnica ser demitida. Porém, ao mesmo tempo, a obra conquistou láureas definitivas para seus produtores, Carlos Reichenbach e Eder Mazzini, como os prêmios técnicos individuais de melhor direção e melhor montagem, respectivamente, no Festival de Gramado em 1986.

A realização de *Filme Demência* aponta o esgotamento de um modelo de produção que permitiu Reichenbach desenvolver seu estilo, baseado em uma atividade prolífica no seio do mercado cinematográfico popular. A partir deste farol, fica para trás o desejo de convergência entre o cinema independente autoral e o comercial, da combinação clichês cinematográficos com altas doses de invenção; e a sua frente encontra-se um cinema que cada vez mais distante do público, propenso a enfatizar mais questões subjetivas do que àquelas ligadas às

contingências históricas, salvo da incomunicabilidade devido ao esforço militante da crítica e festivais especializados.

Apesar desse esgotamento, o retorno crítico positivo de *Filme Demência* foi chave - tal qual havia sido o caso de *Lilian M. (Relatório Confidencial)* - para que Reichenbach pudesse vislumbrar novas rotas a seguir, e assim garantir a continuidade de sua carreira. Para seguir adiante, foi necessário aceitar a idéia mercantil de que o status de autor de cinema poderia ser convertido em uma marca distintiva, espécie de selo de qualidade que serve para agregar valor aos produtos (filmes) no mercado cada vez mais competitivo proposto pelo neoliberalismo em expansão no Brasil. Completado este deslocamento, Reichenbach moveu-se da segunda para a terceira fase de sua carreira.

2.3. Do Cinema de Autor a *Falsa Loura* (1987 - 2012)

Consolidado como um autor de cinema, Carlos Reichenbach retomou a parceria com Antonio Polo Galante em *Anjos do Arrabalde* (1987), última das produções do diretor ligado à Boca do Lixo. De acordo com o estágio avançado da carreira dos cineastas, tanto em relação às formas estéticas utilizadas quanto dos modos de produção empregados, o filme destaca-se da linha das outras parcerias entre Reichenbach e Galante, ou seja, sai de cena a comédia erótica popular com infusões de símbolos e citações contraculturais. No entanto, segundo Reichenbach o filme não teria ficado tão bom se Galante - que havia alguns anos estava afastado do cinema dedicando-se à suinocultura - não tivesse se apaixonado tanto pelo filme:

Ele começou a ver os copiões e gostou demais do resultado, isso no meio do processo. Aí, começava a querer que o filme ficasse o melhor possível. Era comum ligar de manhã e dizer Amanhã eu te arrumo uma grua... Pior é que eu tinha que recusar, pois não estava precisando nem podia parar tudo e esperar a grua chegar. (LYRA, 2014)

Em um melodrama que segue a linha de *Amor, Palavra Prostituta*, composto a partir das lutas e sofrimentos de um quarteto de protagonistas - três professoras da rede pública de ensino e uma manicure - cujo espaço privilegiado de circulação é a periferia de uma grande cidade, *Anjos do Arrabalde* foi um dos filmes do cineasta que logrou o maior equilíbrio entre as recepções do público e da crítica, sendo bem cotado por ambos. Conduzido por uma estrutura

dramática linear, com atuação e fotografia em tons naturalistas, sem as conhecidas viagens plásticas-poéticas do diretor, o filme ganhou diversos prêmios, entre eles o de melhor filme e melhor atriz (Betty Faria) no Festival de Gramado.

Na sequência, percebendo as mudanças socioeconômicas em curso devido ao avanço do neoliberalismo ao redor do mundo, como a desregulamentação e globalização dos mercados, incluindo também o cinematográfico, Reichenbach reuniu cinco amigos cineastas para formarem uma produtora capaz de navegar as águas agitadas do período, chamada de Casa de Imagens. Mais uma vez o antigo desejo de produzir filmes rápidos em série, que aproveitasse as estruturas um do outro - por exemplo, utilizar a mesma equipe técnica ou locações - para baratear os custos surgia à tona.

Então, o grupo de sócios - completado por Inácio Araújo, Andrea Tonacci, André Luiz de Oliveira, Julio Calasso e Guilherme de Almeida Prado - lançou-se ao desafio de estudar economia e administração de negócios, dispendendo quase dois anos na formatação de um projeto que equilibrasse as vontades artísticas dos realizadores e uma certa aceitação do mercado. Dessa forma, cada cineasta escreveu um roteiro que pretendia dirigir, mas uma mudança na lei que financiaria as produções arruinou o plano de negócios cuidadosamente estabelecido pelos sócios. Ao cabo, o único filme produzido pela Casa de Imagens foi o episódio *Desordem em Progresso*, dirigido por Carlos Reichenbach à convite do Festival de Roterdã, integrante do filme *City Lights* (1990), que contou com a participação de diversos cineastas “descobertos” pelo festival holandês em todo mundo.

Com mais esse trauma em relação às vicissitudes dos modelos de produção cinematográfica no Brasil, que impediram a consolidação de um mercado duradouro para a produção nacional, Reichenbach decidiu afastar-se do cinema. Frustrado depois de ter atravessado tantas dificuldades, adaptando-se da melhor forma possível às características de cada período histórico, desde sua fase universitária no final dos anos 60 até a experiência na publicidade no início dos anos 70, do mergulho na Boca do Lixo até a consagração de seu cinema autoral em prestigiosos festivais nacionais e internacionais empreendidos nas décadas seguintes, Reichenbach resolveu que seria a hora de dedicar-se a uma outra paixão, a música, e com isso iniciou os planos para a montagem de um estúdio de áudio em sua própria casa.

Esse período de recesso do cineasta coincide com o desastre das políticas culturais do governo Collor, que redundaram no fechamento da Embrafilme e na completa desolação do setor. Diante daquele contexto, somente um fator imprevisto poderia demover Reichenbach da idéia

de encerrar a carreira. É por isso que a entrada em jogo da produtora Sara Silveira é fundamental para a consolidação da terceira fase das rotas *reichenbachianas*. Silveira, que havia conquistado pouco a pouco a confiança de Reichenbach, tendo desempenhado a função de assistente de produção em *Filme Demência* e diretora de produção em *Anjos do Arrabalde*, convenceu-no a retornar ao cinema ao propor-lhe uma sociedade que daria conta de aproveitar a experiência e o status alcançados pelo cineasta em sua longa trajetória.

Em 1992, Silveira e Reichenbach fundaram a produtora Dezenove Som e Imagens, na qual ela ficou responsável pela parte executiva dos projetos, enquanto a ele coube cuidar da parte criativa, o que facilitou a adaptação do cineasta aos modos de produção que aos poucos iam consolidando-se no período - baseado em editais, leis de incentivo e captação de recursos - responsáveis por impulsionar o próximo ciclo de produção nacional, que ficaria conhecido como o Cinema da Retomada. Dessa maneira, Sara Silveira tornou-se a maior colaboradora de toda carreira de Carlos Reichenbach, somando 7 participações em longas-metragens, além de 2 curta-metragens, superando Antonio Polo Galante e Eder Mazzini, seus colaboradores mais frequentes até então.

As atividades da Dezenove Som e Imagens foram aceleradas com o lançamento do edital do Prêmio de Incentivo ao Cinema, promovido pela secretaria municipal de cultura de São Paulo, voltada para a produções de baixo orçamento. Quando Silveira já finalizava os últimos detalhes de pré-produção para a inscrição no edital, Reichenbach surgiu com o outra idéia, uma reelaboração de um projeto iniciado nos anos 80, afirmando que aquele seria mais interessante para o contexto. A produtora, tal qual notabilizaria-se por fazer, atendeu ao desejo do diretor, mesmo porque a produção do novo projeto era mais simples do que a do primeiro, com menos personagens e locações mais fáceis de serem encontradas.

Assim, *Alma Corsária* (1993) foi contemplado no edital e teve início a primeira produção da Dezenove Som e Imagens. Reichenbach, que estava afastado da direção de fotografia de seus filmes desde *Extremos do Prazer*, decidiu voltar à função para economizar os recursos da produção. O enredo apresenta a amizade entre dois poetas, tendo como ponto de partida a festa de lançamento do livro que escreveram a quatro mãos - chamado *Sentimento Ocidental* - em uma pastelaria decadente no centro da cidade de São Paulo, repassa episódios das infâncias e juventudes dos poetas como pretexto para que Reichenbach possa fazer uma revisão sentimental das aventuras políticas, afetivas e intelectuais vividas por sua geração. A

obra foi premiada nas categorias de melhor filme, direção, roteiro e montagem no Festival de Brasília.

Outro edital foi responsável por dar continuidade à parceria entre Reichenbach e Silveira, o PIC-TV, ligado à emissora TV Cultura. Neste caso, o canal público comprometia-se com uma carta de recomendação aos possíveis patrocinadores, além de assegurar a exibição do filme contemplado em sua grade após a janela de exibição nas salas de cinema ter se esgotado, o que facilitava a captação de recursos para a realização.

O segundo longa-metragem dirigido por Reichenbach com produção da Dezenove Som e Imagens chamou-se *Dois Córregos* (1999), e estabeleceu um desenho definitivo para o modo de produção do restante de sua filmografia: financiados através de editais e leis de incentivo, com orçamentos médios dentro dos padrões brasileiros do período e a possibilidade de trabalhar com atores renomados, como Carlos Alberto Riccelli e Beth Goulart, e equipes numerosas no set de filmagem. Em *Dois Córregos*, Reichenbach pode contar com Pedro Farkas para a direção de fotografia, que na sua opinião era o melhor fotógrafo de cenas externas do país.

O enredo apresenta uma história em dois tempos: no presente, uma moça retorna ao sítio localizado na cidade interiorana que dá nome ao filme, onde costumava passar férias na juventude, para acompanhar uma ação de despejo de uma família que tentava grilar o local. Seu retorno desperta um turbilhão de memórias submersas no tempo, como diz o subtítulo do filme, abrindo caminho para as representações do passado, ocorridas no final dos anos 60, na qual a protagonista passa uma temporada de férias naquele mesmo sítio ao lado de seu tio, um militante heterodoxo vivendo na clandestinidade, e duas amigas.

Embora usufruindo de boas condições de produção obtidas pelo modelo de financiamento via edital, da liberdade de expressão garantida pela consolidação da Nova República e pelo fim da censura, e ainda do respeito destinado aos autores de cinema, *Dois Córregos* obteve um baixo retorno nas bilheterias. Esta contradição marcaria o cinema de Reichenbach, assim como a maior parte dos filmes brasileiros trabalhados na chave do cinema autoral, daquele momento em diante: boa recepção crítica e pequeno desempenho comercial.

Em 1996, Reichenbach foi contemplado com a Bolsa Vitae de Artes, programa iniciado em 1987 com intuito de estimular pesquisas pessoais de criação ou pesquisa que encerrou suas atividades em 2004, colocando em movimento um antigo desejo de tematizar a vida do operariado feminino brasileiro, marcada pela antinomia lazer e trabalho. Com os recursos da

bolsa, o cineasta dedicou-se a escrita de quatro roteiros que utilizam as mesmas personagens e locações, funcionárias de uma fábrica que circulam pela região do ABC (Santo André, São Bernardo e São Caetano) paulista. Posteriormente, os roteiros foram compilados e publicados em um livro chamado *ABC Clube Democrático* (REICHENBACH, 2008).

Destes, o primeiro a ser realizado foi *Aurélia Schwarzenega*, que ganhou o título comercial de *Garotas do ABC* (2003), foi financiado através da Lei do Audiovisual, recebeu apoio do governo do Estado de São Paulo, e ainda contou com um prêmio da Petrobrás para executar sua distribuição. A sinopse oficial do filme, adaptada do *press-release* e disponível no site da Cinemateca Brasileira, informa com precisão sociológica o sentido da trama:

Em São Bernardo, cidade do ABC paulista, região de fábricas têxteis e metalúrgicas, um grupo de operárias vive seu cotidiano de intenso trabalho, sonhos e ilusões. Entre elas, destaca-se Aurélia, operária negra, bela e atrevida, que adora homens fortes e musculosos. Seus problemas começam quando ela se apaixona por Fábio, jovem enturmado em um grupo neonazista que pratica atentados contra negros e nordestinos.

A expectativa de um filme painel e, de certa forma, celebrativo sobre as camadas populares alimentava uma forte expectativa de retorno de público. A pedido de Silveira, o corte final foi reduzido de quatro horas para duas a fim de ampliar o potencial comercial da obra. No entanto, *Garotas do ABC* foi um fracasso de bilheteria, alcançando pouco mais de dez mil espectadores. A partir de então, ao observar o desencontro dos filmes com temáticas populares com seu público-alvo, o cineasta passou a distinguir claramente os conceitos de filme popular e filme comercial. Em entrevista concedida a Felipe Cordeiro para a revista *Posfácio*, Reichenbach deixou claro que:

Pode-se falar – hoje – em cinema comercial, mas não existe mais o filme popular; pelo menos, não no sentido que existia até a década de 80, quando o cinema era acessível ao público C e D (que sempre foi fiel ao cinema brasileiro). Até o começo dos anos 80 o ingresso custava uma passagem de ônibus. O público C e D lotava as salas para ver os nossos “filmes de gênero”: a chanchada, o filme de cangaço, o policial urbano (colhido das manchetes dos jornais baratos), o musical caipira, as comédias eróticas, etc. Com o advento dos cinemas de shopping e o custo exorbitante do ingresso, esse público sumiu. Cinema comercial hoje nada tem de popular; se não é a “carta marcada” do best seller (que dá certo no mundo todo) e sucata ou contrafação da tevê aberta. (REICHENBACH, 2009b)

Enquanto Reichenbach dirigia *Garotas do ABC*, a Dezenove Som e Imagens preparava-se para emendar uma produção em outra, chamada *Bens Confiscados* (2003). O projeto nasceu a partir do desejo da atriz Betty Faria em retomar a parceria com Reichenbach nos cinemas, depois do sucesso obtido em *Anjos do Arrabalde*. Do ponto de vista da produção, a expectativa é que a presença de Faria no elenco, àquela altura uma das principais atrizes de telenovelas do país, pudesse atrair investidores.

Apesar da entrada da Globo Filmes no projeto, que, como de praxe, cedeu apenas a capacidade ociosa de sua máquina publicitária ligada às Organizações Globo, o filme dispôs de um orçamento enxuto e obteve um resultado comercial ainda pior do que *Garotas do ABC*, não chegando a alcançar a marca de cinco mil espectadores. Mesmo em termos de festivais, *Bens Confiscados* não encontrou boa acolhida e permaneceu intocado pelas premiações, tendo uma performance abaixo do que seu predecessor, que havia logrado ao menos os prêmios de melhor ator coadjuvante, melhor atriz coadjuvante e argumento no Festival de Brasília.

O enredo apresenta a relação entre Serena, uma enfermeira de meia-idade, e Luís Roberto, um adolescente rebelde, ambos marcados pelas atitudes inescrupulosas do senador Américo Baldini, fisicamente ausente na trama. Com o suicídio da mãe do garoto, amante do senador, Serena, que também fora amante de Baldini, é encarregada de esconder Luís Roberto, o filho bastardo do senador, dos olhos da imprensa e opinião pública em uma longínqua praia gaúcha, onde decorre a maior parte da trama.

Pouco tempo depois, um segundo roteiro do conjunto *ABC Clube Democrático*, chamado *Lucineide Falsa Loura*, conseguiu ser rodado. Porém, marcado pelo insucesso de *Garotas do ABC*, Reichenbach foi levado a modificar o nome das personagens e deslocar a geografia do filme do ABC Paulista para uma periferia fictícia e genérica. Lançado comercialmente com o título de *Falsa Loura* (2007), o filme põe em cena a fábula de Silmara, uma exuberante operária que sustenta o pai, cujo *sex-appeal faz com que ela seja* desejada pelos homens e admirada pelas companheiras de trabalho devido à sua exuberante beleza.

Embora *Falsa Loura* tenha tido desempenho comercial melhor do que *Bens Confiscados*, o público de pouco mais de onze mil espectadores não deixou de ser uma decepção para quem já havia atraído multidões às salas de cinema. Devido ao falecimento precoce do cineasta, vítima de um infarto aos 67 anos, esse filme tornou-se o ponto de chegada de suas rotas cinematográficas, importante por confirmar a manutenção do interesse *reichenbachiano* pelas questões mais candentes de seu tempo, sem preconceitos entre o popular e erudito.

3. As Coordenadas: Corpo x Espaço

3.1. Desejo x Poder x Deriva x Permanência

Tendo acompanhado de perto as rotas cinematográficas de Carlos Oscar Reichenbach Filho no capítulo anterior, faz-se necessário tomar distância do mapa percorrido para poder observar melhor as coordenadas que orientaram sua longa trajetória. Reconhecido pela agilidade na condução de sua carreira, capaz de cambiar de direção de maneira arrojada para continuar produzindo seu cinema a despeito das mudanças drásticas no contexto histórico brasileiro ao longo de muitas décadas, Reichenbach transmitiu essa característica para os filmes. Compreender as mudanças de direção internas à sua obra, ou seja, seus deslocamentos - que precisam ser analisados em diversos níveis semânticos - é chave para uma hermenêutica de sua filmografia.

Os corpos em cena - anatomia e performance - são fundamentais para a definição das personagens e também dos momentos mais importantes das dramaturgias e, por conta disso, tornam-se centrais para os deslocamentos presentes no conjunto da representação *reichenbachiana*. Seja porque as personagens ora derivam sem cessar, ora encontram-se completamente estagnadas, condições válidas tanto para questões físicas quanto psíquicas, a movimentação (ou sua ausência) dos corpos em cena é determinante para a construção de cada narrativa.

Em certas ocasiões, os corpos são um ponto fixo de um painel que gira ao seu redor, como em *Garotas do ABC*, em que as implicações da paixão ardente entre uma jovem negra operária e um rapaz branco neonazista estruturam a narrativa sobre as contradições das novas classes trabalhadoras e periféricas do país. As formas dos corpos (cor, idade, beleza, plasticidade etc.) dos protagonistas permanecem as mesmas do início ao fim do filme, informando a gritante contradição do namoro desde um ponto fixo, sendo que os deslocamentos (aprendizados, mudanças de opinião etc.) ficam por conta da maneira como o universo ao redor reage à presença e à combinação desses corpos tão diferentes.

Neste ponto, vale a pena notar que Reichenbach utilizou com regularidade elencos com características físicas contrastantes, como o militante de meia idade foragido e sua sobrinha adolescente alienada em *Dois Córregos*, ou então a peculiar amizade entre o burocrata boçal,

porém bem-alinhado e sedutor, e o acadêmico humanista, porém depressivo e descuidado com as aparências, em *Amor, Palavra Prostituta*, para informar as diferentes camadas de ética e da moral que convivem intimamente no interior da sociedade brasileira.

Em outras ocasiões, interessou a Reichenbach observar as transformações sofridas por uma determinada tipologia de corpo, provocada por situações exógenas a colocar-se em movimento, ao longo de uma narrativa singular. Em outras palavras, o deslocamento é visto e concretizado no próprio corpo das personagens, devido ao potencial de sua plasticidade. Por exemplo, em *Anjos do Arrabalde* a sequência de abertura apresenta o estupro de Aninha, moça frágil e desamparada, em um terreno baldio da periferia. Perto do final da trama, fortalecida pela rede de solidariedade que constrói-se ao seu redor, Aninha atira à queima roupa e mata seu abusador durante um movimentado jogo de futebol de várzea.

A dramaturgia estende a trajetória da personagem entre dois pontos: no início, emparelha passividade e isolamento e, ao final, atividade e espaço público. O deslocamento de um extremo ao outro, ao longo da narrativa, é realizado pelo movimento de transformação do corpo de Aninha, marcado por alterações no tônus da atuação, partindo de um corpo que mantém a cabeça baixa, a voz trêmula e os ombros retraídos para chegar a uma postura final que ostenta a coluna ereta, a voz firme e a cabeça erguida. Sem contar a firmeza com que segura a arma do homicídio! É essa plasticidade do corpo de Aninha que concretiza a passagem da personagem que, no início, sofria solitariamente em situações marginais para aquela que, ao final, assume o centro das atenções em uma arena pública para tomar as rédeas da própria vida.

Devido ao interesse pela movimentação dos corpos em cena, na filmografia de Reichenbach há, sintomaticamente, uma grande recorrência de personagens em fuga. Do início de sua filmografia destaca-se a protagonista de *Lilian M. (Relatório Confidencial)*, uma camponesa que abandona marido e filhos em um rincão interiorano para viver muitas desventuras na metrópole. De um trecho posterior de sua carreira, podemos citar também o caso do protagonista de *Filme Demência*, um industrial falido que parte desesperadamente em busca de uma utopia, cuja fuga tem sentido ambivalente, pois é ao mesmo tempo física e metafísica. Para citar um caso em que o caráter subjetivo da fuga supera o objetivo, podemos pensar na personagem do intelectual auto-exilado de *Extremos do Prazer*, que afastou-se do convívio social após a morte traumática da esposa e vive recluso em um sítio onde frequentemente tem alucinações com a presença da falecida.

Em geral, ao colocar as personagens sobre o tabuleiro da dramaturgia, antes de mexer qualquer peça, Reichenbach parece se perguntar: “*Como tal tipo corpo adequaria-se a um certo tipo de espaço? Com conforto ou desconforto? Será que diante de uma situação de crise deflagradora ele escaparia ou permaneceria no local?*”. Portanto, podemos dizer que em seus filmes é perceptível a presença de duas coordenadas que enfrentam-se e, dialeticamente, definem-se: *Corpo x Espaço*. Tomemos como exemplo um dos filmes mais pessoais, embora subestimado, de Reichenbach: *O Paraíso Proibido*. Nesse filme, o protagonista, Celso Felix, é um radialista tipicamente cosmopolita que abandona a cidade grande para morar no litoral, adotando o estilo barba por fazer, bermuda e chinelo. A harmonia inicial entre corpo (Felix) e espaço (praia) é quebrada com a chegada de Rivaldo Menezes, antigo amigo do radialista que vem da capital propor-lhe uma sociedade suspeita.

Mais do que os planos inescrupulosos de Menezes, o figurino alinhado e gestualidade contida do amigo recém-chegado de metrópole informa diretamente ao público espectador que seus planos são contraditórios ao espaço litorâneo, simbolicamente vinculado ao prazer e ao excesso, passando ao largo de uma possível harmonização com o local e, principalmente, com os ideais encampados por Celso Felix.

No cinema de Reichenbach, os referenciais imagéticos ligados à metrópole e ao mundo dos negócios tendem a se combinar para formar um polo semântico ligado à degradação do caráter. Do lado oposto, reúnem-se as imagens referentes ao universo de lazer e ao desapego material para dar sentido à evolução humana. Em *Extremos do Prazer*, considerada por Reichenbach como seu melhor trabalho de dramaturgia, diversas personagens chegam e partem de um sítio afastado, recanto com direito a piscina e salão de jogos, que nessa ocasião é o espaço-símbolo da oposição à lógica do capital.

Novamente encontramos o embate entre o intelectual desalinhado com o boçal garanhão, representação sumária da oposição entre os ideais socialistas e capitalistas, somando-se a eles ainda mais cinco corpos, três mulheres e dois homens, de diferentes faixas etárias, classes sociais e energias libidinais. O conforto de cada personagem em relação ao local de veraneio, que devido à densa reunião de pessoas torna-se um espaço privilegiado para a sublevação de desejos e inquietações represadas, está diretamente ligado à capacidade de satisfação do próprio prazer. Sergio e Ana, o casal mais jovem, são os últimos a chegarem no sítio, incomodando Marcela e Ricardo, representantes de uma geração anterior, devido à alta voltagem de sua energia libidinal. Os recém-chegados são amigos, não tem compromisso

afetivo formal, mas tomam banho, transam e viajam juntos. Sua liberdade de deslocamento - física e simbólica - é, para a representação *reichenbachiana*, diretamente proporcional à capacidade de satisfazer seus desejos, jogando luz sobre as amarras sociais e psicológicas de Marcela e Ricardo, tidos como sujeitos estagnados.

Assim, podemos dizer que os filmes de Reichenbach estabelecem uma espécie de Economia Libidinal própria, na qual o deslocamento - manifestação da autonomia - das personagens depende da satisfação ou repressão de seus desejos (leia-se: libido). Em resposta, entra em ação, porém em proporção inversa, a capacidade das personagens em concentrar ou dispersar poder (leia-se: capital). A relação estabelecida é praticamente direta: quanto maior a autonomia de uma personagem para satisfazer seus prazeres carnaís, menos interessada estará em concentrar riquezas ou abandonar o lugar onde se encontra. No entanto, se a ambição material de outra personagem eleva-se aos píncaros, Reichenbach reserva-lhe um destino no qual a repressão libidinal pode levá-la à fuga ou à loucura, e até mesmo, com frequência, à morte.

Ao tornar *Desejo* e *Poder* vetores intercambiáveis dentro de uma dinâmica que incide sobre as coordenadas *Corpo x Espaço*, a obra *reichenbachiana* talvez tenha antecipado a proposição do filósofo brasileiro Vladimir Safatle, que tem afirmado a necessidade de “*propor a compreensão do fundamento dos processos de racionalização social a partir de problemas ligados à socialização do desejo. [...] operar no ponto exato de contato entre estruturas da subjetividade e modos de interação social.*” (SAFATLE, 2008). Parte do projeto político-filosófico de Safatle consiste em apontar o insucesso da tradição da crítica à economia política como campo privilegiado para o pensamento revolucionário ao longo do século XX e propor um novo modelo de crítica que, atualizado, possa finalmente superar as dinâmicas do capitalismo:

Há um segundo modelo de crítica que poderíamos chamar de “crítica da economia libidinal”. Ele procura partir da ideia de que o capitalismo não é apenas um sistema de trocas econômicas, mas um modo de produção e administração dos afetos. Não se deseja da mesma forma dentro e fora do capitalismo. Há uma maneira de desejar própria do capitalismo, de sua velocidade, seu ritmo, seu espaço. [...] Não nos perguntaremos apenas sobre como somos alienados de nosso próprio trabalho, mas também como somos alienados de nossos próprios desejos (SAFATLE, 2013)

Desde o início da obra cinematográfica de Carlos Reichenbach - podemos, inclusive, retornar às primeiras “tateações” do período universitário, como o documentário de curta-metragem *Esta Rua Tão Augusta*, ou aos seus episódios *Alice* e *A Badaladíssima dos Trópicos x Os Picaretas do Sexo* realizados durante a fase do Cinema Marginal Cafajeste - percebemos a inter-relação negativa entre *Desejo* e *Poder* incidindo sobre o sentido dos filmes. Onde impera o excesso de um, há o lapso do outro. Se encontramos corpos em cena que pretendem-se estandartes da vida consumista, cabedais de mercadorias e valores que o capital promove, verifica-se também a angústia da estagnação e a percepção imediata da impossibilidade de deslocamento pelos sujeitos. A maneira de desejar das personagens está em relação direta com a velocidade, ritmo e espaço promovidos pelo capitalismo, ainda que seja para negá-lo, abandonando a pressa e a reificação da vida urbana.

Essa curiosa equação composta por um ponto de vista ostensivamente afirmativo sobre as benesses do livre usufruto do corpo, acompanhada pela percepção marcadamente negativa sobre os desdobramentos da acumulação capitalista, repõe de maneira particular - à *reichenbachiana* - a antinomia *marxista* entre o valor de uso e o valor de troca. Ao aproximarmos os termos, podemos afirmar que, para Reichenbach, o valor de uso dos corpos e espaços dá-se no campo da expansão dos desejos, enquanto o valor de troca ocorre privilegiadamente no da concentração de poder. Segundo Reichenbach, esta formulação deve-se também a uma questão geracional: “*Sou da geração 68, que adolesceu sob a égide de Wilhelm Reich, Herbert Marcuse e Erich Fromm, os marxistas freudianos: eros e revolução como palavras de ordem.*” (REICHENBACH, 2011).

Além das leituras teóricas que faziam a cabeça da juventude engajada durante os anos 60, a cinefilia voraz era fonte de inspiração para a nova geração de cineastas que despontava naquele contexto. Entre as referências cinematográficas absorvidas por Reichenbach, uma destaca-se pela influência sobre a economia libidinal que regula as formas e os sentidos de seus filmes: a obra do cineasta estadunidense Samuel Fuller. Um dos cineastas favoritos de Reichenbach - a ponto de surgir rapidamente como personagem em *Alma Corsária* para receber o Oscar que lhe faltou em vida -, Fuller construiu uma obra longa, que estendeu-se de meados dos anos 30 até o início dos anos 90, servindo de referência para a carreira de Reichenbach devido à capacidade de reinvenção e sobrevivência diante das alterações dos modos de produção disponíveis, bem compensadas com muita criatividade.

Em termos críticos, a filmografia de Fuller ficou marcada pelo dinamismo da *mise-en-scène*, pela variedade de gêneros cinematográficos explorados e, sobretudo, pela relação tensa entre *Corpo e Espaço* no interior da representação. Ainda, se quisermos, podemos reconhecer nela uma possível origem dos pontos cardeais *reichenbachianos*: *Desejo x Poder x Concentração x Expansão*. Em *O Beijo Amargo* (Naked Kiss, 1964), por exemplo, Fuller põe em cena uma atraente ex-prostituta (desejo) que acaba de chegar em uma pacata cidade interiorana fugindo dos percalços de sua vida pregressa. Rapidamente, a moça logra integrar-se à comunidade, consegue emprego como cuidadora em um hospital infantil e acaba pedida em casamento pelo homem mais rico da cidade (poder).

Porém, como *Desejo* e *Poder* não podem coabitar o mesmo corpo ou espaço na obra de Fuller, faltando poucos dias para o casamento ela descobre que seu noivo é pedófilo, e que planejava casar-se com uma ex-prostituta justamente por considerar aquele perfil o único capaz de compreender seu desvio. Surpresa com as revelações, a moça acerta o milionário com um golpe mortal e passa um período presa até ser absolvida com apoio dos cidadãos locais. Um terceiro elemento contribui para incrementar o simbolismo do jogo entre a satisfação e a repressão dos desejos presente na trama. O chefe de polícia local, representante da ordem pública e melhor amigo do milionário pedófilo, também fica incontornavelmente atraído pela ex-prostituta, porém sendo o responsável pelas investigações sobre o homicídio divide-se entre atender suas obrigações com a lei, com os antigos laços de amizade ou com os próprios impulsos libidinais.

Se pensarmos a relação *Expansão x Concentração* em termos espaciais, observamos que os cenários de Fuller - com fortíssima ascendência sobre Reichenbach - trabalham com questões relativas ao confinamento ou à expulsão de lugares especialmente determinados por seu grau de opressão (ou, inversamente, de liberdade), opondo frequentemente as personagens errantes e aquelas que permanecem estanques. Em *O Beijo Amargo*, a protagonista que desperta tantos desejos à sua volta não pode permanecer na pequena cidade, anteriormente em equilíbrio, já que a expansão dos desejos que provoca é incompatível com a força centrípeta que fixa os pacatos cidadãos no local. Ao final, quando a ex-prostituta abandona a cidade, entra em cena o mesmo enquadramento que registrou sua chegada, um plano plongeè tomado a muitos metros do chão, denotando uma consciência superior - presumivelmente atribuída à narração - de que a errância da protagonista à procura de um lugar seguro para onde possa levar seu *sex-appeal* terá padrão repetitivo.

Percebemos, portanto, que os efeitos da *Expansão* e da *Concentração* sobre o corpos e espaços referem-se tanto ao fluxo de libido e capital das personagens, como a forma como elas circulam pelas paisagens que as envolvem. Em *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, Ana, uma assassina mercenária, deve chegar à Ilha dos Prazeres, local idílico com endereço pouquíssimo conhecido e acesso controlado, para aniquilar dois inimigos do regime autoritário que prevalece no continente. Disfarçada de repórter com o álibi de entrevistar os homens que procura, ela conta com a ajuda desavisada de Sérgio, um ex-jornalista egresso da Ilha, para penetrar naquele paraíso, onde libertários, contrabandistas, subversivos e hedonistas convivem pacificamente.

A chegada da espiã, investida simbolicamente como representante do poder centralizado e beligerante, à Ilha dos Prazeres, mitificada pela anarquia e liberdade sexual reinantes em seu território, é o motor da trama. A liberdade afetiva dos autóctones passa a perturbar a assassina da mesma maneira que a sua postura fria desperta suspeitas por ali. Com o passar dos dias na Ilha, Ana sente o ímpeto de seus desejos aumentar, como se fossem naturalmente provocados (expandidos) pelo ambiente libertário, não restando-lhe outra alternativa a não ser reprimi-los para poder concluir sua missão. Por sinal, é sintomático que Ana sofra ataques neuróticos precedentes ao momento do orgasmo em duas ocasiões durante sua estadia na Ilha.

Tal qual a protagonista de *O Beijo Amargo*, a espiã chega a um lugar em equilíbrio primordial como representante de uma realidade externa, ou seja, de uma outra forma de colocar seu corpo no espaço, cuja presença física desloca a forma de vida local de sua normalidade, mas acaba por verificar a impossibilidade de adaptar-se e ao final precisa partir. Em suma, A Ilha dos Prazeres é um espaço de alta concentração de desejos, que atrai todo tipo de sujeito que busca satisfazer sua libido, e, por isso, acaba por expulsar os recalcados como Ana, que representam o oposto, a concentração de poder.

Há um paralelo possível entre as idéias de *Expansão* e *Concentração* com a antinomia clássica *Eros* e *Thanatos*, cujos poderes de criação e destruição, respectivamente, passam pela idéia de movimento e recessão, ou ainda, a ampliação e redução das possibilidades de deslocamento. As personagens *reichenbachianas*, geralmente, dividem-se entre dois pólos: de um lado estão as libertárias, criativas e sem destino, que vão-e-vem com agilidade, cujas relações afetivas expandem-se sem traumas, ou seja, sucedem-se sem amarras com o passado ou futuro, capazes de satisfazer e serem satisfeitas sexualmente. Do outro estão as personagens recalcadas, monolíticas em suas aspirações, reprimidas em seus desejos,

limitadas em sua mobilidade, cuja participação na dramaturgia está marcada mais pela lógica da morte do que do prazer.

Ainda em *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, um dos subversivos procurados por Ana (*Thanatos*) é o escritor William Solanas (*Eros*), intelectual exilado na Ilha dos Prazeres por ter difundido idéias sobre liberdade sexual no continente. A criação da personagem de Solanas foi inspirada em Wilhelm Reich, um dos gurus *marxistas freudianos* de Reichenbach, escritor de livros como *Psicologia de Massas do Fascismo* (1933) e *A Função do Orgasmo* (1927). Devido à cepa libertária e expansiva de Solanas, a personagem é recompensada pela dramaturgia ao ser capaz de sobreviver ao atentado perpetrado por Ana. O filme ainda reserva um final surpreendente para o espectador - se pensarmos no público-alvo ao qual se dirigia as pornochanchadas - quando Solanas, além de aceitar o romance entre sua esposa e Sérgio, adere ao triângulo amoroso. A partir da decisão do intelectual fica claro que, de acordo com a economia libidinal *reichenbachiana*, três pessoas satisfeitas juntas são mais felizes - portanto, mais livres e com menos tendências ao sofrimento ou acúmulo material - do que um casal unido e alguém de fora. Portanto, o sentido da expansão é novamente privilegiado. E ainda fica a lição: quem deseja de maneira positiva é incapaz de prender, concentrar ou reduzir as possibilidades de deslocamento do outro, seja física ou emocionalmente.

Percebemos na obra de Reichenbach, assim como na de Fuller, que as personagens sob o signo de *Eros* são aquelas dispostas à experimentação de novos corpos, espaços e caminhos. Portanto, inclinadas à expansão de suas possibilidades para satisfazer desejos, tanto os seus como os alheios. Dessa forma, ao deslocaram-se com agilidade, tendem a sobreviver a toda sorte de perigos impostos pela narrativa. De maneira oposta, aquelas personagens marcadas pelo egoísmo e pelo recalque, como Ana, a assassina que resiste à magia sedutora da Ilha dos Prazeres, incapazes de desprender-se de seus velhos hábitos, ou mesmo, como o jornalista que abandona a mulher amada por estar obcecado em ganhar o prêmio Pulitzer e acaba enlouquecendo confinado em um manicômio em *Paixões que Alucinam* (Shock Corridor, 1963) de Fuller, sofrem sob o signo de *Thanatos* mais cedo ou mais tarde.

Em linhas gerais, podemos dizer que Carlos Reichenbach compôs suas obras a partir dois tipos básicos de estruturas dramáticas, que levam em consideração as possibilidades de deslocamento das personagens tendo em vista a relação *Corpo x Espaço*: as centrífugas e as centrípetas. O primeiro tipo de estrutura privilegia o protagonismo individual e baseia-se na deriva de uma personagem central por uma multiplicidade de espaços, como se estivesse

fugindo de um ponto de partida perturbador. São filmes interessados pela velocidade das transformações sociais e apresentam maior heterogeneidade formal, incluindo uma grande diversidade plástica dos corpos e espaços atravessados. São exemplos de filmes com estrutura centrípeta: *Lilian M. (Relatório Confidencial)*, *Filme Demência* e *Falsa Loura*.

Já os filmes construídos a partir de uma estrutura centrípeta dividem o protagonismo entre mais personagens, articulando uma espécie de coral que tipicamente converge e permanece em um único local (podendo ser um imóvel ou uma região). Nestes casos, o discurso tende a debruçar-se sobre características sociais mais duradouras, como os costumes de uma geração. Estes filmes exibem maior homogeneidade em suas formas narrativas, incluindo a estabilidade do gênero cinematográfico durante a projeção. São exemplos de filmes composto por uma lógica centrífuga: *O Império do Desejo*, *Anjos do Arrabalde*, *Dois Córregos* e *Garotas do ABC*.

As estruturas centrífuga e centrípeta são complementares no repertório *reichenbachiano*, pois não definem soluções ou sentidos dramáticos distintos a priori. Reichenbach pode partir do individual para chegar no coletivo ou vice-versa, mergulhar de cabeça em apenas um cenário ou permitir-se deambular por vários, porém, em qualquer que seja o caso, é capaz de manter o rumo de seus interesses ético-estético-políticos, uma vez que as coordenadas que o orientam os deslocamentos internos permanecem as mesmas. Ou seja, interessa ao cineasta descobrir como certos corpos reagem a determinados espaços em decorrência de sua inclinação pelo acúmulo ou desprendimento de desejo e poder, tendo em vista uma análise das idéias e costumes contemporâneos brasileiros.

Em termos comparativos, é possível apontar que os filmes centrífugos, aproveitando-se da movimentação frenética de suas protagonistas, são aqueles com a maior presença daquilo que Reichenbach costuma chamar de “vôos livres”, ou seja, o surgimento repentino de personagens excêntricos à trama ou a conversão inesperada de um gênero cinematográfico para outro dentro da mesma narrativa. Tais vôos livres ajudaram a alimentar a perplexidade da crítica, que por muito tempo considerou sua heterogeneidade como falta de domínio técnico. Porém, como observou o pesquisador Felipe Moraes, “*Carlão é um cineasta de arestas. Não se preocupa em aparar as rebarbas que o ser-ai do filme vai traçando na película. Seu homogêneo se dá através do heterogêneo, como já notou o crítico Inácio Araújo.*” (MORAES, 2012). Por outro lado, é interessante apontar também que os filmes centrípetos

foram tradicionalmente melhores recebidos pelo público, cujo sucesso comercial pode ser explicado em grande medida devido à maior estabilidade das formas narrativas.

No entanto, a principal diferença a ser apontada entre essas estruturas básicas é a autorreferencialidade da forma centrífuga, cuja protagonista solo está normalmente baseada em projeções da personalidade de Reichenbach. Construídas à imagem do cineasta, são personagens em constante movimento, capazes de superar as crises que as apertam por todos os lados, enquanto buscam a melhor maneira de satisfazerem seus desejos e de sobreviverem sem preocupar-se com a acumulação de poder. Personagens corsárias, assim como seu autor, poderíamos dizer.

O crítico João Carlos Rodrigues, analista de longa data da obra de Carlos Reichenbach, também formulou uma divisão dualista a respeito da filmografia, posteriormente, adotada pelo próprio cineasta em discursos públicos. Segundo Rodrigues, os filmes de Reichenbach estariam divididos entre femininos e masculinos, realizados alternadamente. Essa divisão levaria em conta a propensão de certos filmes à emotividade dos conteúdos, profundidade psicológica das personagens e suavidade da forma, os filmes femininos. Enquanto a outra qualidade de filmes *reichenbachianos* investiria em conteúdos mais objetivos, formalizados a partir de arquétipos (por vezes, até estereótipos) sociais e certa violência (que poderíamos ler como: deslocamentos permanentes) da forma, os filmes masculinos.

Por sua vez, tal divisão proposta por Rodrigues evoca as teorias elaboradas pelo sociólogo alemão Georg Simmel, produzidas na virada do século XIX para o século XX, que analisavam criticamente os papéis históricos construídos para os gêneros feminino e masculino nas sociedades modernas ocidentais, com destaque para os clássicos ensaios *O Papel do Dinheiro na Relação entre Sexos (1898)* e *Cultura Feminina (1902)*. Simmel, ao pensar as mudanças históricas nas relações de gênero compreendeu que o processo de modernização - das relações e espaços sociais - teria criado a separação entre duas formas de cultura, a objetiva e a subjetiva, associando cada uma delas aos gêneros.

A maravilhosa relação que a alma feminina ainda parece manter com a unidade intacta da natureza e que cria a distinção entre a fórmula global de sua existência e a do homem multicindido, diferenciado, dissolvendo-se no seio da objetividade, essa fabulosa relação separa-a, justamente, também do que é o trabalho de nossa cultura, o qual se baseia na especialização fatal. (SIMMEL, 2006)

De acordo com a historiadora Amanda Dutra Hot, Simmel considerava que ao ser dotado da cultura objetiva o gênero masculino teria “*a capacidade de ser racional e objetivo, de perseguir idéias e estar apto a contribuir para a ciência*”, enquanto a dotação para a cultura subjetiva conferiria ao gênero feminino “*capacidades ligadas à intuição, aos sentimentos e às ‘tarefas de cuidado’*”. (HOT, 2009). Segundo Hot, apesar do caráter determinista, o sociólogo alemão prestou importante contribuição para a historicização dos papéis de gênero, sendo inclusive adotado por feministas do período, como Marianne Weber, que apoiava a idéia de divisão entre cultura objetiva e subjetiva promovida pela modernização das sociedades ocidentais, porém sem atribuir cada uma delas exclusivamente a um gênero.

De tal forma, ao articularmos a análise das estruturas básicas que estivemos desenvolvendo com a divisão proposta por Rodrigues, lidas à luz das idéias de Simmel, poderíamos apontar que os filmes femininos, marcados pela subjetividade e interessados pela análise da conservação (cuidado) de certos hábitos sociais poderiam ser identificados às características da estrutura centrípeta, na qual um coral de protagonistas tende a permanecer em regime de convivência intensivo dentro um mesmo local. Enquanto os filmes masculinos seriam, portanto, aqueles de estrutura centrífuga, marcados pela aventura individualista e objetiva de uma protagonista solo, que atravessa voraz e diacronicamente diversos hábitos, corpos, espaços e contextos.

A filmografia *reichenbachiana* não privilegiou a escolha de localidades concretas, que preexistam no mapa, para situar seus filmes. A honrosa exceção fica por conta de algumas obras que trabalham especificamente o contraste entre o centro e a periferia na metrópole paulistana, como *Amor*, *Palavras Prostituta* e *Filme Demência*. Na maioria dos casos trata-se de inventar uma geografia lúdica e fragmentada, um espaço possa agregar muitos símbolos ao mesmo tempo. Um dos mais bem acabados exemplos disso ocorre em *Ilha dos Prazeres Proibidos*, filmado totalmente no sul do litoral paulista, cuja caracterização - especialmente pela trilha sonora e a palheta de cores - sugere tratar de uma ilha com tempero caribenho, acenando para a situação da resistência cubana frente ao embargo capitalista orquestrado pelos EUA.

Para a construção da geografia criativa *reichenbachiana* a questão mais importante continua a ser o deslocamento ou, dito de outra forma, como projetar espaços que permitam as personagens aprender a partir de sua mobilidade ou estagnação. Entre todas as possibilidades didáticas arquitetadas por Reichenbach ao confrontar corpos e espaços, destaca-se

especialmente o choque e a contaminação cultural dada nas fronteiras entre os espaços reservados ao trabalho e aqueles que são consagrados para o lazer.

Na obra de Reichenbach, como já observamos, os sujeitos que vêm da cidade, mesmo encontrando-se de veraneio na praia ou no sítio, comportam-se de maneira racional e produtivista, buscando maximizar sua satisfação libidinal ou acumulação de capital. Os autóctones das estâncias paradisíacas, em geral, por mais que apresentem questões - seja de ordem objetiva ou subjetiva - a serem resolvidas, originalmente, até a chegada dos estrangeiros, estão próximos ao equilíbrio em sua busca por satisfação.

A primeira sequência de *Império dos Desejos* apresenta um casal composto por uma mulher rica de meia idade e um jovem apolíneo que ela financia. As personagens estão nuas sobre a cama de um motel barato após o sexo, mas a distância efetiva entre eles, uma vez que o casal não se toca ou se olha, somada ao linguajar grosseiro e venal da conversa informam a relação reificada que o casal mantém com seus corpos. O diálogo desenvolvido durante a sequência delineia o perfil urbanóide desse primeiro casal a surgir na trama, recheado pelo ideal consumista, mais tarde confirmado pelo desconforto de ambos quando deslocam-se para o litoral, espaço privilegiado das relações humanas livres e expansivas. Não é à toa que nenhuma das personagens retorna viva para a metrópole depois da viagem à praia.

Do lado oposto, a última sequência do filme estabelece um contraste didático com a primeira ao mostrar um casal transando apaixonadamente sobre a grama à beira de um lago. A diferença de idade entre as personagens, a garota é menor de idade e o homem tem cerca de trinta anos, está longe de significar domínio por parte de algum dos lados sobre a relação. Esse casal, o segundo a entrar em cena, poderia ser chamado de hippies extemporâneos, dispensa a concentração de riquezas para manterem-se em movimento, viajando sem destino e sem normas que limitem a relação entre os dois. Entre eles não há poder a ser conquistado, negociado ou acumulado. O que dá o tom da relação estabelecida entre eles é a busca pela liberdade.

Durante o enredo, o casal urbanóide tenta submeter o casal hippie através de acordos e coerções, relações típicas dos espaços urbanos segundo a lógica de Reichenbach, mas não obtém sucesso. Apesar de sofrerem certos ardores, o casal capaz de trocar carícias sinceras também demonstra boa afinação com a natureza, adaptando-se com facilidade aos espaços em que transam/transitam temporariamente, seja na praia ou no campo, o que resulta na capacidade de aprender com os percalços da aventura e sobreviver ao final do filme.

É notável que a certa altura da trama, o homem hippie, que atende por Nicky, é reconhecido por uma jornalista chinesa de extração maoísta como sendo o guerrilheiro revolucionário Nicolau Bezerra, há muito tempo desaparecido. Nicky sai de cena sem confirmar ou negar sua identidade pregressa. No entanto, é possível imaginar que sua sobrevivência, a ponto de figurar nessa trama, decorre da substituição da luta armada, marcada pelo caráter destrutivo e dogmático, por uma postura pacifista, adepto do amor livre e expansivo.

Dessa maneira, o cinema de Reichenbach, em sua economia libidinal, demonstra que a satisfação sexual tem a ver com a capacidade de atravessar fronteiras, desprender-se de relações reificantes, manter-se constantemente em fluxo e experimentar as contradições que se impõe. Os corpos, em última instância, são vetores do aprofundamento da experiência humana, de descobertas sensíveis e, ao mesmo tempo, cognitivas.

3.2. *Lilian M. (Relatório Confidencial) (1975) x Falsa Loura (2007)*

Apesar da distância entre os períodos de realização, *Lilian M.: Relatório Confidencial* (1975) e *Falsa Loura* (2007) guardam aproximações decisivas. A começar pelo fato de que a obra dos anos setenta é considerada por parte da crítica - e também pelo próprio realizador - como o primeiro filme autoral de Reichenbach, enquanto coube à *Falsa Loura* ter sido, infelizmente, devido à sua morte precoce aos 67 anos, sua última realização no cinema. Para este subcapítulo, escolhemos analisar e comparar essas obras na medida em que representam os pontos de partida e de chegada da trajetória autoral *reichenbachiana*, oferecendo uma oportunidade privilegiada para aprofundar o estudo das coordenadas colocadas em questão no subcapítulo anterior.

Em termos dramatúrgicos, *Lilian M.: Relatório Confidencial* e *Falsa Loura* apresentam uma semelhança fundamental: a relação crítica entre corpo, espaço, sexo, trabalho e condição social estabelecida por seus enredos. No centro da obra inaugural encontramos Maria, uma camponesa frígida que vive com o marido e os filhos em um rincão no interior do país. Suas desventuras têm início quando é convencida por um caixeiro viajante a migrar com ele para a cidade grande. Como vimos no capítulo anterior, sabemos que este deslocamento implica em caminhar em alguma medida em direção à degradação. Então, um acidente fatal de automóvel faz com que ela abandone seu amante moribundo ainda na estrada e chegue em São Paulo

(Kapital) sem contatos ou recursos financeiros, encontrando na prostituição seu principal meio de sobrevivência.

Com o avanço da narrativa, a protagonista adota Lilian como seu “nome de guerra” e, aos poucos, de cliente em cliente, expande sua compreensão em pelo menos dois sentidos, obviamente interconectados: as múltiplas formas da sexualidade e o funcionamento da sociedade na qual está inserida. Ao final do filme, decorrida tal jornada de (auto-)descobertas, Lilian M. torna-se a identidade-síntese da protagonista, que ao ser entrevistada por uma dupla de jornalistas é capaz de organizar e dar sentido às peripécias de sua vida através de uma espécie de relatório confidencial.

Cada confissão amorosa revelada pela protagonista resulta em uma unidade de sentido para sua narrativa, que salta através de espaços e tempos distintos, para encontrar Lilian M. sempre em situações desafiantes, cujo sentido é marcado pela forma particular como os homens à sua volta a desejam: Zé, camponês, deseja uma esposa e mãe para seus filhos; Braga, industrial de ascendência italiana, deseja uma companhia muda; Hartman, industrial alemão, deseja um corpo para torturar; Lobo, corretor de imóveis grilados, deseja um corpo para satisfazer seus desejos sexuais; Gonçalves, o escriturário, deseja uma dona de casa, completando o ciclo aberto com o primeiro amante.

É interessante notar de que todas essas formas, a despeito da violência particular de cada uma, aquela que ela não pode suportar e abandona por livre e espontânea vontade - primeiro deixando Zé e depois Gonçalves - é a domesticação. Também é notável que entre todos seus amantes o único a desejar uma relação baseada na reciprocidade afetiva é Chico, assaltante tuberculoso, fora-da-lei pobretão que não pode ofertar-lhe bens materiais, uma vez que, segundo Reichenbach, onde há dominação via concentração de capital não pode haver amor e vice-versa.

Do outro lado do mapa, ponto de chegada das rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach, quem protagoniza a narrativa de *Falsa Loura* é Silmara, uma operária perspicaz que trabalha duro para manter sozinha a casa na periferia, além de cuidar do próprio pai, um ex-presidiário incapaz de encontrar emprego. Todavia, as dificuldades financeiras não abalam a autoestima e a capacidade de sonhar da protagonista. A beleza e autoconfiança de Silmara são o centro das atenções pelos ambientes onde transita, desde o chão da fábrica em que trabalha até a pista de dança do seu clube favorito, o Alvorada.

No entanto, essa aura é insuficiente para impedir que ela sofra duas situações imprevistas e indesejadas de exploração sexual em um curto período. Enquanto imaginava estar vivendo um tórrido *affair* com o cantor Bruno de André, interpretado pelo galã Cauã Reymond, o músico revela seus termos da relação ao oferecer uma quantia em dinheiro - equivalente à remuneração da operária - para que Silmara perca alguns dias de trabalho e permaneça acompanhando a turnê de sua banda. Decepcionada por ter sua energia libidinal precificada, ela abandona a comitiva do músico e retorna imediatamente para casa.

Pouco depois, apesar de alguma relutância, ela aceita trabalhar como acompanhante de um sujeito grã-fino, cuja identidade deve permanecer oculta até o momento do encontro, desde que seja respeitada uma única condição: a de que não haveria sexo entre os dois. Na sequência, Silmara é surpreendida ao chegar no local combinado e descobrir que o contratante é seu maior ídolo, cujo poster enfeita a parede do quarto da moça, o cantor romântico Luís Ronaldo, interpretado pelo ex-galã Maurício Mattar.

Depois de passarem uma tarde agradável e uma noite romântica em um belo haras afastado da cidade, a protagonista acredita que o sexo com Luís Ronaldo desenrola-se de forma casual e apaixonada, tanto que ela concede realizar um inusitado pedido do amante: deitar-se com Lionel, o filho adolescente do cantor, que aguardava no quarto ao lado. Porém, ao acordar na manhã seguinte, Silmara é informada pelo motorista sobre a venalidade do esquema, tendo pai e filho já retornado para casa e deixado o valor do programa dentro de um envelope.

Comparando as situações dramáticas apresentadas por *Lilian M. (Relatório Confidencial)* e *Falsa Loura* encontramos duas mulheres que estão, desde o princípio, vinculadas ao universo do trabalho árduo (campo, fábrica e prostituição) e convivem, de alguma maneira, com a sombra (e o temor) da dependência do capital concentrado no pólo masculino das tramas. Em ambas as narrativas, a organização social e econômica dos mundos representados não escondem sua estrutura machista, de forma que insistem em atrair as protagonistas para o papel de objeto de desejo do clã masculino.

No entanto, passados mais de trinta anos entre a realização das obras (1975 - 2007), levando em consideração as transformações fundamentais experimentadas pela sociedade brasileira ao longo do período, é possível apontar diferenças entre as formas como Reichenbach decide representá-las. Destacam-se, entre tantas transformações observadas pelo cineasta, os efeitos da violenta guinada neoliberal sofrida pelo país no conjunto de suas relações sociais. Assim, verificamos que a exploração capitalista sobre Lilian M. ocorre enquanto ela busca sua

integração junto ao mercado de trabalho, portanto, dentro da esfera da produção. Em sua trajetória, que na diegese avança do início dos anos 60 até meados dos anos 70, ela passa de camponesa a prostituta e, posteriormente, para massagista e proprietária de imóveis. Nessa rota, a emancipação de seus desejos passa necessariamente pela conquista dos meios de produção.

Passadas três décadas, Silmara é uma operária com os direitos trabalhistas garantidos. Porém, já não é na esfera da produção que ela é substancialmente explorada, mas sim nas esferas da especulação e do consumo. Sua bela imagem, mais do que sua força de trabalho, é o verdadeiro alvo da voracidade masculino-capitalista de seu tempo. Dessa maneira, em 1970, observamos várias formas para o desejo masculino, porém, nos anos 2000, ele é uniformizado no sentido do consumo.

Em *“Neoliberalismo: História e Implicações”* o geógrafo britânico David Harvey descreve o neoliberalismo como a combinação entre medidas econômicas e um conjunto de valores sociais - em especial, a superlativização das liberdades individuais - que a partir dos anos 70 organizou o capital internacional para livrar-se do “problema da mão de obra” que atrapalhava seu acúmulo. Este movimento foi encampado por diversos governos de várias partes do globo, começando pelo Chile de Pinochet, os EUA de Reagan e a Inglaterra de Thatcher, até chegar ao Brasil poucos anos depois. Então, os estados adeptos do neoliberalismo passaram a reprimir os movimentos trabalhistas e favorecer a migração do capital da esfera da produção para a especulação financeira.

“O neoliberalismo é em primeiro lugar uma teoria das práticas político-econômicas que propõe que o bem-estar humano pode ser melhor promovido liberando-se as liberdades e capacidades empreendedoras individuais no âmbito de uma estrutura institucional caracterizada por sólidos direitos a propriedade privada, livres mercados e livre comércio.”
(HARVEY, 2008)

Segundo Harvey, ao longo das décadas o neoliberalismo implicou na internalização da cultura empresarial pelos sujeitos, exigindo de cada indivíduo uma preocupação progressiva com a gestão de suas vidas em termos análogos aos de uma carreira profissional. Retomando às narrativas sob análise, Silmara demonstra a internalização dessa cultura ao preocupar-se desde o início com a administração dos recursos - tanto materiais quanto simbólicos - que implicam no estabelecimento de seu valor (de troca) perante às novas condições da sociedade. Lilian

M., representante de um modelo mental ultrapassado, ainda constitui uma personagem que busca e valoriza experiências autênticas, como descobrir o orgasmo.

Ao considerarmos os reflexos deste câmbio cultural sobre as narrativas *reichenbachianas*, percebemos que apesar de trabalhar diretamente com a exploração de sua sexualidade, Lilian M. demonstra-se ligada às condições materiais de produção, como dominar as técnicas de uma profissão (há uma longa sequência na qual uma meretriz mais experiente ensina a protagonista truques profissionais, metaforicamente referidos como estilos de dança), obter local e material de trabalho, administrar a relação patrão-empregada, etc.

Por sua vez, Silmara é consciente de que seu valor de troca é composto a partir do potencial sedutor de sua imagem - ou seja, fetiche - para os detentores de capital - ou seja, homens brancos, heterossexuais e ricos - que a desejam. Interessada em garantir o patamar elevado desse valor, ela sabe que é preciso empreender, ou, em outras palavras, investir em sua singularidade, lustrar o aspecto que a diferencia das demais. O cuidado da falsa loura com seu visual - que compreende uma quantidade enorme de esforços, como tingir o cabelo, fazer aulas de dança, comprar roupas em boutiques, etc. - podem ser compreendido como uma estratégia para “*eleva seu quociente de capital simbólico e aumentar seus marcos de distinção, para melhor basear suas alegações relativas à singularidade geradora da renda monopolista*” (HARVEY, 2001).

Inclusive, por ter a consciência tão cristalina a respeito das engrenagens contemporâneas da produção de valor Silmara é admirada pelas colegas de trabalho. Em certo momento da trama, as demais operárias fazem uma vaquinha e convencem a protagonista a dar um “banho de loja” em Briducha, a colega mais feia da turma. Em uma sequência antológica, extradiegeticamente acompanhada na trilha sonora pela música *Pretty Woman*, de Roy Orbison, Silmara opera um pequeno milagre ao elevar o *sex appeal* - e, portanto, o valor de troca - da colega com apenas uma visita ao *shopping center*, em um entrar e sair frenético de boutiques de roupas, concluindo o percurso no “salão de beleza”. Na sequência seguinte, graças à proporção do investimento, Briducha será finalmente desejada por um homem, sendo abordada na pista do clube Alvorada por um tipo cafajeste interessado em consumir sua imagem repaginada.

Portanto, é possível notar que entre as representações criadas por Reichenbach em 1975 e 2007 há um deslocamento das atenções do universo da produção para o do consumo, respondendo à altura e na medida em que todos os aspectos da vida tornaram-se

mercantilizáveis sob o signo do capitalismo neoliberal. Nesse sentido, a trama de *Falsa Loura* apresenta toques de crueldade, pois os sujeitos que exploram Silmara são justamente seus ídolos forjados pela indústria cultural. Esse fato concretiza uma inversão perversa na qual as próprias mercadorias ganham autonomia e passam a para explorar as pessoas que deveriam, a princípio, consumi-las. Segundo a teoria de Harvey, a expansão da sociedade consumo está necessariamente articulada com a intensificação e a expansão geográfica dos desejos:

“O capitalismo apenas consegue escapar de sua própria contradição por meio da expansão. A expansão é, simultaneamente, *intensificação* (de desejos e necessidades sociais, de populações totais, e assim por diante) e *expansão geográfica*. Para o capitalismo sobreviver, deverá existir ou ser criado espaço novo para a acumulação” (HARVEY, 2001)

Lilian M. deixou a zona rural para seguir o caixeiro viajante que trazia novidades excitantes da metrópole, como - especialmente! - a possibilidade de ter um orgasmo. Assim, à sua maneira, o filme repassa o percurso do campesinato brasileiro, que migrou rapidamente para os centros urbanos entre as décadas de 60 e 70 em busca de muito mais que carteiras assinadas. Deixando de ser uma camponesa meeira, a protagonista torna-se uma profissional liberal cuja vida é animada por presentes caros de seus amantes, até arriscar-se como investidora no ramo imobiliário. Ou seja, passa de arrendatária a dona dos meios de produção. Nos anos 2000, as periferias das grandes cidades em todo o mundo desempenharam um papel relevante para a acumulação capitalista devido à explosão demográfica e, portanto, de consumo nessas regiões, gozando no Brasil de um contexto ainda mais favorável devido às políticas de redistribuição de renda do período lulista (2003-10), que levaram um grande contingente de pessoas pobres a integrar o mercado consumidor nacional e internacional. Como exemplo desse fenômeno, que muitas vezes atendeu pelo polêmico nome de “nova classe média brasileira” (POCHMANN, 2012), Silmara passa horas por dia confinada no transporte público, de casa para a fábrica e de volta para o lar. Sua casa apresenta uma estrutura precária, com iluminação interna insuficiente e fornecimento contingenciado de água, mas ao chegar em seu quarto pode deleitar-se com bens de consumo recém-adquiridos, como o novo CD de Luís Ronaldo executado em seu belo aparelho de som.

Em *Lilian M. (Relatório Confidencial)* a maior parte das sequências diretamente relacionadas à economia libidinal, ou seja, aquelas nas quais as personagens agem em nome da satisfação ou da repressão de seus desejos, estão localizadas em espaços privados. O apartamento que a

protagonista ganha de seu primeiro amante, onde passa atender seus clientes, é o principal espaço-símbolo disso. A manifestação dos desejos (*Eros*) nos espaços públicos, especialmente na cidade, ainda é limitado na obra setentista. Em contrapartida, o espaço urbano é ostensivamente marcado pela presença da violência (*Thanatos*) como, por exemplo, na sequência em que Chico, o amante fora-da-lei, é perseguido e baleado pela polícia ou mesmo aquela na qual Lilian é perseguida em uma feira pública e, em seguida, estuprada em um terreno baldio.

Em *Falsa Loura*, embora o clube Alvorada (devido à característica democrática e transitória de sua frequência) seja o espaço privilegiado para a circulação dos desejos, Silmara não apresenta qualquer pudor ao exibir sua liberdade sexual nos espaços públicos. A sequência de abertura do filme é exemplar nesse sentido, apresentando uma situação diametralmente oposta em comparação à obra dos anos 70, ao mostrar a protagonista atravessando uma feira pública rebolando, sorrindo e colecionando assobios, sem qualquer ameaça de uma violência iminente.

Ao desenhar uma série de deslocamentos diacrônicos através das obras comparadas, Reichenbach procura dar a ver a relação entre intensificação dos desejos (*Corpo*) e a expansão geográfica (*Espaço*) do capitalismo ao longo das décadas. Entre 1975 e 2007, o movimento descrito aponta para um deslocamento no sentido campo-cidade e, posteriormente, centro urbano-periferia. A essas trajetórias podemos somar outros deslocamentos que atuam no sentido de expandir os limites da atuação e da acumulação capitalista, como a mudança paradigmática da sociedade da produção para a sociedade do consumo e das possibilidades de manifestação da expressão da liberdade sexual anteriormente confinadas ao espaço privado para a amplidão dos espaços públicos.

É possível apontar também que a naturalização da manifestação pública da economia libidinal ocorrida na passagem dos anos 70 para os 2000 passa por uma integração entre corpo, mercado e espaço público. Com a paulatina mercantilização de todos aspectos da vida contemporânea, nem mesmo a libido deixou de assumir a forma aparentemente dócil da mercadoria. Se o corpo-valor de uso estava correndo perigo décadas atrás e deveria proteger sua integridade permanecendo no espaço privado, agora o corpo-mercadoria não só circula livremente, como performa movimentos sensuais que elevam seu potencial de atração, pois está ciente que seu destino é inevitavelmente o consumo, ainda que seja visual.

Ainda sobre a importância da coordenada *Corpo* no conjunto da representação *reichenbachiana*, *Lilian M. (Relatório Confidencial)* e *Falsa Loura* apresentam uma semelhança estrutural: a construção de suas protagonistas, Lilian M. e Silmara. Absolutamente centrais na órbita das ações decorridas, essas personagens conduzem os respectivos arcos dramáticos em decorrência de suas relações atribuladas com as personagens masculinas que pululam ao seu redor. Mais especificamente, é a força de atração dos corpos das protagonistas em cena que precipita as ações da constelação de coadjuvantes, conferindo movimento às tramas. Por exemplo, em *Falsa Loura* descobrimos a razão do título quando Silmara deixa-se admirar nua Lionel, um adolescente embevecido que constata puerilmente a diferença de tonalidades entre os madeixas douradas e os pelos pubianos negros da protagonista.

É preciso destacar que a “presença de cena” das atrizes que as interpretam - Célia Olga Benvenuti (1975) e Rosanne Mulholland (2007) - é indispensável para o magnetismo das protagonistas, tanto pela extraordinária beleza física quanto pela energia (tônus) que entregam às atuações. Tal *casting* não é fortuito, pois Reichenbach faz com que as questões da dramaturgia do filme sejam diretamente atravessadas pelo impacto da jovialidade das intérpretes.

Para que as tramas funcionem é necessário que suas protagonistas sejam capazes de atrair as atenções de todos que lhes cercam, incluindo o público espectador, mas também reservem energia suficiente para repelir - ou pelo menos tentar - as tentativas masculinas de reificação e consumo de seus corpos. Portanto, a “presença de cena” das atrizes é essencial para promover um constante jogo de atração-repulsão entre suas personagens. No centro, mulheres que desejam avançar na vida conquistando bens materiais e simbólicos que lancem-as acima da precariedade original, e, ao redor das protagonistas, os homens que desejam seus corpos, sujeitos desde o início positivamente privilegiados pelo capital.

Em *Falsa Loura*, por exemplo, Silmara mantém uma relação ambígua com Tito, o ex-namorado que mora em sua rua. Certas vezes, ao voltar do trabalho, ela permite que o rapaz a beije. Sua intenção é acumular créditos para colher benefícios futuros, como uma carona de automóvel para o Clube Alvorada, distante do bairro onde moram. Cria-se uma espécie de relação na qual Silmara lança mão de seu poder de sedução e permite conscientemente ser consumida, porém, quando pode viabilizar seus interesses de outra forma

- pagando por uma corrida de táxi com uma quantia extraordinária de dinheiro que ganhou do pai, por exemplo - ela não hesita em dispensar Tito.

Em uma das primeiras sequências, *Lilian M. (Relatório Confidencial)* introduz sua protagonista como uma camponesa de semblante apagado, ombros baixos e lenço amarrado no cabelo, inicialmente chamada de Maria. Passam-se longos minutos de projeção até que a personagem emita sua primeira fala em resposta à chegada de um caixeiro-viajante em seu sítio. Sintomaticamente, suas palavras inaugurais na banda sonora do filme são: “Vou chamar meu homem...” e, então ela sai de cena para buscar o marido.

O tônus da atuação de Maria em todas as sequências que se desenrolam no sítio contrasta fortemente com a imagem de Lilian M., ponto da mesma personagem no futuro, deitada despojadamente sobre uma bela cama de casal enquanto relata sem pudor suas confidências amorosas. Ou seja, o desenvolvimento da personagem é acompanhado por uma partitura corporal que irá ampliar seus gestos, iluminar sua presença e fortalecer a segurança de sua fala.

Há diversos pontos chave para essa mudança, que constrói-se aos saltos, como a cena na qual Maria tapa a boca do caixeiro-viajante, que não para de tagarelar, para que eles possam finalmente transar. Seu ato impulsivo em busca do primeiro orgasmo de sua vida contrasta com a forma passiva com a qual ela se entregava ao marido camponês, Zé, marcando o primeiro “salto” da protagonista rumo à intensificação e expansão de seu desejo.

A relação entre a protagonista, que esta altura da narrativa já adotou Lilian como seu “nome de guerra”, e Hartmann, um industrial alemão que a financia em troca de fotografá-la recebendo eletrochoques, talvez seja o ponto de máxima concentração dramática e plástica da exploração fetichista do corpo da protagonista por seus amantes. Essa relação rende ao filme uma sequência espetacular, na qual Hartmann e seu assistente promovem uma “caça a Lilian” dentro da fazenda do alemão.

Munidos de uma câmera fotográfica e de uma pistola, Hartmann e o assistente correm atrás da jovem - que corre desembestadamente - atirando por diversão e tirando fotos por perversão. Há forte iconicidade falocêntrica durante a sequência, representada pelo cano da pistola e pela objetiva da câmera que disparam sem cessar contra a protagonista. Na trilha sonora, ruídos altíssimos de rajadas de metralhadoras e explosão de bombas cumprem a função de hiperbolizar o domínio do poderio masculino.

Durante a fuga de Lilian há um efeito interessante, procedimento único na obra, quando a imagem do filme congela em um *close-up* da protagonista. Se, por um lado, tal congelamento pode denotar que nenhum esforço será o bastante para que Lilian escape da tirania daqueles homens e seu altíssimo capital acumulado, por outro, a força de seu olhar - lançado diretamente contra a objetiva e sustentado pelo primeiro plano de seu rosto imóvel - sublinha sua tenacidade e enfrentamento crescentes àquela altura da trama.

Em *Falsa Loura*, um *close-up* de Silmara também dá forma a um momento decisivo da narrativa, símbolo da postura da protagonista diante da ameaça de fetichização que recai sobre seu corpo, quando a câmera fixa-se nas delicadas contorções de seu rosto após Luís Ronaldo sair pela parte inferior do quadro para realizar sexo oral nela. Longe de criticar as virtudes do gozo, o plano destaca a entrega corporal e emocional de Silmara ao ídolo sem saber que ele estava pagando por aquela relação.

Ao compararmos as funções desses *close-ups* nas narrativas, percebemos uma sintonia entre o discurso das obras: o controle do próprio corpo é um campo de resistência política. Podemos notar que, passadas três décadas, de acordo com a perspectiva do cineasta, sempre atento às contradições dos movimentos históricos, as possibilidade de resistência diante da sedução - bélica, fática e capitalista - diminuíram na mesma medida em que a sociedade introjetou valores como a gestão empresarial das subjetividades e o imperativo gozo, típicos do discurso que o neoliberalismo ajudou a instalar no país entre os anos de realização das obras. Em sua busca determinada pela satisfação de seus desejos, Silmara acaba por perder o controle do próprio corpo e ceder à exploração fetichista de sua imagem. Enquanto Lilian, apesar dos poucos recursos, resiste e enfrenta o domínio do consumo ao adquirir paulatinamente consciência sobre o próprio corpo.

O relatório confidencial de uma ex-prostituta poderia criar expectativas pela representação de uma profusão de passagens eróticas, todavia, em *Lilian M.* são as cenas de tédio ou indiferença as mais frequentes e relevantes. Há uma sequência que, nesse sentido, merece ser analisada. Lilian e Braga, seu primeiro patrão e amante na capital, conversam em um restaurante à beira de uma represa. A representação do momento de lazer do casal é matizada pela frieza, distância e solidão. O filme adota cartelas numeradas de 1 a 3 para administrar a progressão da relação, anunciando a entrada das cenas com as cartelas em ordem crescente, o que, ao final, imprime certo ruído devido a ausência de evolução da conversa.

“1”. Braga começa a sequência isolado por um primeiro plano. Um *zoom out* abre o quadro revelando Lilian - que observa o amante sem reação alguma - e o vazio à volta deles. Corte seco. “2”. Contracampo da cena anterior. O industrial está em pé, voltado para a câmera e segue falando para o enfado de Lilian, que permanece imóvel de costas para o espectador. Há uma promessa de quebra desta frieza quando Braga a convida para dançar um bolero, mas a cena é interrompida antes do primeiro passo. Novo corte seco.

“3”. Voltamos ao campo inicial. Em plano geral, Lilian escuta a prosódia interminável de Braga sem sequer olhar em sua direção, enquanto o industrial lamenta-se da péssima relação com o filho, que é bailarino. Então, o quadro é invadido por um sexteto de bailarinos que dançam ao som extradiegético de *Black-Eyed Blues*, de Joe Cocker. Finalmente, uma *dolly in* movimenta-se em direção ao casal, sugerindo que o aparecimento do grupo seja uma projeção mental das personagens.

A decupagem da sequência denota um investimento da parte da encenação para conectar o casal, mas seu esforço é em vão. Não importa o ângulo, composição, tamanho do quadro, nada é capaz de aproximar o mundo intersubjetivo do homem poderoso e sua atraente acompanhante. Nesse sentido, a trilha musical tem presença destacada em todas as cenas da sequência. Tango, bolero e blues são, respectivamente, utilizados como tentativas persistentes de “quebrar o gelo” entre as personagens, e ao falharem retumbantemente logram acentuar a ausência de erotismo da sequência através da ironia. A frieza e distanciamento de Lilian à empolgação de Braga e aos embalos da música dão forma a uma certa resistência ao mundo rico e luxurioso do amante que, para manter os termos comparativos, contrastam com entrega sôfrega de Silmara às melodias pop de seus ídolos.

A questão do distanciamento em *Lilian M. (Relatório Confidencial)* estende-se por diversos aspectos da encenação, sendo possível perceber um esforço da construção da narrativa para esfriar os efeitos de identificação do público com a subjetividade de sua protagonista, contestando as convenções narrativas do drama convencional e burguês, no qual inclui-se a elasticidade nos registros de atuação das personagens, que vão do naturalismo ao histrionismo, e a mistura de gêneros cinematográficos, que atravessam a chanchada, o filme policial, o terror, entre outros.

É frequente que duas (ou mais) personagens estejam em cena atuando em registros diferentes e, para completar, ocorra uma mudança brusca no estilo da representação. Como, por exemplo, na sequência da chegada do caixeiro-viajante ao rincão no qual a protagonista

morava com a família caipira, quebrando o naturalismo da situação. O estrangeiro, totalmente histriônico e verborrágico, parece recém-saído de uma encenação do Teatro Oficina, enquanto a família, com gestuário contido, representa segundo a tendência do naturalismo. Assim, o drama rural converte-se inesperadamente em uma comédia grotesca.

Podemos observar o eco entre a forma e conteúdo do filme na crítica às formas de domínio burguesas, seja do falocentrismo ou da normatividade do drama, ora explícita pela caricatura canhestra do tipos masculinos, ora pelo uso subversivo da heterogeneidade formal, que excede, expõe e desarticula o drama burguês. De forma exemplar, Reichenbach elabora uma moldura épica para sua narrativa, composta pelas sequências de abertura e encerramento que apresentam Lilian M. sendo entrevistada por dois jornalistas. Devido à natureza épica da narração que emana dessa entrevista, a história de Lilian M. avança aos saltos, contrariando a lógica da continuidade espaço-temporal tipicamente dramática. Porém, no interior dessa moldura, os fragmentos dos acontecimentos relatados são encenados dramaticamente dando desenvolvimento ao filme.

Em complemento à estratégia exemplar de fraturar a diegese em múltiplos tempos narrativos, Reichenbach recheia o filme com excessos que comprometem o bom andamento de uma dramaturgia tipicamente burguesa como, por exemplo, a primeira sequência do filme - montada apenas sobre imagens do gravador de áudio - que apresenta o início do diálogo entre o entrevistador e a protagonista:

E - “Começamos... Seu nome, por favor.”

P - “Célia Olga”

E - “Nah... Seu nome no filme!”

P - “Lilian”

E - “Seu nome verdadeiro no filme!”

P - “Maria”

E - “Ok, Maria.. Por onde que a gente começa, hein?”

P - “Pode começar por onde você quiser... ou então pelo início mesmo”

Em 30 segundos impressionantes a obra instaura um jogo complexo entre ação e sujeito, confissão e identidade, que amplia progressivamente a opacidade da narração do filme.. “Célia Olga” é o nome da atriz, instância sem a qual a personagem sequer existiria. “Lilian” é o nome social adotado pela personagem no momento da diegese no qual é entrevistada, sendo

“Maria” seu nome de batismo e ponto de partida do flashback. Cada resposta modifica a um só tempo a relação do espectador com a identidade da protagonista e a organização dramática do filme.

Da mesma maneira, quando sugere ao entrevistador que relatem sua história desde o início, a fala da protagonista tem o poder de interromper o fluxo da narrativa, preparando uma volta ao passado da personagem, provocando um salto do tempo-espço da moldura para a camada interna. A cena da entrevista retornará em 6 oportunidades ao longo da projeção, com a função de pontuar os anúncios de mudanças na trajetória da heroína, em geral identificados à entrada de um novo homem (amante e mantenedor) em sua vida e, com ele, novas desventuras e formas de encenação.

Se a heterogeneidade é a marca registrada de *Lilian M. (Relatório Confidencial)*, de maneira contrária, ao realizar *Falsa Loura* trinta anos depois Carlos Reichenbach optou por aderir a uma certa homogeneidade do padrão narrativo, ainda que existam algumas exceções, os tais vãos livres *reichenbachianos*, que o realizador dizia sentir falta na produção cinematográfica brasileira do pós-Retomada. É possível observar que entre as obras comparadas o diálogo com as formas convencionais da cultura de massa sofre um inegável deslocamento - mais um! - do campo da contestação para o da empatia. Em *Falsa Loura*, formatos como a novela televisiva e a música pop romântica dão o tom da encenação, às vezes - propositalmente - um tanto cafona. Não é a toa que figuras como Maurício Mattar, Cauã Reymond, Léo Áquilla, Luís Henrique (Mamma Bruschetta) e Suzana Alves (ex-Tiazinha) foram escolhidas para constelar este elenco, pois emprestam imediatamente ao filme suas auras de ícones populares cunhados pela indústria cultural brasileira.

O estar no mundo de Silmara é construído a partir do fluxo contínuo de suas experiências no trânsito entre os mundos do trabalho e do lazer. Seu ir-e-vir é naturalizado pelas formas da encenação, baseadas no respeito pela continuidade e a atuação realista. Enquanto a trajetória de Lilian M. é marcada por inflexões acentuadas de direção a fim de atingir um estágio novo de si e sua relação com o mundo, Silmara gira suavemente no interior de um circuito rígido e limitado, como um imperceptível carrossel composto por casa-fábrica-casa-club-casa, cuja promessa de deslocamento e aprendizado é frustrada pela lógica do eterno retorno.

Em *Falsa Loura* também encontramos uma moldura arquitetada pelas sequências inicial e final da obra. No entanto, tal estrutura apresenta função diversa, praticamente oposta àquela presente em *Lilian M. (Relatório Confidencial)*. Na obra de 2007, a moldura é responsável por

intensificar a carga emocional do drama, projetando a identificação subjetiva do público com a protagonista. Enquanto Lilian M. tece seu relatório de um ponto futuro e, portanto, mais distanciada e consciente de sua trajetória, na moldura dramática que envolve a fábula de Silmara encontramos a inscrição da personagem em um universo alienante, no qual suas aspirações de superação dos limites dessa realidade serão equiparadas ao olhar romântico e imaturo de um adolescente. Sai de cena a tragicomédia de aventuras de Lilian M. e entra a fábula urbana, periférica e popular de Silmara.

A primeira sequência de *Falsa Loura* é composta por duas cenas que se alternam por fusão, nas quais os movimentos sincopados de Silmara e sua professora de dança são misturados à paisagem do bairro periférico onde mora a protagonista, mostrado por um plano geral que faz movimento panorâmico. Por sua vez, a sequência final mostra Silmara chegando à fábrica onde trabalha após a experiência traumática de ser sexualmente explorada pela segunda vez em um curto período. Enquanto caminha portão adentro, o primeiro plano de seu rosto consternado é fundido à imagem panorâmica presente na abertura, que continua sua visada sobre o bairro pobre onde Silmara reside.

Ao realizar o espelhamento dessas estruturas, Reichenbach identifica e aproxima os pontos de partida e chegada da protagonista, evidenciando que a despeito de todo investimento libidinal feito por Silmara, ela não deixa de ser uma operária pobre e periférica, inscrita em uma situação geográfica e histórica bem-determinada, e que nenhum desejo individual é capaz de superar barreiras socioeconômicas concretas.

Do início alegre ao final triste, Silmara percorre um circuito prescrito por sua condição social. Apesar de sua atitude e sonhos, ao aderir aos fetiches da sociedade de consumo sem criticá-los, ela deixa de perceber sua posição no mundo concreto, até que a moldura dramática forçosamente sublinhe a conexão de seu corpo ao espaço de origem, a periferia, desfazendo o encanto de seu conto de fadas. Dessa forma, a falsa loura compreende amargamente que a expansão do Capital tem sentido determinado pela sua concentração - a expansão da exploração! - e que a superação de certas barreiras sociais não dependem simplesmente do quanto os sujeitos se autoproclamam livres para escolher.

Em meados da projeção uma narração - diegeticamente justificada pelo documentário que o pai de Silmara assiste na televisão - declama a verdadeira lição de moral de *Falsa Loura*: “aquele que se eleva ao estado de puro conhecimento, torna-se aquilo que contempla.”. O trecho afere a razão de ser dessa fábula urbana, popular e periférica sobre Silmara, que

descobre no final do filme que sua adesão aos fetiches em circulação, como os ideais de beleza, independência e romantismo disseminados pela indústria cultural, transformaram-na naquilo que sempre contemplou: uma mercadoria. É importante destacar que o grau de autoridade dessa lição é ratificado diretamente por um artifício formal: o uso da voz de Reichenbach como locutor.

Finalmente, vale a pena a destacar como a montagem dos filmes encontram soluções distintas para costurar os universos das representações dentro de cada obra. Em *Falsa Loura*, fusões na passagem entre os planos são recorrentes, com destaque para a sequência do fim da noite no clube Alvorada na qual Silmara finalmente dança com Bruno de André. A câmera dança ao redor do casal, mostrando a cena por diversos enquadramentos que fundem-se um após o outro, elevando a simples dança ao patamar de um “sonho acordado” e acentuando o regozijo da protagonista por ter “conquistado” o homem mais desejado da casa.

Ao longo da obra, a fusão destaca-se como o principal elemento formal de uma estratégia de encenação que busca de sobrepor ação e imaginação, concreto e fábula moral. Podemos afirmar que tal procedimento abre as portas para o discurso indireto livre na narração, no qual o imaginário de Silmara dá contornos às formas do filme. Dessa maneira, a empatia da narração com as mídias populares e comerciais justifica-se na medida em que são os produtos da indústria cultural que justamente estruturam o universo afetivo da protagonista.

Contudo, é preciso ressaltar que de tempos em tempos Reichenbach é capaz de deslocar o foco da narração, a fim de evitar acompanhar Silmara em sua adesão acrítica da obra ao universo dos fetiches. Há elementos evidentes, como, por exemplo, a narração do documentário televisivo que dá lição de moral, que rompem o fluxo narrativo com excertos explicativos. Nessa direção não podemos esquecer-nos da misteriosa musa filosofante, que entra em cena sem estabelecer relação com qualquer outra personagem, vestindo apenas uma calcinha rosa e recitando passagens do livro “Sócrates e a Arte de Viver”, de J.C. Ismael, amigo e antigo colaborador de Reichenbach. Mais uma vez, o cineasta recorre à estética dos vãos livres para criar distanciamentos em relação à narrativa, favorecendo uma apreensão didática da mesma.

Todavia, através do uso da própria fusão é que Reichenbach consegue um efeito maior em termos de distanciamento e crítica. Em uma das sequências finais, elaborada em homenagem *A Moça com a Valise* (*La Ragazza com la Valigia*, dir. Valerio Zurlini, 1961), Silmara dança com Luís Ronaldo à beira de uma piscina enquanto são observados à distância por Lionel, o

adolescente que deseja a mulher mais velha e deslumbrante. O garoto, então, é mostrado individualmente por uma *dolly in* que encerra o plano em um *close-up*. Ao final do movimento seu rosto é fundido à imagem do casal dançando, atribuindo a partir de então à subjetividade do infante a coordenação da cena.

Ao passar o bastão do discurso indireto livre de Silmara para o adolescente, o filme emparelha ambas subjetividades e demonstra a perspectiva pueril do procedimento de fabulação no interior dessa narrativa, que tende à adesão ao mundo dos fetiches. A suavidade das fusões, que reivindicam o patamar de “sonho acordado”, é chave de uma crítica irônica à passividade dos sujeitos contemporâneos que acreditam ser autônomos para desejar no seio do capitalismo neoliberal. De maneira oposta, cortes secos, saltos bruscos na diegese e mudanças de gênero (mas nunca de foco) narrativo, balizam a capacidade de Lilian M. sintetizar as experiências que vive, permitindo uma tomada de consciência paulatina sobre a função social dos desejos no sistema em que está irremediavelmente inserida.

Ao compararmos as obras é possível notar que, apesar da vantagem inicial por ser uma pessoa perspicaz e com relativo conhecimento a respeito das engrenagens da sociedade capitalista, Silmara não é capaz de transformar seu desejo em autonomia. Não basta ter desejos, é preciso orientá-los, parece afirmar Reichenbach ao final da fábula criada ao redor da falsa loura. A capacidade apresentada por Lilian M. em “dizer basta” e mudar de direção, de espaço e de comportamento, contrasta com a doação de Silmara ao universo homogêneo que idealiza, que acaba por se transformar exatamente em uma das mercadorias que costumava contemplar.

Apesar da notável empatia por ambas protagonistas, há um arco histórico que desenvolve-se entre os anos de 1975 e 2007 que permite afirmar que Reichenbach distanciou-se das perspectivas utópicas de sua juventude, da preocupação “com grandes diagnósticos e destinos coletivos” que outrora o inscreveriam no cinema político (XAVIER, 1997), para dedicar-se com mais ênfase a esquadrihar os efeitos das grandes transformações sociais sobre as subjetividades. Ou seja, o deslocamento *reichenbachiano* da análise da exterioridade para a interioridade das personagens configurou um deslocamento da crítica da economia política para a crítica da economia libidinal no interior da carreira do cineasta. Assim, em seu último filme, Reichenbach constrói uma protagonista imensamente humana, repleta de falhas e virtudes, cuja subjetividade é atravessada por tantas contradições quanto a própria sociedade à sua volta, ou quanto os capítulos mais movimentados da narrativa épica de Lilian M.

Apesar da trajetória que estende-se entre *Lilian M. Relatório Confidencial* e *Falsa Loura* denotar o enfraquecimento (quando não, a perda) das possibilidades de resistência ao avanço sedutor do capitalismo, ao manter-se fiel aos preceitos de sua orientação artística (em especial, o cinema de autor) Reichenbach permanece interessado - e, por isso, interessante! - na leitura do que se passa no mundo, seja nas infraestruturas ou nas superestruturas da sociedade. Portanto, ao atualizar constantemente as formas de articulação entre *Corpo* e *Espaço* em seus filmes, de acordo com as exigências de cada período histórico, Carlos Oscar Reichenbach Filho encontrou um conjunto de rotas para guiá-lo em mares bravios, sem que perdesse a orientação crítica e libertária de seu cinema.

4. O Farol: *Filme Demência* (1986)

4.1. Análise de um filme de cinema

Os créditos de abertura de *Filme Demência* iniciam-se acompanhados pelo som de ondas quebrando em uma praia longínqua. Então, a primeira imagem em movimento do filme mostra uma porção de areia em primeiro plano, com uma densa vegetação costeira ao fundo e um céu azul na parte superior encerrando a composição desse quadro inaugural. Na sequência, um homem caucasiano - aparentando pouco mais de 40 anos - entra pela lateral esquerda de quadro trajando terno completo. Além do vestuário, sua expressão fatigada empresta-lhe um ar de desconforto em relação à situação. Enquadrado por um plano geral, ele para no centro da cena e dirige seu olhar para a câmera. Descobriremos na projeção do filme que o sujeito estacionado bem ao meio da imagem paradisíaca é Fausto, o protagonista da narrativa.

A seguir, representando o ponto de vista (plano subjetivo) de Fausto, vemos uma garotinha ruiva - aparentando ter pouco menos de 10 anos - que fita o mar, enquadrada em um plano americano. Uma trilha musical com piano e voz lírica é introduzida e será desenvolvida nas próximas aparições da vestal ao longo do filme. Além da trilha angelical, seu vestido branco esvoaçante sob o efeito da brisa marinha confere-lhe uma aura de pureza. A imagem retorna ao campo original da cena, mostrando o protagonista - desta vez enquadrado por um plano médio - quase sem expressão facial. Contracampo: a garota, sempre dentro do mesmo plano americano, vira suas costas para o mar e sorri em direção à câmera/Fausto/espectador. Campo: o protagonista, desta vez em *close-up*, esboça um sorriso. Contracampo: a garota volta-se outra vez para o infinito horizonte ultramarino. Seu enquadramento continua a ser o plano americano, como se o ponto de vista de quem observa não pudesse se deslocar. Campo: a última imagem que vemos nessa sequência, o prólogo do filme, surpreende e repete o *close-up* de Fausto que, no entanto, desfaz o princípio de sorriso esboçado anteriormente, evidenciando que a lógica de aproximação progressiva em direção à face do protagonista encontrou um limite.

A análise da composição dos planos dessa sequência inicial é importante para compreendermos uma chave de leitura que antecipa o filme. Em primeiro lugar, há a definição sistemática entre dois campos diametralmente opostos, ocupados por figuras com sentidos

invertidos. De um lado temos um homem tipicamente urbano, que arrasta-se sobre a areia escaldante trajando um terno cinza de bom corte - um tipo *camusiano*, poderíamos arriscar -, símbolo da decadência do espírito que já não encontra paz em lugar algum. Girando 180° sobre o eixo da câmera temos a pureza da resposta das crianças, ocupado por uma garotinha que encontra-se absolutamente confortável no paraíso, cuja imagem – sardas, pés descalços, pele alva, vestido e cabelo esvoaçantes - inspira leveza, brandura e inocência.

No entanto, tais campos não logram ser completamente incomunicáveis. Ao longo de toda narrativa, *Filme Demência* buscar traçar as linhas de atração e repulsão entre esses polos, que podem ser interpretados como a oposição entre a degradação e a pureza, ou ainda, dentro de uma lógica mais *reichenbachiana*, a insatisfação e a realização dos desejos. O mal-estar de Fausto lança-o em uma busca desesperada e uma vez diante da vestal demonstra ser atraído pela fonte de abundância daquilo que lhe falta. Do plano geral ao *close-up*, o sistema de enquadramentos aproxima-se progressivamente do protagonista na mesma medida em que ele parece avizinhar-se de uma catarse. Por outro lado, a conservação dos limites do plano americano dedicado à vestal revela a manutenção da distância entre Fausto e seu ideal de pureza. É importante notar que as imagens que compõem este contracampo representam o ponto de vista do protagonista e revelam um sujeito incapaz de avançar definitivamente em direção ao que deseja. Notavelmente, ao final da sequência o mesmo enquadramento - um *close-up!* - que apresenta Fausto no limiar de seu encontro retorna para mostrar o desmanche de sua expectativa. Apesar do investimento subjetivo realizado pelo protagonista, falta-lhe alguma coisa para que finalmente alcance o que procura, algo que o rechaça na iminência de sua satisfação total.

A seguir, ao longo de toda a obra, assistiremos à longa deriva do protagonista em busca de um paraíso utópico que lhe é revelado através de mirações, partindo do conforto de seu lar, vagando pela noite néon da década de oitenta paulistana, arriscando-se tanto nos arrabaldes quanto no centro financeiro da metrópole, até culminar em sua fuga para o litoral. Tal aventura pelos cantos da cidade revela-se confusa, vacilante e, por vezes, perigosa. Quando Fausto parece ter encontrado um porto seguro, uma situação inesperada o repele e obriga-o a retomar sua deriva. Em suas deambulações, ele encontra diversas personagens enigmáticas, cada qual contribuindo um tanto para seu avanço e outro tanto para o retrocesso de sua busca pelo paraíso. É certo que, qualquer que seja o destino do protagonista, seu caminho não segue em linha reta.

Fausto é uma personagem que sofre com sua inadequação subjetiva para a função social que deveria representar e que, por isso, busca desesperadamente por refúgio de seus suplícios. Ele renega seu papel original como herdeiro e capitão de indústria, ambos símbolos da concentração de poder no mundo capitalista, esforçando-se para navegar na direção oposta, mas aquilo que de fato deseja alcançar é incerto, desviante. Assim como a garota de branco à beira do mar, seus objetivo almeja tal grau de luminosidade e pureza que jamais será plenamente alcançado. Em suma, Reichenbach põe em cena um protagonista ávido para concretizar um deslocamento definitivo, que o transporte diretamente do mundo dos suplícios (*Thanatos*) à utopia da satisfação total (*Eros*). Porém, sem reunir as condições para tal, ele precisa perambular até encontrar as chaves para os grilhões físicos e psicológicos que o impedem.

Em seu desenvolvimento, *Filme Demência* questiona tais aspirações de Fausto, realizando uma espécie de crítica à economia libidinal de seu protagonista. O herdeiro falido de uma indústria de cigarros que despreza o mundo da produção de valor no qual foi criado, o da produção de valor dentro da lógica capitalista, por considerá-lo sujo e promíscuo, preferindo reivindicar para si o papel de vítima trágica de um sistema corrompido, não demonstra empatia pelos desejos das personagens à sua volta. Suas relações afetivas, tomando por exemplo o trato com a esposa e com a ex-amante, mostram-no sujeito portador de um egoísmo atroz, do qual ambas se ressentem. Quanto às relações sexuais, que além das mulheres já citadas envolvem também uma prostituta, suas ações estão marcadas pela reificação dos corpos femininos e a própria neurose.

Durante os anos em que a crise econômica assolou seus negócios, Fausto, que a princípio deveria preocupar-se com o comando da empresa herdada, privilegiou a própria liberdade intelectual, trancando-se em seu escritório para ler poesia durante o expediente, sem considerar o impacto que sua desatenção poderia causar em seus familiares e funcionários. Não é à toa que após a bancarrota ele encontra-se sem apoio ou acolhimento durante sua deriva, tendo que recorrer às personagens do submundo por um pouco de companhia. Ou seja, os resultados de sua busca pela pureza idealizada demonstram que há algo de equivocado na forma como deseja. Em sua movimentação Fausto ignora as contradições sociais que constroem o mundo concreto a seu redor, deixa de reconhecer e enfrentar os problemas da vida cotidiana e, assim, desvia-se de seu caminho.

Em uma sequência avançada do filme, o Dr. Gildo Lobo, advogado e cunhado do protagonista, debocha da postura mesquinha e infantil de Fausto, comparando-o a Faetonte, “*o filho de Apolo que ousou dirigir o carro paterno em vão*”. Fausto, incapaz de escapar da armadilha do Dr. Lobo, retruca de forma previsível e pueril que Faetonte havia tido pelo menos a audácia de tentar. Em tréplica avassaladora, a advogado astuto faz uma aproximação constrangedora entre os herdeiros fracassados, que a narração aproveita para enxertar um comentário cínico a respeito das condições econômicas contemporâneas à realização do filme: “*Poesia, poesia! Isso não resolveu a escassez de crédito! Não adianta, você não tinha o physique du rôle*”.

Durante esse breve diálogo, as luzes da sala estão apagadas e um projetor 16mm ilumina Dr. Lobo deixando Fausto na penumbra, situação que trabalha em desfavor do protagonista na correlação de forças com seu cunhado. O canalha que aceita seu papel diante das possibilidades de representação no mundo capitalista é claramente privilegiado pela *mise-en-scène*, assim como sua adequação ao sistema predatório é corroborada pela robustez de sua figura, tendo em vista seu porte físico avantajado, com traços faciais grosseiros, voz grave e arrogante, simbolicamente ornamentada pelo charuto aceso entre os dedos. Trata-se de uma composição oposta a de Fausto, sujeito de traços delicados, cabelos despenteados, com a voz e o gestual vacilantes, que comporta-se como um cordeiro diante do sacrifício no trato com a realidade.

É importante destacar que essa sequência ocorre no escritório de advocacia do Dr. Gildo Lobo, localizado em plena Avenida Paulista, espaço-símbolo da pujança financeira da cidade de São Paulo, e representa o clímax da má relação do protagonista com as forças especulativas do Capital ao longo do filme. Se, inicialmente, Fausto via-se como um humanista anacrônico sufocado pela lógica imperativa da produção de mais valia, a falência de sua indústria leva-o a experimentar o mundo criado pelo capitalismo especulativo sob a ordem neoliberal como quem sofre um inescapável pesadelo.

Essa sequência também serve de complemento à chave de leitura aberta pelo prólogo. Em síntese, a primeira sequência de *Filme Demência* anuncia a presença de um jogo de atração e repulsão entre a danação e o sublime, alegorizado pela oposição entre a presença sorumbática de Fausto e a figura radiante da vestal. Tal jogo é reelaborado no debate ocorrido entre o debochado advogado que fuma charutos e o industrial falido com alma de poeta. Ao deixar de lado o idealismo que ostenta durante a sequência inicial e encarar as contradições da realidade

pela primeira em toda a narrativa, Fausto percebe que as relações entre a degradação e a pureza não correspondem às suas expectativas.

No mundo concreto a figura iluminada é o Dr. Lobo, premiado devido sua adesão à lógica dominante, sintomaticamente envolto pela escuridão que preenche seu escritório na Avenida Paulista. Se há um homem em estado de graça naquele local não trata-se do falido humanista. Os princípios éticos de Fausto são incapazes de conceder-lhe vantagem no enfrentamento contra o homem pragmático à sua frente. Para reverter essa desvantagem, o protagonista é obrigado a recorrer - rebaixar-se, segundo sua própria lógica - a expedientes mundanos, abrir mão da esterilidade de sua busca pela pureza absoluta, sacando um revólver e bradando: “*Fim das amenidades! Desta vez, trouxe meu novo advogado, o Dr. Schmidt!*”. Ou seja, na transposição da representação da ordem idealista (miração) para a materialista (realidade) há uma inversão de sinais entre os pólos positivo e negativo, uma vez que para superar as dificuldades impostas pelo mundo concreto Fausto (assim como as demais personagens) precisa recorrer à uma atitude idealmente degradante.

Fausto, cujo corpo demasiadamente urbano parece inadequado à vida paradisíaca à beira-mar, também não apresenta o *physique du rôle* para frequentar os escritórios onde são promovidas as falcatruas que animam o capitalismo. Condenado a vagar entre esses pólos simbólicos, seu lugar por excelência só pode ser o trânsito, a própria deriva. Assim como Faetonte, que por pouco tempo pôde apreciar a viagem no comando do divino carro paterno, o idílio de Fausto dura apenas os poucos instantes no qual está em fluxo, em rota de aproximação ou afastamento de seu objeto de desejo. Ao longo do filme, ele adquire consciência de que a distância entre os pólos da pureza e da degradação é relativa ou mesmo fantasiosa, pois não há garantias de que os caminhos escolhidos conduzam de fato até os destinos prometidos, bem aos modos do ditado popular “*nem tudo que parece é*”. Portanto, para Fausto, estar em movimento torna-se uma necessidade ao mesmo tempo vital e arriscada, que resta prejudicada na maior parte de sua jornada por prescindir da crítica dos desejos que impulsionam seus deslocamentos.

Seguindo adiante com a análise, após o prólogo litorâneo, a segunda sequência do filme está situada na sala de estar do apartamento de Fausto, onde encontramos o protagonista sentado em uma poltrona de frente para um aparelho de televisão. A iluminação composta por um abajur e uma luz indireta vinda de outro cômodo - como se tivesse sido esquecida acesa - sugere que seja tarde da noite. Fausto está parcialmente vestido com roupa social, um tanto

amarrotada, indicando certa extensão de um dia de trabalho extenuante para dentro do conforto do lar. Na trilha sonora, os ruídos do filme de terror advindos da televisão projetam-se com sons agudos e incômodos. Ao final da cena, Fausto suspira, abaixa o olhar por um instante, para em seguida reerguer a cabeça e dizer: “*Eu falhei*”. Corte seco. Os chuviscos típicos de um aparelho de televisão dessintonizado cobrem toda a tela, lançando a possibilidade de uma leitura metafórica de que Fausto teria adormecido, ou “saído de sintonia”, em frente ao televisor. Essa leitura é reforçada pela última sequência do filme, na qual um movimento de câmera inicia mostrando o aparelho de tevê chiando fora de sintonia e termina revelando Fausto, que dorme profundamente em sua poltrona.

Desta forma, torna-se possível interpretar que os tempos diegéticos do filme estão divididos em dois momentos: primeiro, as sequências localizadas na sala de estar do apartamento elaboram uma espécie de moldura dramática para o restante dos acontecimentos da película que, por sua vez, teriam ocorrido no intervalo entre elas, portanto relativos ao período em que a personagem esteve adormecida. Tal divisão confere ao registro desse segundo tempo diegético um matiz onírico, ou mais especificamente, a figuração de um pesadelo prenunciado pela confissão de fracasso de Fausto.

É importante destacar que, apesar dos indícios, não é possível afirmar categoricamente a contiguidade entre os universos representados dentro e fora da moldura, ou seja, dos estados “desperto” e “adormecido” da consciência, bem como a ordenação temporal entre eles, sendo que a porção interna à moldura pode equivaler a representação de um pesadelo ou então de reminiscências, e até mesmo uma mescla entre as duas coisas. A permeabilidade entre universos distintos é da própria estrutura de *Filme Demência*, que, do ponto de vista da narração, privilegia o enfrentamento das ambiguidades e contradições como oportunidade didática.

Além dos aparelhos de televisão fora de sintonia, há um segundo espelhamento visual que sustenta essa concepção de moldura que estamos propondo, proveniente do movimento interno dos planos que abrem e fecham, respectivamente, as sequências sob análise. No primeiro caso, a câmera começa com um plano detalhe do revestimento vazio ao lado da poltrona e corrige em movimento ascendente para revelar Fausto assistindo televisão. No segundo, a câmera inicia em Fausto, que ao final do filme recolhe-se em direção aos dormitórios, e corrige em movimento descendente para mostrar o revestimento.

Há, no entanto, duas transformações fundamentais entre os planos supracitados. Na sequência final, ao despertar (“ressintonizar”) Fausto encontra sua filha, Margarida, em pé ao lado da poltrona. Ela diz ao pai que tivera um sonho ruim e ele a acompanha de volta para a cama. Margarida é interpretada pela mesma atriz mirim que representa a vestal que povoa as mirações de Fausto, conectando os tempos diegéticos supostamente cindidos e imbricando ainda mais as noções do que é realidade e o que é fantasia em *Filme Demência*. A segunda transformação também opera uma conexão entre as camadas interna e externa que dividem a diegese, porém seu efeito desconcertante, dado que este é último plano do filme, é ainda mais significativo para a interpretação da obra: trata-se do aparecimento de um maço dos cigarros Éden, produto fabricado pela indústria de Fausto, sobre o revisteiro que deveria estar vazio. Em seu rótulo está a ilustração perfeita do paraíso idealizado por Fausto, tendo a garotinha com vestido branco esvoaçante em primeiro plano e a praia ao fundo. Há uma alta dose de ironia destilada nesta construção uma vez que o ideal da pureza buscada pelo homem de negócios falido é - inescapavelmente - uma imagem publicitária.

Dessa maneira, a praia, a vestal, a filha, o sonho, a mercadoria, assim como a metrópole, a fuga, o poeta e o industrial são imagens que se contaminam durante todo o filme, desafiando o público ao movimento de aproximação e distanciamento em relação a tais símbolos, a fim de repensar suas ordens e desembaraçar suas aparições. Uma imagem que remete à pureza e ascese no começo pode significar mácula e decadência ao final. Como observamos anteriormente, *Filme Demência* aproveita as contradições e incertezas para transformá-las na necessidade de buscar constantemente sínteses e significados.

Na última cena da camada onírica, vemos Fausto dirigir um carro conversível sobre as areias de uma praia enquanto ouvimos sua narração - em *voz-over* - de uma espécie de reflexão final sobre a busca pelo paraíso: “*É estranho. Mas eu sinto que o mais importante não é chegar, mas viajar. Mergulhar dentro de mim. Buscar em cada experiência a própria perdição*”. Após uma pausa, a narração prossegue em direção à conclusão do pensamento: “*O homem progride porque é desgraçado! E se aperfeiçoa em desgraça e para a desgraça. Que eu me reduza a um monte de destroços, é possível que o outro lado surja então fecundo!*”.

Após tanto perseguir a imagem de um litoral paradisíaco durante a narrativa, Fausto finalmente encontra-se diante do mar, porém dois aspectos provocam nossa atenção. Em primeiro lugar, não há garantias de que a praia atravessada pelo protagonista coincide com o local de suas mirações, ou seja, que a utopia tenha se concretizado. De forma que, se a

incerteza permanece, a necessidade de deslocamento também permanecerá. E, mais importante, a própria presença do veículo indica uma imbricação entre a vida mundana - para Fausto, ligada ao espaço urbano e às idéias de acumulação, especulação e promiscuidade - e a busca do paraíso.

Quando afirma “*O homem progride porque é desgraçado! E se aperfeiçoa em desgraça e para a desgraça.*”, o protagonista admite as vicissitudes da experiência humana, que o levam a abrir mão da pureza de seus caminhos. Se levarmos em consideração que nessa sequência Fausto está mais perto – e aproximando-se velozmente! - de seu objeto de desejo do que jamais esteve durante toda a narrativa, a aceitação das contaminações entre os polos que julgava imiscíveis é um sinal de que ele, em alguma medida, amadureceu ao longo de sua jornada, pois começa a compreender a inevitabilidade das dificuldades enfrentadas no processo de aperfeiçoamento humano.

Quando Fausto afirma “*É estranho. Mas eu sinto que o mais importante não é chegar, mas viajar.*”, ele amplia o sentido da noção de deslocamento em *Filme Demência*, que deixa de ser a obsessão de chegar a algum lugar, de concretizar utopias, de consumir uma imagem idealizada ou, em última análise, de satisfazer desejos e passa a valorizar as possibilidades de aprendizado disponíveis pelo caminho, ou seja, reconhece a importância do valor pedagógico da experiência da viagem em detrimento do destino. Essa compreensão do processo do deslocamento era a peça cuja ausência pressentíamos no prólogo do filme, pois as mirações de Fausto idealizavam um caminho imediato - relativamente indolor e asséptico - de vislumbrar o paraíso e, por isso, eram insuficientes para concretizar seu deslocamento. Um aprendizado que só pode ocorrer ao reconhecer as contradições do mundo concreto.

Ao final da sequência que estamos analisando, uma imagem com pouca nitidez e levemente distorcida da pequena vestal parada sobre a areia da praia recobre toda a tela. Como se estivesse escutando a *voz-over* do protagonista, após a última frase da narração a garotinha corre em disparada para fora de quadro, mas sua imagem é estilhaçada antes de cruzar a borda esquerda do enquadramento, revelando tratar-se de um reflexo produzido por um espelho que é literalmente atravessado por Fausto ao volante do automóvel. O acidente que põe fim ao instante de máxima aproximação entre Fausto e a vestal representa ao mesmo tempo a violência inerente de todos os desejos, a impossibilidade de conservar a pureza absoluta em contato com as contradições da vida e, finalmente, a possibilidade da reinvenção de si a partir do estilhaçamento das verdades pregressas e do atravessamento autocrítico. Fim das buscas, a

diegese dá um salto e retorna à sala de estar do apartamento na qual o protagonista será acordado pela filha.

Resta ao público questionar se a experiência do pesadelo terá forças para que Fausto desperte sua consciência e abandone suas neuroses em prol de uma conduta mais crítica e solidária, ou seja, se as lições oferecidas pelo caminho de sua deriva alucinante serão apreendidas e colocadas em prática. Em *Filme Demência* podemos verificar o interesse didático em estimular certo distanciamento crítico, provocando uma reflexão especialmente direcionada para os sentidos daquilo que mais desejamos e buscamos em vida. Além da sequência que acabamos de analisar, bastaria observar a quantidade de cenas transfiguradas em lições expressas, enunciadas pelas personagens diretamente ao público, ou também as sequências nas quais Fausto vai ao encontro de situações claras de ensino-aprendizagem como, por exemplo, quando atende a uma conferência acadêmica ou então quando reúne-se com seu guru holístico antes de tomar a decisão de abandonar a metrópole.

A própria encenação do filme comporta elementos que promovem a necessidade de desnaturalizar o olhar sobre a realidade, para admiti-la como ambígua e contraditória, a fim de que a leitura construída pelo público espectador possa surgir fecunda (e crítica) após atravessar a barreira das imagens que enganam. Em *Filme Demência* há uma profusão de estruturas especulares articuladas para estimular to distanciamento necessário entre público e narrativa, como em uma dessas casas de espelho encontradas em parques de diversão, que de tanto multiplicarem imagens virtuais acabam por tornar todas elas, inclusive as reais, suspeitas. Já tratamos nesta análise, por exemplo, da moldura dramatúrgica composta por movimentos espelhados e da produção de imagens simetricamente invertidas entre Fausto e a vestal no prólogo do filme.

Essa questão da reflexividade é levada às raias da materialidade com as decisivas aparições do objeto espelho durante a encenação. A primeira aparição ocorre em uma cena no banheiro do apartamento do protagonista, responsável por inaugurar a camada onírica da diegese. Na primeira imagem da sequência, Fausto afrouxa sua gravata, enquadrado por um plano médio frontal. O contraplano então revela a presença de um espelho à sua frente. O plano médio retorna, Fausto abaixa o olhar e, em seguida, um plano subjetivo entra em cena para revelar o livro *Jardim dos Suplícios*, de Octave Mirbeau, repousando sobre a tampa do vaso sanitário. Então, um *close-up* do protagonista olhando fixamente em direção ao espelho é fundido e, logo depois, sucedido por um plano fixo da praia paradisíaca, simulando novamente um plano

subjetivo de Fausto que, desta vez, ignorando a materialidade da superfície reflexiva, estaria olhando diretamente para a imagem que povoa suas mirações, como se ela estivesse ali no contracampo. Outra fusão, retornamos ao banheiro e o *close-up* do protagonista com a mesma expressão fixa denota que o efeito da miração prossegue.

Nessa sequência, ainda próxima ao início de filme, fica caracterizada uma espécie de promessa de que o sujeito capaz de olhar-se profundamente no espelho acaba por encontrar o idílio que procura, como se a obstinação tornasse seu objetivo incontornável. O jogo da decupagem é semelhante àquele estabelecido pelo prólogo, construindo paralelos visuais entre o movimento de atração-repulsão e a composição dos enquadramentos.

Sendo assim, Fausto parte em sua jornada crente que, a despeito das circunstâncias e entreveros, deverá deixar para trás seus suplicios e naturalmente encontrará o jardim das delícias. Ao longo de suas deambulações, o protagonista irá desconstruir essa certeza, apoteoticamente representada pela travessia que estilhaça o espelho, desafiando o direito às verdades pregressas e futuras sobre si, sendo justamente a cena que encerra o pesadelo pedagógico apresentado na camada interna dos tempos diegéticos da narrativa.

Após mergulhar profundamente em si e viver experiências-limites, o protagonista compreende que suas carências e incertezas são os motores de sua evolução, que é preciso combinar o mergulho interior com doses de autocritica, sem deixar de realizar análises concretas - históricas, portanto - das situações externas. *Filme Demência* parece afirmar que olhar-se no espelho pode ser um ponto de partida para uma viagem de reflexões descobertas, mas não pode ser um caminho único, pois é necessário atravessar as imagens idealizadas e estilhaçar as expectativas de compreensão imediata do mundo para realmente expandir a consciência e alcançar alguma evolução.

Tratando ainda das estruturas especulares e suas finalidades didáticas, podemos dizer que, em alguma medida, Fausto é o alter-ego de Reichenbach, através do qual o cineasta aproveita para “olhar-se no espelho”, no sentido de criar situações dramatúrgicas que permitam expor frontalmente as angústias do realizador, projetando-as diante de si e utilizando as ferramentas artísticas para testar soluções para os próprios questionamentos. Lembremos as circunstâncias em que este filme foi produzido, no momento de ascensão e virada da carreira de Reichenbach. O cineasta havia desenvolvido longa trajetória combinando elementos do cinema popular e das vanguardas, sempre dedicando uma quantidade considerável de energia para atender as expectativas do circuito comercial de exibição, quando percebeu que seu

modo de produção estava prestes a se esgotar. Porém, ao mesmo tempo, finalmente estava sendo alçado ao panteão de autores premiados por festivais de cinema de prestígio, tanto no Brasil como no exterior. Desta feita, fez da realização de *Filme Demência* uma viagem em busca do tipo de cinema (e cineasta) que seria possível desenvolver a partir daquele ponto crítico de sua carreira, como se estivesse fazendo uma autoanálise cuidadosa diante do espelho, buscando fazer um acerto de contas com o passado e, tal qual seu protagonista, preparar-se para aceitar as contradições que a vida não cessaria de trazer a fim de encontrar maior liberdade de deslocamento e evolução em suas rotas futuras. Voltaremos a tratar desse aspecto no subcapítulo posterior.

Há no filme um exemplo radical de como o interesse didático do caráter autorreflexivo do alter-ego *reichenbachiano*. Durante a sequência em que Fausto deixa a metrópole em direção ao litoral, há uma cena situada nos mictórios de um posto de estrada, na qual o próprio Reichenbach coloca-se diante da câmera para encarnar uma personagem que urina ao lado do protagonista e o surpreende ao fazer um aviso: “*Cada um aprende com as vilanias de cada um. Não é possível, e é.*”. Colocar o corpo e voz do cineasta em cena valendo-se do recurso *Deus ex machina* - mais uma lição enunciada claramente ao público - funciona como um sinal derradeiro para que o protagonista assuma a inevitabilidade das desgraças e contradições em seu caminho de evolução. Não há pureza absoluta diz o criador para sua criatura e, por consequência, para si mesmo.

Retomando aspectos discutidos no início deste subcapítulo, ao trabalhar a economia dos sentidos de *Filme Demência*, a fim de potencializar a experiência de sua realização como ferramenta didática e autorreflexiva, Carlos Reichenbach constituiu pólos semânticos que orientassem os fluxos da narrativa, entre os quais Fausto deveria se movimentar – ora se avizinando, ora se afastando - em busca de respostas: de um lado a pureza e do outro a degradação. Então, como forma de aproximar essas abstrações da cultura popular e expandir seu potencial comunicativo para o público mais amplo possível, o cineasta atribuiu a cada pólo um universo imagético facilmente reconhecível: um ligado ao paraíso e outro ao inferno. De início, Fausto acredita que deve afastar-se de tudo aquilo que está ligado ao pólo infernal - a cidade, o capital, as relações sociais reificadas -, mas, como sabemos, o desenvolvimento da narrativa deixa claro que não é possível atingir o paraíso contando apenas com as forças puras do bem.

Para constituir as figurações do inferno e do paraíso Reichenbach recorreu a empréstimos da literatura. Para a representação do paraíso o cineasta tomou a poesia de Jorge de Lima – um dos autores favoritos de Reichenbach - que, em sua última fase, aproximou-se do misticismo religioso e uma visão mítica do mundo. Lima, em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, criou um paraíso utópico chamado Mira-Celi, cuja força seria tão magnânima que tornaria difícil sua explanação. Reichenbach também tomou por empréstimo a forma como Lima descreve a anunciação e encontro com o paraíso para ilustrar as mirações de Fausto: aproximam-se do delírio, durante o qual é preciso agir com cautela para que sua imagem mágica e fugidia não evanesça. Nas palavras do poeta alagoano:

Não procuremos exegeses a muitas respostas de Mira-Celi, pois é tida como sonâmbula, e pode, devido a qualquer impertinência, perder-se de todo, embora, reapareça inexplicavelmente em todas as solidões ou em quase todos os delírios da febre. Então ide devagar, pé ante pé, porque não estais só, e se conseguirdes galgar esta escadaria que começa sobre vossa cabeça, alcançareis algumas noções, qualquer certeza, um encontro talvez. Pode toda esta mágica se romper, entretanto, como uma bolha; circundai cauteloso, ficai perplexo para que os últimos tetos não desabem sobre vós. (LIMA, 1958, apud CAVALCANTI, 2013).

Em *Filme Demência*, é certo que a imagem de Mira-Celi é ponto de partida da busca do protagonista. Porém é importante notar como a figuração do diabo, chamado aqui de Mefisto, atua nesta questão. Ao eleger a lenda de Fausto como o cerne de sua adaptação, Reichenbach trouxe para a narrativa um tipo especial de demônio, que age arditamente sobre a consciência de um indivíduo dividido entre a ganância material e a evolução espiritual. Lembremos que ao surgir no mictório de um posto de estrada, o criador em pessoa diz a Fausto: “*Cada um aprende com as vilanias de cada um. Não é possível, e é.*”. Mais do que caminhar em direção à luz resplandecente de um paraíso místico, o cineasta propõe uma forma de aprendizado que olhe atentamente para as regiões sombrias dos sujeitos. Considerando o apreço *reichenbachiano* pela noção de deslocamento enquanto máxima oportunidade de aprendizado, podemos inferir que, para o cineasta: se o paraíso é o destino, o encontro com o(s) demônio(s) pessoais é fonte imprescindível do movimento.

O primeiro encontro entre Fausto e Mefisto ocorre em um cinema de rua localizado no centro de São Paulo. Fausto caminha lentamente pelo saguão observando os cartazes até deter-se

absorto diante de uma peça peculiar, cujo título lê-se: *As Dores do Sonho*. Então, um *close-up* do protagonista entra em cena, utilizando a mesma composição da cena do banheiro que analisamos, buscando estender ao pôster o mesmo tratamento do espelho, ou seja, uma superfície que suscita o mergulho interno e a reflexão. No contracampo, Mefisto surge na beirada do quadro e desliza até as costas de Fausto despertando-o do transe. A encarnação do demônio sorri e oferece: “*Vai uma presença?*”. A seguir, o diabo abre uma maleta repleta de entorpecentes. Fausto pergunta do que se trata, então é respondido em tom de ironia: “*Uma viagem*”. Enquadrados por um plano conjunto, tendo a bilheteria do cinema ao fundo, o diálogo continua. Mantendo o paralelo com lenda germânica, o protagonista quer saber o preço da oferta diabólica. Mefisto, fechando a maleta, responde com outro sorriso insinuante: “*Por enquanto nada!*”. Fausto rechaça a investida e dirige-se à bilheteria, enquanto Mefisto evanesce misteriosamente do centro quadro.

É interessante pensar sobre a lógica que organiza essa sequência, na qual podemos observar o efeito da atração e repulsão entre o bem e mal sobre os corpos e espaços. Fausto, que havia roubado um revólver da portaria de seu prédio, ao deixar a proteção e conforto do espaço doméstico é atraído para a região central de São Paulo, retratada como lugar decadente, com o que contribuem a trilha sonora melancólica e a iluminação fria (néon) dos comércios noturnos. Em sua jornada centrípeta, Fausto está inquieto e é incapaz de permanecer em qualquer espaço por mais que alguns instantes. Até que sua deriva em direção ao perigo chega a um cinema de rua, onde a diversidade de cartazes exibidos representa a pluralidade de imaginários que coabitam o espaço, que vão desde obras de Samuel Fuller a filmes com sexo explícito, efetuando um primeiro contraponto às aspirações de pureza do protagonista na cronologia do filme.

Mefisto, cuja presença bem-humorada contrasta com o desconforto de Fausto no saguão do cinema, como se o demônio fosse um nativo daquele reino plural, move-se com leveza em direção ao protagonista. Em seu primeiro encontro com a representante-mor da degradação em pessoa, Fausto adota uma postura rígida, que repele a oferta de uma viagem rumo ao desconhecido. Tal situação é um *leitmotiv* explorado pela obra, que a cada reencontro com o demônio mostra o protagonista na iminência de um mergulho profundo que poderá resultar na sua destruição (*Thanatos*) e, conseqüentemente, no seu ressurgimento fecundo (*Eros*), mas ele sempre vacila porque ainda não está disposto a aprender com as vilanias encontradas em seu caminho.

Fausto, sujeito impulsivo no controle do ambiente doméstico, adota uma postura passiva ao atravessar a decadência das ruas centrais paulistanas, mas ao deparar-se com a possibilidade de realizar um deslocamento profundo assusta-se e torna-se reativo. Suas oscilações contrastam com a postura de Mefisto, que mantém sua graça e conforto a despeito dos espaços variados em que é lançado ao longo do filme, pois é capaz de adotar o disfarce ideal para cada situação. Em geral, suas aparições possuem um tom antinaturalista e ligeiramente cômico exposto pelos diálogos, gestual e, especialmente, pelas metamorfoses do figurino. Tal postura decorre, é possível especular, de um reconhecimento da realidade como uma experiência mediada, povoada por imagens irreais, diante da qual o antinaturalismo cumpriria uma função de apontar-lhe as incoerências e, por conseguinte, desnaturalizar o olhar em relação a ela.

Em sua primeira aparição no cinema de rua, Mefisto surge em cena com maquiagem branca, antenas, batom vermelho e longos trajes pretos, na caracterização mais próxima ao estereótipo do diabo para as culturas de massa. Ele voltará a abordar Fausto na manhã seguinte, novamente em pleno centro da cidade, disfarçando-se com fartos bigodes para fazer o papel de um cliente fiel - proveniente de Jales, interior do estado de São Paulo - que procura avidamente por um maço de cigarros Éden. O desdobramento desse encontro terá uma reação centrífuga, conduzindo Fausto até sua antiga fábrica, localizada na periferia da cidade, atualmente fechada com lacres de segurança e uma ordem judicial interditando o portão.

A despeito da interdição legal, Fausto invade a ex-propriedade, retornando em poucos instantes com uma dezena de pacotes de cigarro para depositá-los nos braços do cliente interiorano. É notável a forma como Mefisto, assim como fizera no cinema, sai de cena sem demora, aparentemente satisfeito com o cumprimento de sua missão. Apesar dos sucessivos disfarces utilizados nas abordagens ao longo do filme, podemos dizer que o intercessor diabólico mantém uma distância respeitável de Fausto, sem induzi-lo a firmar qualquer contrato inconscientemente. Ciente da condição processual de qualquer aprendizado, o diabo de *Filme Demência* está mais interessado em garantir os deslocamentos do protagonista do que selar qualquer compromisso formal.

Mefisto ressurgirá ainda como um *beatnik* na Galeria Metrópole – responsável por revelar que a imagem idílica que deixou Fausto obcecado remete a Mira-Celi, criada por Jorge de Lima - e, mais adiante, como uma velha senhora vestida dos pés a cabeça em trajes preto que pega carona com Fausto à beira da estrada para o litoral. Em determinado momento da viagem, a

caroneira pergunta ao motorista: “*Sabe quem eu sou na verdade?*”; ao que Fausto contesta rispidamente: “*Não interessa! Quem mandou desligar o rádio?*”. No final desse diálogo truncado, após desligar arbitrariamente o rádio pela segunda vez, a velha explica que os acontecimentos do mundo não interessam, mas que o importante é: “*Seguir o caminho.*”.

Em sua última aparição, Mefisto despe-se do disfarce da velha, assumindo o rosto nu diante dos olhos de Fausto, que continua a repelir a oferta diabólica. Mais uma vez, Mefisto aceita pacificamente o livre arbítrio do protagonista, limitando-se a declarar: “*Sem mim a estrada não te leva à parte alguma*”. Após fazer ecoar uma risada maléfica típica de filmes de terror, seguida por uma cortina de fumaça, o diabo transforma-se na pequena vestal das mirações de Fausto e, por fim, acena-lhe em direção à praia tão procurada. Com essa volta no ponteiro dos sentidos, revelando a equivalência - quando não a coincidência! - entre as representações do bem e do mal absolutos dentro da trama, compreendemos que, em suas várias caracterizações, Mefisto foi fundamental para a jornada de Fausto ao ajudá-lo a avançar, em direção à Mira-Celi e, mais importante, a perceber a importância das impurezas e contradições para que ele reunisse condições de estilhaçar o espelho.

Apesar de ter repelido programaticamente as tentações oferecidas pelo pólo infernal da trama (a cidade, os vícios e o capital), o deslocamento de Fausto em direção ao paraíso - especialmente em sua fase centrífuga, do centro de São Paulo para a periferia e, por último, até o litoral - não teria sido possível sem a ajuda providencial do demônio em pessoa. Embora tenha demorado em aceitar essa pré-condição, o protagonista beneficiou-se inconscientemente dos caminhos apontados por Mefisto em suas várias figurações ao longo da narrativa. No conjunto das falas de Mefisto – em trechos como “*uma viagem*”, “*seguir o caminho*” e “*sem mim a estrada não leva a parte alguma*” – podemos encontrar o substrato da reflexão sumular de Fausto a respeito experiência humana e das pré-condições para o deslocamento/aprendizado/travessia ulteriormente desejado.

Se, por um lado, Fausto representa o desconforto físico e psíquico frente à realidade concreta, repelindo as capacidades autocríticas que o levariam a uma mudança profunda, Mefisto é própria encarnação da capacidade de adaptação. Suas representações são simétricas, porém invertidas. Portanto, especulares. Enquanto Fausto limita-se somente a olhar-se espelho em busca de respostas profundas, tudo o que enxerga é a imagem de um paraíso inalcançável. Apenas quando é capaz de olhar para as situações concretas à sua volta, nas quais as alteridades e contradições se evidenciam - lembremos aqui da cena durante a sequência do

posto de estrada, muito próxima ao final do filme, na qual um garoto faminto pede um bocado do prato de Fausto e ele demonstra, pela primeira vez na narrativa, alguma relação de afeto pelas pessoas e de compreensão às contradições da vida - é que ele consegue avançar em direção ao seu objetivo.

É importante destacar que os locais por onde Mefisto transita com liberdade e leveza não são propriamente representações do inferno puro, mas regiões de contaminações e imbricações. Como observamos no capítulo anterior, tais espaços são típicos da geografia criativa *reichenbachiana* que busca estimular o deslocamento (aprendizado/transformação) de suas personagens ao lançá-las em um território fronteiro, inseguro e contraditório. Nesse sentido, a representação de *Filme Demência* aproxima-se da postura do diabo ao utilizar boas doses de esquematismo e antinaturalismo (do qual a profusão de estruturas especulares é um bom exemplo) a fim de construir uma experiência impura, que deve ser apreendida considerando suas contradições.

Perambulando pelas calçadas vazias do centro de São Paulo após ter deixado o cinema onde encontrou Mefisto pela primeira vez, Fausto impede que Wagner, um amigo de infância que há muito não via, seja preso em uma batida policial apresentando sua carteirinha (vencida) de conselheiro da Fiesp para os homens da lei. Então, passam a vagar juntos pela noite paulistana, acompanhados por um plano conjunto que se movimenta em *travelling* lateral mantendo-os em quadro o tempo todo. Logo, a dupla inicia um diálogo fundamental para o desenvolvimento do enredo, no qual são introduzidas questões a respeito da falência da fábrica herdada, da relação duvidosa com o cunhado-advogado, o Dr. Gildo Lobo, e do peso que o legado do pai exerce sobre o protagonista:

“Ei, que cara é essa? Você deve estar numa boa... deve ter levantado uma boa grana com essa falência... Argh, que nada! Babaca do jeito que você é! Aquele teu cunhado deve ter embolsado uma nota... Que é? Vai dizer que nunca pensou nisso? Meu amigo de infância e otário desse jeito. E pensar que seu pai era aquela raposa! Te deixou tudo de mão beijada, lembra? Se você tivesse me posto lá dentro eu ia roubar muito, mas você ia estar numa boa, hein?”.

Após tomarem uma cerveja no tradicional Bar Redondo sentados em uma mesa vizinha ao local onde Cláudio Willer (em pessoa) recita poesias cercado por jovens beldades, Wagner e Fausto decidem assistir a uma conferência, durante a qual o ex-industrial é levado a expor seus pesadelos ao psicanalista charlatão que palestra. Na sequência, um membro da plateia

atira contra o segundo conferencista da noite, o professor de Lógica, interpretado por Jairo Ferreira, crítico cinematográfico e amigo de Reichenbach. Fausto vinga a personagem de Ferreira e dispara contra o neurótico. Na saída da conferência, caminhando outra vez acompanhados pelo *travelling* lateral, em operação simétrica, porém invertida em relação àquela encontrada no início do encontro entre as personagens, Wagner professa ao amigo:

“É o fascínio do mal, uma experiência limite. Fausto quis, ato soberano, sangrar sua vida no mal. Aí firmou sua dignidade. O santo mal, que impregna a consciência e os sentidos. O anjo do apocalipse, santo e sagrado. Perigoso, violento, profano, caminho para a destruição. Você venceu todas as barreiras, transgrediu, destruiu, o mal se convertendo em dever, ou seja, no bem”.

Este diálogo prepara o caminho para as intervenções de Mefisto ao fazer coincidir o divino e o profano e antecipa a narração sumular de Fausto ao apontar a necessidade da violência e destruição para o progresso. Wagner, um sujeito marginal, sabe que a realidade não pode ser absolutamente pura e, por isso, são colocadas em sua boca frases lapidares que explicam a lógica que rege *Filme Demência*. As figuras de linguagem que usa, como “*Fausto quis, ato soberano, sangrar sua vida no mal. Aí firmou sua dignidade*” ou “*o mal se convertendo em dever, ou seja, no bem*”, são belos exemplos de como a obra elabora suas principais idéias, valendo-se de um didatismo atravessado por muita poesia e contradições.

Na sequência, Wagner conduz Fausto ao inferninho “*Happy Hell*”, cuja tradução “inferno feliz” segue a ambiguidade proposta pelo estilo da representação. Rodeados por prostitutas, os amigos estão assistindo à performance de um casal de *strippers* sobre o palco principal da casa quando o protagonista é acometido por mais uma de suas mirações: por breves instantes, substituindo o casal que faz evoluções sensuais sobre o palco, a pequena vestal surge debaixo da luz avermelhada que inunda a cena. O tema sonoro da vestal surge em versão lúgubre, dispensando o instrumental, apenas com o acompanhamento vocal.

Então, Fausto levanta-se e caminha até a garotinha, que sorri de volta para ele. De repente, as luzes apagam e frustram a aproximação do protagonista. O casal de *strippers* retorna à cena - a esta altura já estão sem roupa e em um estágio avançado de sua apresentação - e Fausto aponta o revólver roubado para os *performers*, mas é contido por Wagner antes que possa levar a cabo sua frustração. Vale apontar que, na cronologia da narrativa, esta é a primeira vez que a imagem da degradação mundana e da pureza angelical coincidem em um mesmo espaço, outro *leitmotiv* da trama.

Muitas peripécias depois, a deriva de Fausto faz uma inflexão, afasta-se do inferno e alcança a Liberdade, o bairro paulistano vizinho ao Paraíso. Decidido a procurar Mira-Celi em algum ponto do litoral, o protagonista recorre a um amigo de faculdade - creditado simplesmente como Vendedor de Carros e interpretado pelo cineasta John Doo - para ajudá-lo a fugir da metrópole. Em oposição a Wagner, o amigo oriental é ordenado pela ética do trabalho, fiel às concepções macroeconômicas que aprendera na faculdade. Em uma cena antológica, o Vendedor de Carros recita uma passagem creditada ao político e economista conservador francês Raymond Barre, absorvido pela diegese como um velho professor de economia dos amigos. Organizada por uma montagem vertical, a imagem mostra o primeiro plano de John Doo articulando os lábios enquanto é a voz de Reichenbach que faz a dublagem:

“O artesão, o artífice e o pequeno industrial vão desaparecer, porque produzem limitado, trabalham por encomenda e não antecipam a procura. É a estabilidade que implica num baixo grau de inovação e invenção. A economia moderna é essencialmente uma economia de grupos, o que importa é o espírito de concorrência, de aquisição, de racionalidade. Não se pode produzir sozinho em uma sociedade que se agrupa em torno da máquina. O massman substituirá a anarquia individual.”

Apesar de Fausto rechaçar a teoria, alertando que o ex-professor sempre foi um reacionário, o Vendedor de Carros finaliza esse diálogo com uma análise que vale para o tempo histórico no qual *Filme Demência* foi realizado, o da guinada neoliberal no Brasil: *“É, mas ele previu tudo. Inclusive esse arremedo de capitalismo, a tutela esmagadora do Estado e a sorrateira e inevitável invasão dos cartéis que acabou fudendo muita gente, inclusive você”*.

A verborragia dos amigos de Fausto contribui para ampliar os parâmetros éticos e políticos inseridos na obra ao introduzir diferentes pontos de vista em relação à experiência do protagonista. A trajetória que Fausto realiza para se deslocar de um amigo até o outro acabam por conduzir o protagonista - no melhor estilo metonímico encontrado em todo *Filme Demência* - do caminho da perdição para a salvação, ou melhor, do inferninho *“Happy Hell”* até Liberdade, ponto de passagem indispensável para chegar ao Paraíso.

Com esta dupla, o trambiqueiro pobretão e o comerciante oriental que sofre para manter seu negócio, Reichenbach retoma a tradição de filmes paulistanos que trabalham a influência da metrópole sobre a organização da social e a vida mental de seus habitantes ao fazer referência a uma galeria de personagens divididas entre a adesão e a negação (aproximação-repulsão) do sistema capitalista, que a despeito de suas escolhas encontram-se pressionadas entre o mínimo

retorno financeiro e a marginalidade. Uma galeria que pode ser encontrada desde *Fragmentos da Vida* (1929), de José Medina e Gilberto Rossi, passando por dezenas de filmes, entre os quais destaca-se *São Paulo S/A* (1965), de Luís Sérgio Person, a quem *Filme Demência* é dedicado.

Aqui vale a pena retomar a perspectiva autobiográfica que o cineasta emprestou a obra, já que o bairro paulistano foi um dos berços da cinefilia de Reichenbach, amante precoce dos filmes japoneses, que passou a escrever críticas de cinema para o jornal da colônia, o *São Paulo Shimbun*. Embora a danação de Fausto, alter-ego do cineasta, tenha começado em um cinema de rua e se agravado com morte da personagem de Jairo Ferreira, também cineasta e crítico do *Shimbun*, uma vez absorvida a lição de que as desgraças e vilanias são forças motrizes indispensáveis para a evolução, será na insistência através dos caminhos do cinema, passando pelo bairro da Liberdade, no encontro com o cineasta John Doo e, adiante, na fuga da metrópole que espelha a sequência antológica de *São Paulo S/A*, que Fausto e Reichenbach encontrarão a chance de alterarem seus destinos. *Filme Demência* é, como se sabe, apenas um anagrama para Filme de Cinema.

4.2. As inflexões de *Filme Demência*

Na ocasião do lançamento de *O Império do Desejo* em 1980, uma “*pornochanchada que se orgulha de exhibir a pecha*”, o diretor Carlos Reichenbach publicou o manifesto “*Porque fiz este filme*” (REICHENBACH, 1980) em que enumera dezenas de referências para sua obra, desde a mitologia grega aos Beatles, passando por Orson Welles, Carlos Zéfiro, Søren Kierkegaard, a represa Billings, o exílio voluntário e a harpa paraguaia, entre outras. Segundo o cineasta, estas referências compõe o filme em questão, seus antecessores e - profetiza! - também os seus sucessores. Ao final do manifesto, Reichenbach faz uma lista de doze características que, surpreendentemente, podem ser verificadas diacronicamente por toda sua obra. Desta lista, para os fins deste estudo, vale a pena destacar:

- a) A construção de uma geografia própria, imaginária; b) A realidade através da minha dioptria; c) Personagens que estão sempre de passagem e/ou permanência provisória; d) Filmes de/sobre cinema, sem falar de/sobre cinema; e) A política entrando pela porta dos fundos (REICHENBACH, 1980)

Em que pesem as diferenças entre os contextos de produção, seis anos após a publicação do manifesto todos esses aspectos estão contemplados em *Filme Demência*. O protagonista é um industrial atingido pela crise econômica que perambula por espaços distintos de São Paulo (capital) até fugir da cidade em busca de um paraíso utópico chamado Mira-Celi. Suas andanças desenham uma geografia particular, que conecta diversos lugares de valor afetivo para o cineasta, como a galeria Metrópole e as grandes salas de cinema de rua, até desaguar no sul do litoral paulista, onde Reichenbach situou várias de suas obras, tendo como pano de fundo político as transformações provocadas pelo avanço neoliberal em escala mundial e, em particular, pelas crises do Brasil em ritmo de redemocratização e da metrópole paulistana em processo de desindustrialização.

Essa impressionante capacidade *reichenbachiana* em teorizar a respeito de sua obra passou longe de torná-la previsível ou homogênea. Sua filmografia foi composta por idas-e-vindas em suas formas e conteúdos, correspondentes às aproximações e afastamentos entre Reichenbach e seu objetivo ulterior: a realização de um cinema crítico, criativo e popular. Cada um de seus filmes tornou-se singular na medida em que reagiu ao contexto histórico específico de sua produção, combinando reflexões pessoais com análises de conjuntura feitas pelo realizador. Apesar de compartilhar muitas características com o restante da filmografia de Carlos Reichenbach, *Filme Demência* possui um traço distintivo: ter sido realizado no momento de consolidação da trajetória autoral do cineasta.

Depois deNa ocasião do lançamento de *O Império do Desejo* em 1980, uma “*pornochanchada que se orgulha de exibir a pecha*”, o diretor Carlos Reichenbach publicou o manifesto “*Porque fiz este filme*” (REICHENBACH, 1980) em que enumera dezenas de referências para sua obra, desde a mitologia grega aos Beatles, passando por Orson Welles, Carlos Zéfiro, Søren Kierkegaard, a represa Billings, o exílio voluntário e a harpa paraguaia, entre outras. Segundo o cineasta, estas referências compõe o filme em questão, seus antecessores e - profetiza! - também os seus sucessores. Ao final do manifesto, Reichenbach faz uma lista de doze características que, surpreendentemente, podem ser verificadas diacronicamente por toda sua obra. Desta lista, para os fins deste estudo, vale a pena destacar:

- a) A construção de uma geografia própria, imaginária; b) A realidade através da minha dioptria; c) Personagens que estão sempre de passagem e/ou permanência provisória; d) Filmes de/sobre cinema, sem falar de/sobre

cinema; e) A política entrando pela porta dos fundos (REICHENBACH, 1980)

Em que pesem as diferenças entre os contextos de produção, seis anos após a publicação do manifesto todos esses aspectos estão contemplados em *Filme Demência*. O protagonista é um industrial atingido pela crise econômica que perambula por espaços distintos de São Paulo (capital) até fugir da cidade em busca de um paraíso utópico chamado Mira-Celi. Suas andanças desenham uma geografia particular, que conecta diversos lugares de valor afetivo para o cineasta, como a galeria Metrôpole e as grandes salas de cinema de rua, até desaguar no sul do litoral paulista, onde Reichenbach situou várias de suas obras, tendo como pano de fundo político as transformações provocadas pelo avanço neoliberal em escala mundial e, em particular, pelas crises do Brasil em ritmo de redemocratização e da metrópole paulistana em processo de desindustrialização.

Essa impressionante capacidade *reichenbachiana* em teorizar a respeito de sua obra passou longe de torná-la previsível ou homogênea. Sua filmografia foi composta por idas-e-vindas em suas formas e conteúdos, correspondentes às aproximações e afastamentos entre Reichenbach e seu objetivo ulterior: a realização de um cinema crítico, criativo e popular. Cada um de seus filmes tornou-se singular na medida em que reagiu ao contexto histórico específico de sua produção, combinando reflexões pessoais com análises de conjuntura feitas pelo realizador. Apesar de compartilhar muitas características com o restante da filmografia de Carlos Reichenbach, *Filme Demência* possui um traço distintivo: ter sido realizado no momento de consolidação da trajetória autoral do cineasta.

Depois de abandonar as bandeiras radicais dos tempos universitários para fazer filmes focados no êxito comercial, Reichenbach arriscou um retorno à seara da autoralidade com *Lilian M. (Relatório Confidencial)*, produzido com recursos próprios e larga autonomia criativa. Porém, em seguida, dadas as contingências do métier cinematográfico, precisou associar-se aos produtores da Boca do Lixo para continuar trabalhando (e sobrevivendo) de cinema. Em pouco tempo esse deslocamento mostrar-se-ia bastante exitoso. Com a realização de *Império dos Desejos*, segundo longa-metragem dirigido por Reichenbach na Boca, o cineasta confirmou sua capacidade em obter ótimos resultados de bilheteria, a despeito dos arroubos formais (“vôos livres”) e do discurso político inflamado escamoteados entre as cenas de nudez e de humor típicas daquele contexto de produção, conquistando a confiança dos produtores locais e então mais espaço para suas tintas autorais.

A partir daquele momento Reichenbach pôde investir em tons cada vez mais sóbrios e existencialistas em seus próximos filmes, uma escala crescente que pode ser observada desde *O Paraíso Proibido* e atinge seu auge com *Filme Demência*, supassumo da autorreflexividade em sua obra. É preciso destacar também que a distensão da ditadura civil-militar e seus reflexos sociopolíticos ao longo deste breve período (1980-86) permitiram o avanço de caracterizações menos subterrâneas dos intuitos ético-políticos do cineasta e abriram caminho para trazer sua crise pessoal - metonímia d'*O Desafio* experimentado pelos intelectuais que (sobre)vivem em períodos repressivos - “à flor da pele” dos filmes.

Conforme destacamos no capítulo anterior, Reichenbach utilizou com regularidade dois tipos de estruturas dramatúrgicas para organizar seus filmes: as centrífugas (“*personagens que estão sempre de passagem*”) e/ou as centrípetas (“*permanência provisória*”), determinadas pela relação entre deslocamento, corpos e espaços na composição das obras. Porém, é interessante observar que nos momentos mais críticos de sua carreira, aqueles nos quais o esgotamento de um modelo de produção anunciava a necessidade de incorporar novas estratégias para que pudesse permanecer ativo no contexto que apontava no horizonte, o cineasta recorreu preferencialmente às estruturas centrífugas, marcadas pelas inquietações de um/a protagonista solo que movimentava-se para todos os lados em buscas de respostas, o que favorecia a projeção das dúvidas e aflições do próprio autor sobre a trama.

Podemos identificar a inauguração desse recurso justamente em *Lilian M. (Relatório Confidencial)*, que marca o abandono do modelo “*quanto pior, melhor*”, que estabelecia uma relação inversamente proporcional entre as expectativas do público e o retorno comercial das obras, em favor de uma atitude mais empática com a Indústria Cultural. Depois de um longo período mergulhado no cinema popular utilizando estruturas preferencialmente centrípetas, na qual o protagonismo das narrativas fica a cargo de um coletivo atraído para um intenso - embora efêmero - convívio em um único espaço, Reichenbach volta a apostar pesadamente na estrutura centrífuga em *Filme Demência*, realizado no momento em que dois faróis influentes sobre suas rotas cinematográficas estavam a apagar: o cinema moderno e o ciclo de produção da Boca do Lixo (MORAES, 2012).

No plano socioeconômico, mudanças profundas preparavam o terreno para a fase mais aguda do neoliberalismo no país gerando - entre outras mazelas - o esvaziamento dos centros urbanos, seguida pela queda vertiginosa das salas de cinema com preços acessíveis e, conseqüentemente, a mudança no perfil médio do público espectador. Diante desse cenário

recessivo, a parceria travada com os exibidores voltados para as camadas populares se desmanchou e os produtores nacionais passaram a depender cada vez mais da tutela do Estado para se viabilizar. Segundo Reichenbach:

Nós perdemos o público C e D, e não foi por causa de vídeo, televisão, nada disso. Foi por causa da especulação imobiliária, custo de ingresso, uma série de fatores. Foi aí que nós perdemos o grande público do cinema brasileiro. Estas classes nunca tiveram preconceito contra o cinema nacional. O espectadores do cinema brasileiro nunca foram da classe A. Esta sim sempre odiou o cinema nacional. (REICHENBACH, 2009a)

Embora o neoliberalismo já se afirmasse mundialmente a partir dos anos 70, assistia-se no Brasil dos anos 80 aos primeiros passos da instalação gradativa dessa “*nova razão do mundo*” (DARDOT; LAVAL, 2016), concretizada como programa de governo apenas em meados da década seguinte. No entanto, Reichenbach soube encontrar nos sinais dispostos à sua volta - como a desindustrialização das metrópoles, o desassalariamento dos trabalhadores, o inchaço das periferias e a degradação dos centros urbanos - motivos para imaginar o Brasil e, em especial, o cinema brasileiro dos anos seguintes como um pesadelo neoliberal, que em breve seria alimentado pelo fechamento da Embrafilme em 1990 e paralisia do setor durante o governo Collor.

É sintomático que a primeira aparição de Mefisto em *Filme Demência* ocorra no saguão de um decadente cinema de rua no centro “velho” de São Paulo e que, na sequência, Fausto entre na sala de projeção para assistir a um filme chamado *As Dores de Um Sonho*. Em pouco tempo, templos do cinema como aquele seriam substituídos por estacionamento ou igrejas neopentecostais e a produção nacional levada para longe do público historicamente assíduo, ficando confinada às caríssimas sessões em *shopping centers*.

Em paralelo à produção de *Filme Demência*, Carlos Reichenbach experimentava o auge da repercussão crítica de sua filmografia. No início de 1984, *Lilian M. (Relatório Confidencial)* e *Amor, Palavra Prostituta* foram aclamados pelo Festival de Roterdã, que chegou a render a Reichenbach comparações com autores como Luc Moullet e R. W. Fassbinder. Ainda no mesmo ano, *Extremos do Prazer* foi o primeiro filme do cineasta a ser selecionado por um grande festival brasileiro, o Festival de Gramado, de onde saiu agraciado com o prêmio especial do júri pela integridade da obra.

Sensível à contradição daquele momento, no qual a expansão do perfil autoral de suas obras finalmente havia alcançado reconhecimento nacional e internacional, enquanto os canais de

comunicação com os espectadores derretiam-se progressivamente, Reichenbach lançou-se na produção do filme mais sombrio e pessoal de sua trajetória, aproveitando-se da deriva desesperada de Fausto à procura do paraíso para realizar uma viagem em busca do tipo de cinema (e de cineasta) que seria possível desenvolver no contexto vindouro.

Em um artigo chamado *Depois do Vendaval*, publicado na revista Cinética, Reichenbach reflete sobre a produção de *Filme Demência*, primeira e única com financiamento da Embrafilme, descrevendo-a como a “*experiência de produção mais atribulada da minha carreira profissional*”, no qual o cineasta acentua a relação entre o tema da obra e o contexto sociopolítico que a envolvia: “*Não deixa de ser irônico que um filme cujo tema era justamente a desvalorização do homem provocado pela fratura econômica [...] tenha tido a sua filmagem interrompida por três vezes devido à inflação e à indisponibilidade de verba do órgão estatal.*” (REICHENBACH, 2010)

Foi desse modo que, em substituição ao apagamento dos faróis que iluminavam sua trajetória até então, Reichenbach erigiu outro. Um filme capaz de ratificar sua capacidade de sintetizar revisão e profecia a respeito da própria trajetória, que reelabora sua crise pessoal em termos abrangentes para incluir o Brasil e o cinema nacional, que rendeu-lhe o prêmio de melhor direção em Gramado e de filme inovador do ano em Roterdã. Em conjunto, essas características podem lograr-lhe o status de obra-prima *reichenbachiana*, pois de acordo o historiador da arte britânico Kenneth Clark “*una obra maestra es la de un artista genial que ha sido absorbido por el espíritu de la época de tal forma que su experiencia personal se convierte en universal*” (CLARK, 1980).

Após circunavegar esse filme-farol, deflagrou-se uma inflexão nas rotas *reichenbachianas* em direção à produção de um cinema mais robusto em relação aos valores de produção, em grande medida apoiado por recursos públicos e com interesse garantido por parte da crítica especializada e curadoria dos festivais, embora distante das massas que costumava cativar. Em diversas entrevistas, Reichenbach declarou que *Filme Demência* seria o principal ponto de virada em sua filmografia, denotando inclusive uma mudança de interesse e postura do cineasta a partir de então:

De *Corrida em Busca do Amor* até *Extremos do Prazer* são filmes movidos pelo desejo, mas são exercícios, estão em busca da depuração de um estilo. Eu acho que a partir de *Filme Demência* os filmes nascem pelo estômago, pela necessidade de fazer. São filmes que nitidamente têm uma coisa a ser

purgada. E aí sim eles passam pela experiência pessoal. (REICHENBACH, 1999)

Curiosamente, se descontarmos os dois longa-metragens que Carlos Reichenbach dirigiu por encomenda, *Filme Demência* ocupa exatamente a posição central entre as 13 obras (completamente autorais) restantes na filmografia do cineasta, tendo seis produções atrás de si e outras seis adiante. A data de sua realização (1986) também aproxima-se muito da metade cronológica da extensão da carreira de Reichenbach (1967-2007). Confesso que essas balizas orientaram por certo tempo uma interpretação equivocada de que a obra *reichenbachiana* poderia ser dividida em duas fases estilísticas completamente distintas, que ficou por terra quando a realização das análises fílmicas iluminou a importância do papel que a heterogeneidade formal cumpriu para a manutenção da carreira de Reichenbach.

No entanto, a importância de *Filme Demência*, na sua condição de obra-prima, transcende a responsabilidade de dividir a carreira de Reichenbach simplesmente entre um “antes” e um “depois”. Seu caráter de obra pessoal-universal serve melhor ao propósito de iluminar a leitura das demais obras a seu redor, principalmente sobre a relação do autor com seu contexto de produção. Em termos de balizamentos, por exemplo, interessa mais analisar o fato de que a tríade formada pelos pontos de partida, inflexão e chegada de suas rotas cinematográficas reúne obras proeminentemente centrífugas, perseguidas pelo passado e atentíssimas ao futuro, que marcaram, portanto, algum tipo de ponto de virada em sua obra.

Porém, *Filme Demência* destaca-se de *Lilian M. (Relatório Confidencial)* e *Falsa Loura* ao representar o “outro lado da moeda” desse conjunto, especialmente no que tange ao jogo de atração-repulsão entre as coordenadas - *Desejo X Poder* - que pautam as narrativas *reichenbachianas*, elegendo um protagonista masculino à caça da realização de seus desejos em substituição às protagonistas femininas que fogem - ou, pelo menos, tentam fugir - da prescrição de seus papéis como mulher-objeto. O filme opera ainda outra inversão, tocante às hierarquias de classes, ao optar por dar vazão às angústias de um membro das elites (ainda que em decadência) em contraponto às peripécias daquelas que representam as camadas populares (ainda que experimentando relativa ascensão em seu poder de consumo).

Poder-se-ia argumentar que o protagonismo masculino facilitaria a projeção autobiográfica do autor sobre a personagem, procedimento típico das dramaturgias centrífugas, o que pode ser verificado no caso do cineasta também ter herdado de seu pai a responsabilidade de conduzir uma empresa familiar sem ter a predisposição para o fardo. A despeito da fragilidade desta

hipótese, é notório que Fausto, alter-ego *reichenbachiano* em *Filme Demência*, representa de forma mais imediata a crise pessoal de seu criador no momento de realização da obra - um artífice desafiado pela reconfiguração econômica de sua atividade - do que Lilian M. e Silmara em *Lilian M. (Relatório Confidencial)* e *Falsa Loura*, respectivamente.

Ao cunhar “o outro lado da moeda”, Reichenbach conferiu a Fausto ao menos uma responsabilidade extra em relação às demais protagonistas, pois ele tem a primazia de ser uma personagem consciente do seu tempo histórico, ou seja, sua exasperação decorre da compreensão de que o fracasso de seus valores pessoais coincide com as transformações socioeconômicas à sua volta. Nesse sentido, ele é um privilegiado em relação à Lilian M. e Silmara, inicialmente alienadas, cujos esforços ao longo das respectivas tramas servem ao intuito pedagógico de desvelar pouco a pouco as regras do jogo que as condicionam, evocando a lição comumente atribuída à Rosa Luxemburgo: “*quem não se movimenta não sente as correntes que a prendem*”.

Esta operação é interessante pois, ao pressupor as correntes que o prendem (seu problema está em um ponto avançado: onde encontrar as chaves que poderiam libertá-lo?), Fausto assume uma missão dupla: além de potencializar a purgação da experiência pessoal do cineasta, ele dispensa a escalação de uma miríade de personagens coadjuvantes para caracterizar a (nova) forma social típica do momento histórico de sua realização. Inversamente, sem os homens que rondam Lilian M. e Silmara não compreenderíamos como Reichenbach procura descrever o *zeitgeist* dos anos 70 ou 2000. Embora Mefisto seja uma personagem praticamente onipresente em *Filme Demência*, sua contribuição consiste em acelerar o aprendizado do protagonista a respeito de temas transcendentais, mais afeitos à busca do “sentido da vida”, pouco contribuindo à representação dos efeitos da guinada liberal sobre a sociedade brasileira ao longo dos anos 80.

De acordo com estudiosos como David Harvey, Pierre Dardot e Christian Laval o neoliberalismo não se resumiu a um conjunto de medidas macroeconômicas, mas implicou na produção de novas formas sociais, principalmente a internalização da cultura empresarial pelos sujeitos, exigindo de cada indivíduo a preocupação progressiva com a condução de sua vida sob os termos da eficiência de gestão e da competitividade permanente. No entanto, para Reichenbach esse movimento traduz-se na exacerbação do egoísmo, da culpa e, em última instância, da solidão dos indivíduos. A internalização da cultura empresarial está no centro da crise de Fausto, que percebe-se aterrorizado por sua inaptidão para gerenciar tanto a indústria

que herdou quanto a própria vida. É sintomático que sua primeira fala em todo o filme, que abre-alas para a encenação de seu profundo pesadelo, seja um lamentoso “*Eu falhei!*”.

De maneira geral, ao longo da filmografia de Carlos Reichenbach o foco da representação do *Poder* - que, no limite, tem o sentido da exploração dos elos mais fracos da sociedade - foi transferido do campo da luta de classes para dimensões subjetivas, cuja dinâmica consiste em tornar todas as pessoas em padrões e algozes de si mesmas. Nesse sentido, é notável que apesar de trabalhar diretamente com a exploração de sua sexualidade, em *Lilian M. (Relatório Confidencial)*, a produção de valor ainda estava ligada a condições externas à protagonista, como a migração para um grande mercado de trabalho, a posse dos meios de produção etc. De forma oposta, passadas três décadas, Silmara já internalizou que seu valor (de troca) é definido pelo potencial de sedução de sua imagem sobre os homens que a desejam, ou seja, sabe que precisa investir constantemente - em aulas de dança, roupas novas, salão de beleza, etc. - para estabelecer-se em um mercado competitivo.

Em uma sequência próxima à metade de *Filme Demência*, Fausto toma um ônibus no centro de São Paulo em direção aos arrabaldes da cidade para visitar o antigo prédio de sua fábrica de tabacos. Uma vez na periferia Fausto reencontra Mércia, uma ex-amante cuja família inteira costumava trabalhar na empresa do primeiro, que convida o protagonista para um café em sua casa. A bela Mércia está justamente a meio caminho entre Lilian M. e Silmara em termos da gestão de suas liberdades individuais. Apesar de morar com a família, ser prendada ao cozinhar e passar roupas, ela descreve com clareza a situação econômica que dragou a fortuna de Fausto e, mais importante, demonstra autonomia em relação à própria libido. É interessante como a manifestação de seus desejos é marcada pela divisão entre os espaços público e privado: ao encontrar Fausto na rua, Mércia mantém uma distância recatada, mas quando entram em sua casa a moça avança lascivamente sobre o ex-patrão.

Ainda podemos observar que a figura prototípica do empresário transforma-se na medida em que a importância de seu papel como principal agente da acumulação capitalista modifica-se ao longo das três décadas em pauta. No ponto de partida, encontramos entre os amantes de Lilian M. dois industriais poderosos, homens corpulentos e de comportamento grosseiro, capazes de financiar a aquisição de bens para sua concubina e praticar atos ilícitos sem temer justiça. Na outra ponta, em *Falsa Loura*, o dono da fábrica em que Silmara trabalha sequer aparece em cena e tem sua representação como origem das mazelas sofridas pelas operárias

secundarizada. No ponto pivot deste percurso encontraremos Fausto, sujeito de imagem e personalidade frágeis, exasperado com a fuga de capital que não sabe como deter.

A assunção de que a cultura empresarial tornou-se o novo motor das relações intersubjetivas impulsionou Reichenbach a deslocar seu interesse da crítica da economia política (ainda que extremamente metaforizada para escapar aos radares da censura) em direção à crítica da economia libidinal, buscando a operar “*no ponto exato de contato entre estruturas da subjetividade e modos de interação social*” (SAFATLE, 2008). Além de todos sinais descritos acima, *Filme Demência* pode ser apontado como ponto de inflexão nessa trajetória na medida em que concentrou sobre o pesadelo de Fausto uma complexa análise sobre as interações psicossociais frente às crises de seu tempo, convertendo a maior parte da narrativa em um discurso indireto livre do protagonista. Em artigo dedicado ao cinema de Carlos Reichenbach nos anos 80, publicado no catálogo da *Mostra Carlos Reichenbach - O Cinema de Autor Brasileiro*, o crítico Fernando Oriente observa os efeitos dessa operação:

Carlão sabe que os reflexos da política na vida dos cidadãos estão presentes em suas impossibilidades, na alienação de projetos de sucesso banais, na maneira como as pessoas usam, manipulam e descartam os outros. Ela está presente nos gestos, no sexo desesperado, no desejo incapaz de ser contido, na frustração e na aceitação resignada da derrota, na banalidade da ganância imediatista e na mediocridade de um cotidiano de tédio, bem como nas breves alegrias que não passam de instantes fugazes de escape. (ORIENTE, 2015)

Mais do que os efeitos diretos da bancarrota econômica, Fausto é atormentado pelo egoísmo, culpa e solidão típicos do tempo e espaço onde vive. Dentro da lógica *reichenbachiana* seu mal-estar no mundo deve-se à incapacidade de satisfazer seus desejos, ou, mais precisamente, de alcançá-los. Nesse sentido, uma última comparação com *Lilian M. (Relatório Confidencial)* e *Falsa Loura* pode ser útil para delinear a singularidade de *Filme Demência*: o uso do *close-up* do protagonista, elemento importantíssimo na gramática do cinema de Reichenbach, que costuma desempenhar um papel decisivo para posicionar a personagem líder da trama em relação às coordenadas *Poder X Desejo*.

Conforme observamos no capítulo três, através desse recurso Lilian M. ensaiava uma resistência diante do poderio bélico-fálico-capitalista que estava em seu encalço. Do outro lado do mapa, o primeiro plano do rosto de Silmara revelava a entrega completa da personagem ao mundo do consumo e aos fetiches que viriam dominá-la. Os *close-ups* de

Fausto, em especial aquele par encontrado no prólogo - que exibem o esboço e o desmanche de um breve sorriso - mostram-no absorto diante de seu grande objeto de desejo: a imagem de um idílio utópico. No entanto, conforme buscamos explicar no subcapítulo anterior, tais planos estão inscritos dentro de uma sequência de enquadramentos cuja lógica empresta-lhes o sentido da impossibilidade de aproximação, um congelamento às portas do paraíso.

Esses *close-ups* são a primeira demonstração da contiguidade entre o prazer e a dor que à revelia de Fausto regulam sua jornada existencialista. O fascínio exercido pela possibilidade de admirar o paraíso tem a mesma força, porém em sentido inverso, da negação da entrada em Mira-Celi, o Éden particular do protagonista. Em partes isso deve-se à forma idealista (especulativa) como Fausto deseja, traçando um objetivo tão fulgurante que é impossível desviar, mas também de alcançar. Até mesmo nesse sentido *Filme Demência* comporta-se como o “outro lado da moeda” da tríade de pontos de referência, pois no lugar dos primeiros planos de Lilian M., que afirma algo como “*É preciso resistir*”, e de Silmara, que no sentido oposto, mas de forma igualmente positiva diz “*É impossível resistir*”, o *close-up* de Fausto é imbuído de negatividade, como em “*Não é possível determinar o que se deseja, nem mesmo aquilo ao que se resiste.*”.

Ao pensarmos nas obras que antecedem *Filme Demência*, podemos verificar que as representações do prazer e da dor tendem a se localizar em pólos opostos, sendo muitas vezes encampados por personagens ou espaços antagônicos. Em *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, por exemplo, todas as ameaças vêm do continente, de onde emana o poder concentrado por um grupo totalitarista que pretende reprimir a liberdade e expansão dos desejos experimentada na ilha. Em virtude dessa separação, observa-se que os caminhos para a satisfação dos desejos tornam-se mais claros, concretos. Por exemplo, Lilian M. desejava ter um orgasmo: conseguiu. Lilian M. também queria abandonar a vida de sitiante que lhe aborrecia: conseguiu. Seu avanço na narrativa está condicionado à capacidade de formular seu foco de interesse e satisfazê-lo, o que ocorre de maneira célere, legando à narrativa seu ritmo trepidante.

Em contrapartida, o que Fausto realmente deseja é incerto, desviante. A partir dele, a galeria de protagonistas criada pelo cineasta será atormentada por essa mesma hipertrofia de questões que forcem entrada em suas subjetividades e, conseqüentemente, tornam nebuloso aquilo que realmente as coloca em movimento. Um exemplo bem acabado desse tipo de postura é a de Serena, protagonista de *Bens Confiscados*, lançado quinze anos depois. A enfermeira é uma

mulher madura e com a vida estabilizada, que ao aceitar fazer um favor a um ex-amante é conduzida a uma série de atropelos que, em última instância, resulta na frustração de seu desejo de reatar o relacionamento com o poderoso senador, pois é incapaz de distinguir a fronteira entre os afetos e os negócios.

Até mesmo Silmara, que inicia sua narrativa completamente autoconfiante, chegando a aconselhar as amigas sobre como evitar problemas e alcançar seus objetivos no perigoso mercado da sedução, terá que admitir ao final de sua jornada que desviou-se muito daquilo que buscava. Como testemunho desse deslocamento operado a partir de *Filme Demência*, Reichenbach pontua o início de *Falsa Loura* com uma cartela na qual lê-se uma citação atribuída ao filósofo grego Sócrates “*Como é aparentemente desconcertante isso que o homem chama de prazer! Que maravilhosa relação existe entre a sua natureza e o que se julga seu contrário, a dor (...) procuremos um deles e estaremos sujeitos a encontrar também o outro...*”.

Nesse sentido, é convidativo pensar que a figura Mefisto em *Filme Demência* possa representar a quintessência da contiguidade entre prazer e dor. A encarnação do demônio na trama, mesmo utilizando diversos disfarces obscuros, empenha-se para mover Fausto sempre adiante, acelerando sua jornada simultânea de danação e autodescoberta. Como o próprio Mefisto diz próximo ao final do filme: “*o que importa é seguir o caminho*”. Esta dimensão da viagem é importante, pois refere-se, sobretudo, à jornada de autodescoberta empreendida por Reichenbach através dessa obra-processo a fim de que pudesse fazer uma revisão de sua trajetória, tensionada pela tradicional dicotomia entre a arte e o comércio cinematográficos. Um pouco mais adiante, Mefisto despe-se de seu último disfarce e, surpreendente, transforma-se na pequena vestal que simboliza o extremo da pureza no filme, fazendo coincidir os pólos semânticos do bem e do mal no interior do filme.

A versão *reichenbachiana* da lenda de Fausto parece conferir à presença de Mefisto uma defesa de que os caminhos concretos para a evolução são aqueles em que são aceitas as contradições e impurezas, em contraste com a figura de vestal, objeto de desejo radiante e inalcançável. Consciente do momento crítico da carreira do cineasta, poderíamos arriscar que a ascendência positiva do diabólico bastião do prazer e da dor sobre a jornada de Fausto representaria a (auto-)afirmação de que para continuar a fazer cinema de autor - neste caso, considerado o modo “puro”, que deverá ser estilhaçado e superado - no contexto sociopolítico que se anunciava seria preciso andar de mãos dadas com “impuro” cinema comercial, ou seja,

a viabilidade da cinematografia brasileira diante dos impasses do neoliberalismo dependeria tanto do apoio de deus como do diabo.

Além dos filmes mais marcantes de sua própria obra, existe outra baliza indispensável para entender a forma como Carlos Reichenbach buscou articular reflexões pessoais e interrogações a respeito das grandes transformações de seu tempo: *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965), de Luís Sérgio Person. Reichenbach sempre fez questão de afirmar publicamente que Person teria sido o grande responsável por sua formação no cinema, além de professor universitário, foi o primeiro produtor e também modelo para uma postura autoral que não renunciou à tentativa de diálogo com o “grande público”.

Além de dedicar *Filme Demência* a seu mestre, Reichenbach também pilhou referenciais do primeiro longa-metragem oficial de Person, ajudando-o a demarcar as diferenças entre os contextos históricos nas duas décadas que separam as produções. Existem dois exemplos paradigmáticos desta relação, nos quais Reichenbach emulou sequências inteiras de *São Paulo, S/A* atualizando os aspectos que poderiam significar uma atualização entre os filmes: a apresentação do conflito matrimonial do protagonista e sua fuga da metrópole.

Segundo Reichenbach, ambos os filmes começariam idênticos com uma briga entre o casal principal, mas “*como meu filme é nos anos 80, uma mulher dos anos 80 não fica caída, ela mete o pé no cara. Esses filmes urbanos dialogam entre si.*” (REICHENBACH, 2004). Em primeiro lugar, é interessante notar mais uma vez a preocupação do cineasta em relacionar a ocupação do espaço (“*filmes urbanos*”) com a circulação de formas sociais que serão representadas. Assim, Reichenbach deixa claro estar tratando de um lugar específico, em um tempo determinado, ainda que em diálogo com o passado (e o futuro), que geram comportamentos particulares. Essa sequência, além de apontar a progressiva emancipação feminina que já comentamos, emparelha-se com a sequência *personiana* para descrever a saída do protagonista de sua vida privada em direção ao público, um preâmbulo para as principais ações do filme desenhado pelo movimento das personagens que descem da torre onde residem até chegar às frenéticas ruas de São Paulo.

Apesar de nunca perderem de vista o conflito entre espaços privado e público, tanto *São Paulo S/A* quanto *Filme Demência* dedicam a maior parte de suas atenções para descrever como o último impacta os modos de vida de seus frequentadores. Em relação à representação de São Paulo nas telas do cinema, Reichenbach filia-se uma tradição iniciada pelo menos desde *Fragmentos da Vida*, de José Medina e Gilberto Rossi, que compreendem que o ritmo

violento da cidade massacra seus cidadãos. Certamente, o filme de *Person* também encontra-se nessa genealogia, porém passados mais de trinta anos desde o cinema mudo, o protagonista dos anos 60 teria acumulado tal carga de aflições que não lhe restaria outra alternativa a não ser fugir da metrópole.

Reichenbach retoma o mote da fuga duas décadas depois, tendo afirmado que “*A saída do personagem de Person é filmada toda de cima para baixo, e minha saída do Fausto é também invertida, filmei tudo de baixo para cima.*” (REICHENBACH, 2004). Apesar de não conseguir comprovar integralmente tal inversão, ao realizar uma análise comparada é possível notar que a reencenação *reichenbachiana* faz esforços calculados para contrapor-se à sequência inspiradora. Em *São Paulo S/A* as principais tomadas da fuga de Carlos, o protagonista, são feitas no centro da cidade, à época símbolo da concentração de capital e, portanto, de opressão sobre os sujeitos. Reichenbach, compreendendo tal lógica dos símbolos mobilizados por *Person*, resolve atualizá-la à luz do avanço neoliberal sobre a cidade. Em *Filme Demência*, a fuga começa no “centrão” da cidade, mas as tomadas pouco a pouco vão ganhando as vias que levam à Avenida Paulista, que com seus arranha-céus tornou-se o novo símbolo da acumulação e da opressão do capital na cidade, especialmente ligada ao setor financeiro, apontando através das reconfigurações espaciais os novos arranjos da economia local, porém globalizada.

Além do percurso da fuga, Carlos Reichenbach criou uma versão da trilha sonora *personiana* (que afirmou ter invertido também), originalmente composta por um coral acompanhado por um tema instrumental tenso, ritmado em alusão ao frenesi das máquinas e carros que atormentam a experiência de Carlos na metrópole. Reichenbach subtrai esse tema, deixando apenas as vozes do coral, que na nova versão incidem sobre a cena de forma angelical, deslocando a atenção de questões ligadas à materialidade da cidade para a sua metafísica, ou, em outras palavras, de uma visada moderna para outra mais pós-moderna sobre a experiência de viver em São Paulo.

Em 1965, Carlos toma a estrada decidido a abandonar São Paulo, mas retorna sem querer ao pegar uma carona errada à bordo de um caminhão, outro símbolo que reforça o dinamismo do setor produtivo dos anos 60. Reichenbach, atento à ordem especulativa liberada pela ascensão do pós-modernismo e do neoliberalismo no intervalo entre as obras, trama o eterno retorno de Fausto nos moldes de um pesadelo. A imagem que motivava sua busca, um litoral paradisíaco que seria a oposição acabada da metrópole infernal, suposta representante do caminho

inequívoco para a iluminação, é - bem ao gosto do pós-modernismo - estampada em um espelho, para depois ser estilhaçada. Na sequência, Fausto desperta de seu pesadelo. Há uma diferença significativa nesta operação, pois, no primeiro caso, o ponto de partida e retorno é a cidade e a opressão objetiva das condições sociais, enquanto no segundo, Fausto percebe-se de volta à poltrona de sua casa, em frente à televisão, sem ter realizado de fato uma jornada concreta.

Ao analisar a relação obra e contexto, podemos dizer que a representação de Reichenbach resulta mais pessimista do que a de Luís Sérgio Person. Passados vinte anos de experiência sobre a metrópole paulistana, o cineasta aprendiz alinhava suas experiências pessoais, sejam as propriamente biográficas, seja aquelas advindas dos filmes que assistiu, com uma interpretação que o avanço do poder capitalista estaria em vias de massacrar definitivamente as liberdades libidinais, transformando-as em mercadoria. Devido à variedade de suas abordagens e à concisão de seu resultado, *Filme Demência* demonstra uma espessura incrível, criativa ao articular uma miríade de referências e crítica ao saber identificar o ponto nevrálgico do mundo que lhe foi contemporâneo, merecendo o status de obra-prima *reichenbachiana*. Mais uma vez, as definições de Kenneth Clark parecem ajustar-se à “espessura” de *Filme Demência*:

Dos de las características de las obras maestras : la confluencia de recuerdos y emociones para conformar una única idea, y el poder de recrear las formas tradicionales de tal modo que sean expresivas de la época del artista y no obstante mantengan la relación con el pasado; las obras maestras no deben tener “el espesor de un hombre, sino el espesor de muchos hombres”, como señaló Lethaby. (CLARK, 1980)

5. Considerações Finais: Por um cinema corsário

Enfronhada diretamente nas contendas mais calorosas de cada período histórico do cinema brasileiro, as rotas cinematográficas de Carlos Oscar Reichenbach Filho atravessaram quatro décadas. Durante esse percurso, sua obra testemunhou intensas e subsequentes modificações no contexto do país, englobando experiências tão contrastantes que vão desde a repressão da ditadura militar, passando pelo desbunde da contracultura, a distopia do regime autoritário em processo de abertura, a utopia da redemocratização, a frustração do projeto neoliberal chegando até a primeira década das novas experiências popular-trabalhistas.

Para garantir a continuidade de sua filmografia, e até mesmo a própria sobrevivência, Reichenbach precisou reinventar-se constantemente. Dessa forma, seu cinema conheceu modos diversos de produção, aventurou-se por temas e esquemas narrativos variados e ainda reelaborou algumas vezes o sentido de sua relação com o público. Durante o período universitário, por exemplo, apesar de sua autodeclarada filiação *godardiana*, Reichenbach abandonou a graduação para fazer “filmes péssimos”, com temáticas apelativas e desprovidos de apuro técnico, que, no entanto, garantiriam retorno comercial imediato e a concretização de uma carreira profissional como cineasta.

Depois de um período como produtor e diretor independente (1967-75), inclusive tendo pago seus tributos ao cinema publicitário, Reichenbach mergulhou de cabeça no esquema de produção da “Boca do Lixo” a fim de retomar a trilha do “cinema de autor”, mesmo que fazendo concessões aos gêneros comerciais da época - como as comédias eróticas, por exemplo - e trabalhando na maioria das vezes como mão-de-obra terceirizada, tendo fotografado, roteirizado e dirigido dezenas de filmes neste período (1976-86). Além de ser um cineasta imparável, Reichenbach atuou como crítico cinematográfico em jornais, revistas e portais *online*, e ainda encontrou tempo para ser cineclubista, oficineiro, professor universitário e agitador cultural, tornando-se peça-chave para a formação de diversos cinéfilos e cineastas de gerações posteriores a sua.

Sua movimentação intensa, alternando estilos e projetos conforme a ocasião, combinada com intervenções frequentes no debate público - através de entrevistas, manifestos, atividades de formação, etc. - conferiram-lhe uma forma particular de pensar e agir como artista, ao mesmo tempo prolífica e crítica, preocupada com seu papel na sociedade, especialmente em denunciar as limitações crônicas do desenvolvimento cultural brasileiro. Segundo

Reichenbach, em entrevista concedida para Carlos Adriano, publica na revista eletrônica *Trópico*: “*A função do criador é colocar o poder contra a parede: seja ele de direita, centro ou esquerda. Cultura é antena e vigília permanente*” (REICHENBACH, 2003).

Tal postura pode evocar a imagem de um corsário - termo que reverbera um sugestivo imaginário presente no interior da filmografia *reichenbachiana* - a navegar atentamente ao sabor dos ventos de cada período histórico, alterando suas rotas sempre que necessário, ora abarrotado de recursos, ora carregando apenas o essencial, pilhando de todas as fontes de referência disponíveis, sem hierarquizações ou distinção de origem. E apesar da miríade de experiências que caracteriza a obra de Carlos Reichenbach, podemos encontrar uma marca registrada em sua postura, o norte ético-estético-político que orientou o desenvolvimento de seu cinema corsário: a busca por autonomia intelectual e liberdade criativa, a despeito das condições de produção de cada período histórico que atravessou.

Para manter-se vigilante em relação às formas de poder que controlam a sociedade, objetivo ético-político tão rígidos quanto deve ser a proa de um navio que atravessa mares bravios, Reichenbach concedeu maior flexibilidade às suas diretrizes estéticas, tornando-as ágeis e reflexivas em relação às conjunturas históricas. Reconhecido como um sujeito passional por todas as pessoas que o conheceram, Reichenbach costumava investir uma energia volumosa em qualquer projeto - fílmico ou não - que iniciasse, mas, sabia “abandonar o navio” quando verificava que as possibilidades de sucesso daquela rota estavam exauridas.

Em outras palavras, sua filiação a estratégias e movimentos duravam enquanto os rendimentos ético-estético-políticos pudessem ser aproveitados, não restando-lhe algum constrangimento em “levantar âncoras” e deixar para trás determinada obra ou estilo, a ponto de renegá-los em certas ocasiões, a fim de que sua carreira pudesse seguir adiante: “*Eu não sou vítima de projetos, sabe aquele que fica, "ah, vai dar vinte anos e aquele filme não saiu, vou me trucidar", etc. e tal.*” (REICHENBACH, 1999).

Um dos principais instrumentos de navegação utilizados por Carlos Reichenbach para conduzi-lo na trajetória de sua carreira dinâmica e duradoura baseada na vigília permanente do poder - que, compreendida de forma ampla, estende a crítica aos modos de financiamento e produção da cultura para as formas dominantes de valoração no campo estético - foi a autocrítica. No artigo *Marginal, Adeus*, escrito para o catálogo da Mostra Cinema Marginal Brasileiro, Reichenbach revisou sua posição frente às obras do primeiro movimento

cinematográfico que participou, optando por distanciar-se - na medida do possível - de laços que pudessem prendê-lo a princípios passados.

“9. Sem demagogia: na época, bons eram os filmes dos meus amigos. O bandido, Bang-Bang, O pornógrafo, Orgia, Meteorango, A margem, Ritual dos sádicos, A mulher de todos, o episódio de Sebastião de Souza em Em cada coração um punhal, À meia-noite, Esta noite, Tonho, O anjo nasceu e Perdidos e malditos são obras-primas. 10. As libertinas e Audácia! são ambos a mesma merda! Moral da história: nunca fui marginal, sempre fui independente.” (REICHENBACH, 2004c)

Devido aos efeitos da autocrítica, Reichenbach evitou, entre outras coisas, que sua participação na história do cinema brasileiro pudesse ser rotulada com menções a apenas um determinado movimento ou estilo. Em suas rotas corsárias não encontraremos um cineasta apegado a estratégias que não pudessem mais ser repetidas, como é de praxe verificar em gerações antigas de realizadores que perderam seu compasso com a história. Todavia, é interessante notar que, nas próprias palavras do cineasta, um traço marcante encontrou manutenção em sua postura, possível termo-síntese de sua busca por autonomia intelectual e liberdade criativa, quando afirma que “*sempre fui independente*”.

O termo *independente* pode remeter ao período de formação do cineasta, especificamente aquele no qual frequentou a Escola Superior de Cinema (ESC) da Faculdade São Luís, onde foi aluno de intelectuais da cepa de Paulo Emílio Salles Gomes, Luís Sérgio Person e Roberto Santos, quando pode absorver os saldos da experiência que o movimento do cinema independente - e, em especial, paulista - havia acumulado até então. Essa transmissão direta adiantava-lhe os prognósticos lentamente elaborados pelos pioneiros e deixava claro a importância de encontrar soluções conjuntas para a manutenção da cinematografia nacional, cujo gargalo principal encontrava-se no cruzamento entre os interesses comerciais e artísticos de uma cadeia de agentes envolvidos na produção cinematográfica, no qual confrontavam-se, especialmente, os produtores nacionais e o mercado exibidor organizado a partir dos interesses dos distribuidores internacionais.

A compreensão da necessidade de intervir positivamente nesse gargalo colaborou diretamente para forjar a percepção de Reichenbach sobre o papel do artista em relação à sociedade que o envolvia, tendo relação direta com formas estéticas e os modos de produção que veio a adotar, especialmente com a sua preocupação precoce com o acesso do público aos filmes nacionais. Segundo a pesquisadora e professora Laura Cánepa, em reflexão sobre os valores que

aproximam o(s) cinema(s) independente(s) de várias épocas e partes do mundo, além de semelhanças como o baixo custo das produções, um sentido de comunidade entre os realizadores e um certo grau de amadorismo nas relações de trabalho, o cinema independente traz “*ainda algo mais*” aos realizadores que, assim como Reichenbach, podem ser abrigados debaixo desse guarda-chuva, uma vez que:

Precisam criar em torno de si espaços específicos de circulação, o que torna sua tarefa, muitas vezes, transformadora. [...] Os valores dos filmes independentes dizem respeito tanto às obras em si quanto à criação de mercados de produção e consumo alternativos, seja como resultado de projetos políticos e estéticos de oposição, seja por pura estratégia de sobrevivência (CANEPA, 2013)

Decorre dessa compreensão a preocupação precoce de Reichenbach com o acesso do público aos filmes nacionais. Mesmo durante a fase na qual postulava que os espectadores, acostumados aos produtos enlatados hollywoodianos, mereciam ser agredidos por formas cinematográficas desconcertantes, o diálogo com público jamais deixou Reichenbach impassível. Essa postura aproxima-o de seu ex-professor e mestre Luís Sérgio Person, que manteve uma relação obstinada e dialógica com os elementos valorizados pela indústria cultural - como os filmes de gêneros e o *star system*, por exemplo - e também com as estruturas do mercado cinematográfico, sendo capaz de articular parcerias com produtores com viés mais comercial do que o seu, como parte de uma estratégia para aproximar-se dos espectadores. A associação de Person com Mario Civelli, produtor veterano de sucessos comerciais, é interessante precedente para compreender a forma como Reichenbach abordou sua parceria com Antônio Polo Galante;

A preocupação constante com o acesso do público ao cinema nacional, e vice-versa, distinguiu Carlos Reichenbach em relação a seus colegas do Cinema Marginal. Com o início dos anos 70, diante de um cenário que passou a apontar cada vez mais os limites da utopia daqueles jovens cineastas, que sonhavam fazer uma revolução armados com câmeras e moviolas, frente à força do comércio cinematográfico, parte dos companheiros egressos da ESC desistiram de seguir dirigindo longas-metragens, como, por exemplo, Carlos Ebert e João Callegaro. Por outro lado, Reichenbach marcou distância respeitosa em relação ao modernismo radical da dupla de fundadores da Belair, Rogério Sganzerla e Julio Bressane, que conduziram sua experimentação com a linguagem cinematográfica para longe do mercado exibidor e, por consequência, afastaram-se de um diálogo mais amplo com o público.

Em seu livro *Cinema de Invenção*, em boa parte dedicado à análise dos mais proeminentes cineastas do Cinema Marginal, o crítico Jairo Ferreira apontou a singularidade da postura *reichenbachiana* em relação a de seus colegas ao combinar termos como “*herdeiro da melhor invenção*” e “*homem visionário de olho no visor*” com “*gênio total do cinema comercial brasileiro*.” (FERREIRA, 2016) para descrever o cineasta. Ferreira destacou também a capacidade de movimentação e recombinação dos referenciais estético-políticos como recurso fundamental para a atuação de Reichenbach diante do gargalo histórico *comércio x arte cinematográfica*, apontado pelo crítico como elo-chave para a conciliação entre autonomia intelectual, liberdade criativa e permanência no mercado cinematográfico na carreira do cineasta:

A utopia, seja ela o que tantos viram ou não no experimental brasileiro, simplesmente transfigurada em atopia, deslocamento da retina, de uma ótica cultural que imperou até antes dele. Coube a Carlão deslocar (atopisar) o experimental de seu terreno minado para a área de todos: não mais cinema de minoria, mas de *memória da minoria como brinde à maioria*. Maioridade de um tipo de cinema brasileiro? Superação dos borrões, inauguração de uma nova *écriture* que a massa come e que inquieta os cinéfilos? (revista *Filme Cultura* no. 38/39, 1981) (FERREIRA, 2016, grifo nosso)

Como antídoto às vicissitudes do métier cinematográfico, Carlos Reichenbach habitou-se a cultivar mais de um projeto ao mesmo tempo, com características estéticas, políticas e econômicas diversificadas. Talvez a imagem que podemos evocar aqui seja a de um corsário com muitos mapas na mão, que aguarda a direção dos ventos para saber qual rota deverá seguir primeiro, qual tesouro buscar antes de partir em uma nova aventura. A consciência de sua função como artista no mundo, nunca o impediu de dialogar com as contradições de seu tempo, para as quais procurou estar sempre precavido:

Eu tenho muitos projetos, vários projetos. O mais importante é o primeiro. [...] ABC é um filme de estúdio, TV Cultura, mas tem quatro, cinco projetos de filmes urgentes, filmes rápidos, filmes como O Chofer do Presidente, um que tem um título do cacete, Phoder com PH (risos), que é um filme que segue um pouco a filosofia de produção do Alma Corsária. Só vai ser começado a filmar quando já tiver a música pronta, sou eu mesmo que vou fazer, eu mesmo que vou fotografar, vou trabalhar com uma equipe reduzidíssima, muito aluno. O projeto que vier primeiro, a gente traça (risos). (REICHENBACH, 1999)

Seu vastíssimo repertório de personagens e situações foi tributário da capacidade autofágica de recuperar e subverter criações próprias, readequando as invenções anteriores para a medida de seu contexto e interesses atuais. Por exemplo, Fausto, o herdeiro industrial em crise, aparece em *Lilian M. (Relatório Confidencial)* (1975) como uma personagem coadjuvante durante o primeiro terço do filme, porém seu desenvolvimento narrativo e caracterização em tudo diferem, se não forem consideradas opostas, do protagonista de *Filme Demência* (1986) quase dez anos depois.

As personagens do intelectual maldito e do burocrata bem-sucedido surgem pela primeira vez no curta-metragem *Sangue Corsário* (1980), sendo expandidas no longa-metragem *Amor Palavra, Prostituta* (1981) e retrabalhadas em ocasiões posteriores, inclusive retomando os mesmos atores, como em *Filme Demência* e *Alma Corsária* (1992). Essas figuras, metáforas da energia anárquica e da ordenação para o trabalho típicas de São Paulo, por sua vez remetem a uma galeria de personagens que buscam representar as contradições da vida na metrópole paulistana, encontrada, pelo menos, desde *Fragmentos da Vida* (José Medina, 1929), em um gesto que demonstra a combinação entre autofagia e antropofagia com tintas *oswaldianas* no interior do cinema corsário de Reichenbach.

Ao longo de várias décadas, Reichenbach alimentou o desejo de viabilizar gerações de filmes rápidos, baratos e populares que garantissem simultaneamente campo de trabalho estável e possibilidade de experimentação com a linguagem cinematográfica para um grande grupo de profissionais ligados ao cineasta. Em busca da satisfação de tal desejo, Reichenbach associou-se (e desassociou-se, é lógico!) a pessoas com perfis diversos, buscando formar produtoras cujas estratégias de negócio deveriam ser montadas de acordo com a análise da formação (e desmanche) de cada contexto sócio-político-econômicos experimentado.

Entre as experiências *reichenbachianas* inspiradas pela vontade de tornar-se uma espécie de Roger Corman paulistano, podemos observar a diversidade de perfis das sociedades em que participou: a Xanadú Produções (1968-70), voltada a fazer “filmes péssimos” com forte apelo erótico, distante das bandeiras militantes de esquerda que levantava na juventude, nos anos seguintes ao AI-5; a Jota Filmes (1973-75), focada no mercado publicitário, que ajudou Reichenbach a atravessar os “anos de chumbo” da ditadura militar sem afastar-se do ramo; a Embrapi (1980-82), cooperativa entre diretores e técnicos da Boca do Lixo que realizou oito longa-metragens durante sua curta existência; a Casa de Imagens (1989-1990), cooperativa entre diretores-roteiristas orientados pela lógica do cinema de autor dispostos a “jogar o jogo”

do empreendedorismo criativo na era neoliberal; e, por fim, a experiência mais longeva, a Dezenove Som e Imagem (1992-2012), sociedade com a produtora Sara Silveira, aproveitando-se do avanço das leis públicas de incentivo à cultura, cuja a clara divisão de funções dispensava Reichenbach das tarefas de produção, reservando-lhe apenas a incumbência da direção criativa dos filmes.

Em seu livro *Cinema da Boca – Dicionário de Diretores*, o crítico e cineasta Alfredo Sternheim sumariza as capacidades reinvenção de si e sobrevivência atribuídas a Reichenbach: “*De todos os diretores que passaram pelo cinema da boca, não há dúvida que Carlos Oscar Reichenbach Filho é o único que sobreviveu à sua extinção. E fez isso se mantendo coerente com a sua obra autoral, com a sua visão de mundo, que sempre procura externar em suas realizações*” (STERNHEIM, 2005). Cultivar diversos projetos simultaneamente, reelaborar personagens e situações ao longo das obras, associar-se e dissociar-se de diversos co-produtores, abordar temas polêmicos através de gêneros populares e deglutir vorazmente as referências da história do cinema foram algumas das estratégias encontradas por Reichenbach para viabilizar seu cinema na medida em que mudanças externas o desafiavam a encontrar novas rotas para manter-se ativo e vigilante.

Dessa forma, ficam mapeados os atributos principais do corsarismo *reichenbachiano*: a postura polemista e autocrítica do realizador, alimentada pela disposição permanente em assumir riscos e movimentar-se com agilidade de uma baliza estética para outra, é então acompanhada por uma verdadeira estratégia de contrabando (deslocamento) executada pelo cineasta como recurso para manter vivos os conteúdos críticos de seus filmes a despeito das formas necessárias para sua embalagem e transporte, como se fossem barris de pólvora clandestinamente transportados no porão de uma nau corsária. A esse respeito, Ferreira destrinchou a explosividade do recurso de atopisação em “*O Império do Desejo*”:

Não faltam músicas de Al Jolson e dezenas de temas românticos que não saem da cabeça do público, forma de cativá-lo, como se tudo funcionasse assim: gostaram dessa música? Pois bem: então agora tomem uma lição de Proudhon (*A propriedade é um roubo*). Gostam de *House Burning Down* na guitarra lancinante de Jimi Hendrix? Então levem pra casa um *remake* bachiano de uma das mais belas sequências do *Desprezo* de Godard, no caso, a admirável cena de um manequim ensanguentado. Gostam do romantismo de *I'm in the Mood For Love*? Então saibam do anarquismo de Jean Vigo em *Zero de Conduite*, na sequência em que o louco incendeia os bonecos (soldados escaldados). Preferem proselitismo político descarado? Então ouçam as regras da jornalista chinesa que se transformará em banquete antropofágico. (FERREIRA, 2016)

Podemos encontrar raízes da idéia de corsarismo intelectual e artístico na trajetória do poeta e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, especialmente em sua última fase, compreendida entre o início dos anos 70 até sua morte precoce em 1975, em que realizou obras inspiradas por fontes da cultura tradicional e popular para realizar uma crítica virulenta à ascensão dos costumes da sociedade burguesa do pós-guerra, como sua polêmica e erótica Trilogia da Vida (*Decameron*, *Os Contos de Canterbury* e *As Mil e uma Noites*), o aterrorador *Salò, ou 120 dias de Sodoma*, seu último filme, e o romance inacabado *Petrolio*.

Durante este período, Pasolini marcou presença nos meios de comunicação de massa, entrou em polêmicas ferozes tanto com a direita quanto com a esquerda italiana, sendo expulso do Partido Comunista Italiano e quase excomungado pela Igreja Católica, adotando uma performatividade pública que tornou-lhe uma das personalidades de maior evidência para opinião pública italiana naquele contexto.

Entre 1973 e 1975, Pasolini escreveu artigos frequentes e incendiários para a primeira página do jornal conservador *Corriere della Sera*, reunidos postumamente em um volume intitulado *Scritti Corsari* (Escritos Corsários), atualmente em processo de tradução integral no Brasil sob responsabilidade da professora Maria Betânia Amoroso para editora 34. Seus alvos preferenciais eram - como anuncia o título do artigo mais célebre da coletânea (*Il vuoto del potere*) - denunciar o vazio do poder na Itália e, com ele, o novo tipo de fascismo instalado pelo estilo de vida consumista do pós-guerra que teria levado a Itália à dissolução de suas tradições geográficas e históricas, ou, nos termos insistentemente repetidos por Pasolini, à homogeneização cultural do país. No futuro, especialmente após a inflexão neoliberal vivida pelo Brasil, o tema da homogeneização cultural passaria a interessar cada vez mais Reichenbach.

Segundo a pesquisadora Cláudia Tavares Alves, que debruçou-se aspectos estilísticos do ensaísmo corsário de Pasolini, partindo do exame dos *Scritti Corsari* e seus principais comentadores: “são as contestações de Pasolini que enriquecem a experiência de leitura de seus textos, isto é, é esse uso particular de Pasolini de seu discurso político, pautado em sua “paixão ética” e sua “imaginação sociológica”, que cativa seu leitor.” (ALVES, 2015). Parece-nos frutífero tomar então o corsarismo *pasoliniano* como reserva ético-estético-política de uma postura que estamos buscando analisar neste trabalho, aquela do

intelectual que se coloca como antena das mutações da sociedade em que vive, contestando permanentemente o(s) poder(es) ético-estético-políticos que controla(m) essa sociedade.

Seguindo esse raciocínio, propomos que se pense no ensaísmo corsário de Pasolini como uma atitude crítica, um gesto reflexivo, a expressão de pensamento. Não é um gênero literário estruturado e imutável: se faz importante justamente pelo uso particular, justamente por não caber em definições. O corsarismo seria então o estilo desses ensaios, desde suas escolhas temáticas, até sua argumentação tão característica a própria retórica pasoliniana. (ALVES, 2015).

Ao buscarmos as vias de fato, encontramos conexões entre o uso particular do discurso político em Pasolini com a postura de Reichenbach na fatura de sua obra. Por exemplo, a elaboração do projeto *ABC Clube Democrático*, um conjunto de filmes dramaturgicamente interconectados baseado nas trajetórias de vida das operárias do ABC paulista, divididas entre os tempos de lazer e de trabalho, foi alimentado por uma longa paixão ética do cineasta - datada pelo menos desde o final dos anos 70, quando realizou o curta-metragem *Sonhos de Vida* (1979) - por esse grupo social cuja realidade dura do ambiente de trabalho fabril, somadas às condições violentas da sociedade patriarcal, não o impede de sonhar e resistir com alguma graça e beleza diante das agruras da vida. Durante a criação dos roteiros, Reichenbach fez diversas viagens de transporte público coletivo pelas cidades do ABC a fim de absorver as narrativas espontaneamente tecidas pelas conversas entre as operárias em seu circuito cotidiano casa-trabalho-casa.

Em *Garotas do ABC*, primeiro dos roteiros do *ABC Clube Democrático* a tornar-se filme, há pelo menos dois frutos de uma “imaginação sociológica” capaz de adiantar leituras que viriam a concretizar-se mais de uma década depois: lançado em 2003, o filme inicia-se com uma cartela que celebra a eleição recente do primeiro operário brasileiro a tornar-se presidente da república, Luís Inácio Lula da Silva. Na sequência, desenrola uma fábula sobre a adesão das famílias de baixa renda ao ideário da classe média, conservadora e consumista.

O filme também adianta a questão da fascistização dos jovens brancos de classe média, precursores dos apoiadores do presidente recém-eleito Jair Bolsonaro, cujo discurso reacionário elege como alvo principal as minorias sociais que conquistaram avanços importantes, embora pequenos diante da dívida histórica que suportam, durante o período lulista. Ambas as situações, constatadas não só por cientistas e pesquisadores hoje, mas para todos aqueles que tenham a coragem de enxergar, não estavam no radar sociológico no início

dos anos 2000. Argumentando sobre o uso particular do discurso político na obra de Carlos Reichenbach, o crítico Inácio Araújo aponta os riscos assumidos assumidos pelo cineasta ao pôr em práticas suas estratégias corsárias naquele contexto:

Penso no caso, bastante recente, de *Garotas do ABC*, que deixou críticos e gente de cinema bastante embasbacados. Sim, claro, mas mais ou menos no mesmo momento em um presidente da República saído do ABC se impunha no nosso mundo político, Carlão saía-se com um filme em que o ABC era tomado por matadores e cretinos neonazistas, em que um jovem negro tem orgulho de participar de um desfile de 7 de Setembro, em que operárias adoram o patrão e os sindicalistas podem ser uns picaretas. Etc. etc. etc. Era muita contracorrente de uma vez só: ir ao ABC para constatar a decadência de um certo tipo de cultura operária que ali se desenvolvera. E, com ela, a decadência geral da cultura. (ARAÚJO, 2005)

Como último contributo a essa pequena elucubração sobre o que seria o intelectual corsário dentro de uma sociedade que dissolve suas tradições ao mesmo passo em que adere velozmente à ideologia homogeneizante do consumo gostaríamos de destacar o comentário do filósofo Peter Sloterdijk, encontrado no prefácio de sua obra *Crítica da Razão Cínica*, a respeito do tema. Sloterdijk parte justamente de uma análise sobre de Pier Paolo Pasolini diante das vicissitudes do métier artístico e sua relação com o mundo concreto que o envolvia:

O intelectual como corsário - não é um sonho mau. [...] Salta como Douglas Fairbanks nos cordames da cultura, de sabre em punhos, às vezes vencedor, às vezes vencido, impulsionados por ventos sem rumos pelos mares mundanos da alienação social. Golpeando à direita e à esquerda. E, dado que o personagem é amoral, ele serve moralmente como se feito sob medida. O pirata não pode adotar sólidos pontos de vista, dado que ele está sempre a meio caminho entre frentes cambiantes. (SLOTERDIJK, 2012)

O cinema corsário de Reichenbach pode ser entendido como uma forma particular de atuação do intelectual/criador na sociedade do espetáculo e consumo, uma performatividade polemista com discurso político acirrado que parte de análise críticas do estado das coisas e que, para garantir a própria sobrevivência, arrisca-se no deslocamento/atopisação das formas estéticas mais difundidas por esta mesma sociedade como estratégia para continuar produzindo. Uma experiência que não procura os caminhos de exceção, mas coloca-se em pleno mar revolto das contradições de seu período histórico tentando resolver a equação de um cinema criativo, crítico e popular no seio da indústria cultural. Ao analisar e comentar a obra de Sloterdijk, o filósofo e cineasta Eduardo Liron reflete sobre a questão corsária:

O intelectual pensado como ser credível aponta para uma concepção do trabalho intelectual como uma aposta de alto risco. Talvez daí decorra a percepção do intelectual como um ser que, pondo-se no espaço público, não tenha medo em arriscar-se. A credibilidade de um pensador, portanto, deve decorrer da capacidade deste de, como disse Zaratustra ao equilibrista moribundo da praça do mercado, “fazer do perigo o seu ofício”. Isto talvez seja evocado de maneira mais eficaz por Sloterdijk através da imagem pasoliniana do intelectual como corsário, que toma de assalto e desestabiliza a navegação nas águas domesticadas por rotas seguras. [...] A postura corsária imbuí em si, para além do perigo, também a necessidade de garantir que o elemento performático esteja à altura do trabalho executado. Agilidade e liberdade de movimentação entram em cena como traços marcantes da postura do autor. (LIRON, 2016)

A extensa e múltipla obra de Carlos Reichenbach abre-se como um baú do tesouro para quem deseja entender um tipo de cinema que integra-se ao seu tempo histórico, buscando tecer relações entre as condições de produção disponíveis com a subjetividade do autor, guiadas por preceitos éticos e políticos sólidos, abrindo caminho para a natureza plástica, e, portanto, moldável, da arte que decidiu praticar. Compreender as rotas desse cinema corsário significa explorar a cartografia de períodos essenciais da história do país e do cinema brasileiro, em especial por se tratar de um cineasta que cultivou vínculos entre o cinema experimental e o cinema de grande público, tornando-se um caso privilegiado para discutir a relação entre a produção cinematográfica nacional, suas políticas, efeitos e afetos.

6. Referências Bibliográficas

- ABREU, N. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Editora Unicamp, 2015.
- AB'SÁBER, T. **Imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil**. Cotia: Ateliê, 2003.
- ALVES, C. **O ensaísmo corsário de Pier Paolo Pasolini**. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - IEL, Unicamp, Campinas, 2015.
- ARAÚJO, I. **O cinema excêntrico de Carlos Reichenbach**. In.: Catálogo da Mostra Cineasta de Alma Corsária: 40 anos de Carlos Reichenbach. Centro Cultural do Banco do Brasil, São Paulo, Maio de 2005.
- _____. **O silêncio do cinema por Carlos Reichenbach**. Artigo no Blog do Inácio Araújo. São Paulo, 15 jun. 2012. Disponível em:
<https://inacio-a.blogosfera.uol.com.br/2012/06/15/o-silencio-do-cinema-por-carlos-reichenbach/>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- AUMONT, J. **A teoria dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.
- _____. ; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- AUTRAN, A. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BARBOSA, A. **São Paulo cidade azul: Ensaios sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 80**. (pref. Rubens Machado Jr.). São Paulo: Alameda, 2012.
- BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, J. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. ; GALVÃO, M.R.. **O Nacional e o Popular na cultura brasileira - Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica**. São Paulo: Brasiliense / Embrafilme, 1983.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. e STAIGER, J. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.
- BRENEZ, N. A crítica como conceito, exigência e práxis. **Cinética** (online), São Paulo, 2014. Disponível em:
<http://revistacinetica.com.br/home/a-critica-como-conceito-exigencia-e-praxis/>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- CALLEGARO, J. **Manifesto do Cinema Cafajeste**. São Paulo, 1968.

- CAETANO, D. A cinefilia canibal dos filmes de Carlos Reichenbach. **Filme Cultura**, v. 53, Rio de Janeiro, 2011.
- _____. **Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade**: os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2012.
- _____. **Cafajeste, o marginal que seduz**. Fortaleza: Alumbramento Produções, 2016.
- CALIL, C. O Marginal. In.: _____.; ALBUQUERQUE, H. (orgs.). **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- CÂNDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CÁNEPA, L. Prefácio. In.: SUPPIA, A. (org.). **Cinema(s) independente(s)**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.
- CASETTI, F.; CHIO, F. **Cómo analizar un film**. Buenos Aires: Paidós, 1991
- CLARK, K. **¿Qué es una obra maestra?**. Barcelona: Icaria, 1980.
- DAHL, G. Mercado é cultura. Brasília: **Revista Cultura**, v. VI, n. 24, 1977.
- DARDOT, P.; LAVAL, C. **A nova razão do mundo**. Ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.
- EBERT, C. **A turma da São Luiz**. Artigo no blog Sombras Elétricas, 2012. Disponível em: <https://sombraseletricas.webnode.pt/arquivo/a-turma-da-são-luiz-carlos-ebert/>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- FERREIRA, J. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.
- FONSECA, J. **Reichenbachianas brasileiras**: A cinepoesia corsária de Carlos Reichenbach. In.: Catálogo da Mostra Forumdoc.BH., Belo Horizonte, 2012.
- HARVEY, D. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2001.
- _____. **Neoliberalismo**: história e implicações. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- HONESKO, V. **Murilo Mendes, Pier Paolo Pasolini e as religiões de seus tempos**. Tese (Doutorado em Literatura) - UFSC, Florianópolis, 2012.
- KIRN, G. Contexto e política estética da Black Wave do cinema iugoslavo. In.: SUPPIA, A. (org.). **Cinema(s) independente(s)**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013
- LIRON, E. **A Guerra e o Mar**: especulações sobre o pensamento político de Peter Sloterdijk. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - PUC-SP, 2016.

- LYRA, M. **Carlos Reichenbach**: o cinema como razão de viver. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- _____. **Um libertário atrás das câmeras**. In.: Catálogo da Mostra Cineasta de Alma Corsária: 40 anos de Carlos Reichenbach. Centro Cultural do Banco do Brasil, São Paulo, Maio de 2005.
- MACHADO JR., R. (org.). Fora de quadro: Carlos Reichenbach Filho. **Rebeca**, ano 1, nº2, São Paulo, 2012.
- _____. **Imagens brasileiras da metrópole**: a presença da cidade de São Paulo na história do cinema. Livre Docência - ECA, USP, São Paulo, 2007.
- _____. ; MOREIRA, R. “Chegando junto”, **Sinopse**, ano I, nº 2, São Paulo, 1999.
- MAZIERSKA, E. Zelmir Zilnik e o cinema independente do Leste Europeu. In.: SUPPIA, A. (org.). **Cinema(s) independente(s)**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.
- MENDONÇA, L. **Cinema e indústria**: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - ECA, USP, São Paulo. 2007.
- MENEZES, C. A cidade como cenário e personagem. São Paulo: **Folha de São Paulo** (online), 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2812200320.htm>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- MONTEIRO, A. Filme Demência. São Paulo: **Revista Zingu** (online), v. 54, mai. 2012. Disponível em: <https://revistazingu.net/2012/05/28/filme-demencia-3/>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- MORAES, F. **A arte-soma de José Agrippino de Paula**. Dissertação (Mestrado) - ECA, USP, São Paulo, 2011.
- _____. Da boca pra fora: algumas palavras sobre o cinema de Carlos Reichenbach. In: MACHADO JR., R. (org.). Fora de quadro: Carlos Reichenbach Filho. **Rebeca**, ano 1, nº2, São Paulo, 2012.
- MORAN, J. Cine doméstico, amateur de vanguardia: modos de distinción. In.: CUEVAS, E. (ed.), **La casa abierta**. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Madrid: Ocho y Medio, 2010
- MORETTIN, E. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, M.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; SALIBA, E. **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2011.

- NAGIB, L. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. Reichenbach usa água e música para dar voz à saudade. São Paulo: **Folha de São Paulo** (online), 1999. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq27089920.htm>. Acesso em: 18 nov. 2018.
- ORIENTE, F. **O cinema de Carlos Reichenbach nos anos 80**. In: Catálogo da Mostra Carlos Reichenbach - O Cinema de Autor Brasileiro. Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2015.
- PASOLINI, P. P. **Os jovens infelizes**: antologia de ensaios corsários. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **Scritti corsari**. Milão: Garzanti, 2017.
- PEREIRA, C. **Carnavalização e antropofagia no metacinema de Carlos Reichenbach**. Tese (Doutorado em Comunicação) - IACS, UFF, Niterói, 2013.
- POCHMANN, M. **A metrópole do trabalho**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. **Nova classe média?** O trabalho na base da pirâmide social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2012.
- PUCCI JR., R. **Cinema brasileiro pós-moderno**: o neon-realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- PUPPO, E.; HADDAD, V. (orgs.). **Cinema marginal e suas fronteiras**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- _____.; ALBUQUERQUE, H. (orgs.). **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- RAMOS, F. (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- _____. **Cinema Marginal** (1968 - 1973). São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RAMOS, J. M. O. **Cinema, Estado e Lutas Culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____. **Cinema, televisão e publicidade**: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980. São Paulo: Annablume, 2004.
- REICHENBACH, C. **ABC Clube Democrático**. São Bernardo do Campo: MP Editora, 2008.
- _____. Anarquia poética contra o cinemão. São Paulo: **Folha de São Paulo**, 1979. Entrevista concedida a Jairo Ferreira.
- _____. Carlos Oscar Reichenbach Filho. **Filme Cultura**, v. 28, Rio de Janeiro, 1978.

- _____. Carlos Reichenbach. São Paulo: **Cineclick** (online), 2009a. Entrevista concedida à redação. Disponível em: <https://www.cineclick.com.br/entrevistas/carlos-reichenbach>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- _____. Carlos Reichenbach - lição das coisas: depoimento. São Paulo: **Revista Cult** (online), 2004a. Entrevista concedida a Vitor Angelo. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevistacarlos-reichenbach/>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- _____. Carlos Reichenbach: “Existe uma crise mundial na produção de filmes, de certa forma causada pelas transformações tecnológicas”. São Paulo: **Revista Posfácio** (online), 2009b. Entrevista concedida a Felipe Cordeiro. Disponível em: <http://www.posfacio.com.br/2009/05/04/10-perguntas-e-meia-para-carlos-reichenbach>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- _____. Depois do vendaval. **Cinética** (online), São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/embrafilmeclarlao.htm>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- _____. Entrevista com Carlos Reichenbach: depoimento. Rio de Janeiro: **Contracampo Revista de Cinema** (online), 2002. Entrevista concedida a Christian Caselli. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/47/entrevistareichenbach.htm>
- _____. Entrevista com Carlos Reichenbach: depoimento. Rio de Janeiro: **Revista Contracampo Revista de Cinema** (online), 1999. Entrevista concedida a Ruy Gardnier e Daniel Caetano. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/01-10/reichenbachentrevista.html>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- _____. Entrevista com Carlos Reichenbach. In.: Dossiê Reichenbach. São Paulo: **Revista Zingu!**, 2009c. Entrevista concedida a Gabriel Carneiro e Felipe Chamy. Disponível em: <https://abraccine.org/2012/06/22/carlos-reichenbach-parte-iii/>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- _____. Íntegra da entrevista com o diretor Carlos Reichenbach: depoimento. Rio de Janeiro: **Revista Época** (online), 2004b. Entrevista concedida a Cléber Eduardo. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR66097-5856,00.html>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- _____. **Marginal, Adeus**. In: Catálogo da Mostra Cinema Marginal Brasileiro. São Paulo, 2004c.

- _____. **Por que fiz esse filme**. São Paulo: manifesto, 1980.
- _____. Público espera inteligência, diz Reichenbach: depoimento. Santo André: **Diário do Grande ABC**, 1989. Entrevista concedida a Paulo Carneiro.
- _____. Reichenbach: político, poético e popular: depoimento. São Paulo: **Revista Trópico** (online), 2003. Entrevista concedida a Carlos Adriano. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1607,1.shl>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- RODRIGUES, J.C. A pornografia é o erotismo dos outros: sístoles e diástoles do sensualismo no cinema nacional. **Filme Cultura**, v. 40, Rio de Janeiro, 1982.
- _____. Biografia Entrevista - João Carlos Rodrigues. Rio de Janeiro: **Estranho Encontro** (online), 2013. Entrevista concedida a Andrea Ormond. Disponível em: http://estranhoencontro.blogspot.com/2013/07/biografia-entrevista-joao-carlos_7.html. Acesso em: 14 nov. 2018.
- SAFATLE, V. O capitalismo e seus afetos. **Carta Capital** (online): São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/revista/750/o-capitalismo-e-seus-afetos-7177.html>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- _____. Por uma crítica da economia libidinal. **Ide**, São Paulo, v. 46, p. 27-37, 2008.
- SALLES GOMES, P. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1980.
- SCHWARZ, R. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SGANZERLA, R. **Textos Críticos 1**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
- SIMMEL, G. **A metrópole e a vida mental**. In: VELHO, O. (org.) O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- _____. **A filosofia do amor**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- SKORECKI, L. Reichenbach Fils ou le porno tropical. Paris: **Libération**, 11/02/1985.
- SLOTERDIJK, P. **Crítica da razão cínica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- STERNHEIM, A. **Cinema da Boca** - Dicionário de diretores. SP: Imprensa Oficial, 2005.
- SUPPIA, A. (org.). **Cinema(s) independente(s)**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.
- UCHOA, F. **Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)**. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) - ECA, USP, São Paulo, 2013.

- WILLER, C. Prefácio à primeira edição. In: FERREIRA, J. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.
- XAVIER, I. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Filmes citados

- A estrada (dir. Oswaldo Sampaio, Brasil, 1956)
- A ilha dos prazeres proibidos (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1979)
- Aitaré da praia (dir. Gentil Roiz, Brasil, 1925)
- Alma corsária (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1994)
- Amor, palavra prostituta (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1980)
- Anjos do arrabalde (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1986)
- As libertinas (dir. Carlos Reichenbach, João Callegaro e Antonio Lima, Brasil, 1968)
- As mil e uma noites (Il fiore delle mille e una notte, dir. Pier P. Pasolini, Itália/França, 1974)
- As safadas (dir. Carlos Reichenbach, Inácio Araújo e Antônio Meliande, Brasil, 1982)
- Audácia!, ou A fúria dos desejos (dir. Carlos Reichenbach e Antonio Lima, Brasil, 1969)
- Bens confiscados (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 2004)
- Capuzes negros - Sede de amar (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1979)
- City life (dir. Carlos Reichenbach et al., Argentina/Holanda, 1990)
- Corrida em busca do amor (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1972)
- Decameron (Il Decameron, dir. Pier P. Pasolini, Itália/França/Alemanha, 1971)
- Dois córregos - Verdades submersas no tempo (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1999)
- Esta rua tão Augusta (dir. por Carlos Reichenbach, 1968)
- Extremos do prazer (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1983)
- Falsa loura (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 2008)
- Filme demência (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1985)
- Garotas do ABC (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 2003)
- Instantâneo (dir. Pedro Ribaneto, Brasil, 2012)
- Lilian M. (Relatório confidencial) (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1975)

Limite (dir. Mário Peixoto, Brasil, 1931)

Munique (Munich, dir. Steven Spielberg, EUA, 2005)

O Beijo Amargo (Naked Kiss, dir. Samuel Fuller, EUA, 1964)

O caso dos irmãos Naves (dir. Luís Sérgio Person, Brasil, 1967)

O império dos sentidos (Ai No Corrida, dir. Nagisa Oshima, Japão/França, 1976)

O menino da porteira (dir. Jeremias Moreira, Brasil, 2009)

O paraíso proibido (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1981)

Os contos de Canterbury (I racconti di Canterbury, dir. Pier P. Pasolini, Itália/França, 1972)

Paixões que Alucinam (Shock Corridor, dir. Samuel Fuller, EUA, 1963)

Salò, ou 120 dias de Sodoma (Salò o 120 giornate di Sodoma, dir. Pier P. Pasolini, Itália/França/Alemanha, 1976)

Sangue corsário (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1980)

São Paulo, sociedade anônima (dir. por Luís Sérgio Person, 1965)

Se eu fosse você 2 (dir. Daniel Filho, Brasil, 2009)

Sinhá moça (dir. Oswaldo Sampaio, 1953)

Sonhos de vida (dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1979)

O vilão - Um filme caipira (dir. Bruno Lottelli, Brasil, 2014)