ANÁLISE FÍLMICA DE UM PENSADOR LIBERTÁRIO E UTOPISTA BRASILEIRO

FILM ANALYSIS OF A LIBERTARIAN THINKER AND BRAZILIAN UTOPIAN

Rogério Bianchi de Araújo[1]

Resumo: Este artigo procura enfocar a produção cinematográfica do cineasta brasileiro Carlos Reichenbach (1945-2012) utilizando-se de dois filmes dos quais considero mais pessoais e autorais em sua trajetória: Demência (1985) e Alma Corsária (1993). O objetivo aqui é mostrar como a obra de Reichenbach tem um caráter autoral, não só de um cineasta e um artista, mas de um pensador libertário e utopista que utiliza a linguagem do cinema para pensar a realidade, a vida e o mundo.
Palavras-chave: Cinema; Libertário; Transgressão; Utopia.

Abstract: This article aims to focus on film production by Brazilian filmmaker Carlos Reichenbach (1945-2012) using two films which I consider more personal and picture in your path: Dementia (1985) and Soul Corsair (1993). The goal here is to show how the work of Reichenbach has an authorial character, not just a filmmaker and an artist, but a libertarian and utopian thinker who uses the language of film to think about reality, life and the world.
Keywords: Cinema; Libertarian; Transgression; Utopia.

> "A ciência tem a obrigação de aperfeiçoar o mundo. A arte tem a obrigação de aperfeiçoar você. "
>
> *Júlio Bressane*

1 – INTRODUÇÃO

O cinema é um meio de expressão vital que busca mostrar as experiências de vida. No Brasil dos anos sessenta o cinema era uma forma de mudar o mundo. O que marca o cinema deste período é a possibilidade de dar uma resposta à geração anterior que participou na guerra, é também uma resposta ao cinema acadêmico. A cinefilia dos anos sessenta é compreendida como a soma das outras artes, não era um fetiche isolado.

Neste artigo procuro mostrar Carlos Reichenbach como um cineasta do cinema, isto é, alguém que gosta mais do cinema do que dos próprios filmes. Alguém que é fascinado pela linguagem e pela sintaxe cinematográfica. Não conseguia separar o cinema de outros meios de

[1] Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), Brasil. Professor da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, Brasil.

expressão. Cinema, para ele, é uma expressão de várias linguagens.

Faz um cinema de encontros em que os personagens têm uma porosidade. Enaltece o conhecimento humano, as relações afetivas pessoais ou impessoais. Os encontros insólitos e a busca de revelação são preponderantes nos seus filmes. Seu intuito é sempre lembrar que estamos no universo do cinema. De uma situação de comédia, pode passar, de forma inusitada, para uma cena de grande sofrimento. São passeios dramáticos oferecidos ao longo das histórias. A digressão é, portanto, a alma de seu fazer cinematográfico.

Reichenbach é oriundo de uma geração que trocou a subversão pela transgressão, com uma vertente ideológica mais anárquica. Não há como negar que seus filmes são heranças da tradição de 1968. Costumava dizer: *"eu não sei o que quero, eu sei o que eu não quero"*. Realizou em imagens uma reflexão crítica e apaixonada sobre sua geração que, nas suas palavras, *"privilegiava as sensações absolutas, a amizade e a fé na utopia"*.

Segundo Foucault, a aposta é que talvez um dia a transgressão possa ser tão decisiva para a nossa cultura, assim como fora o pensamento dialético para a experiência da contradição. Sem dúvida, a obra de Reichenbach é uma grande contribuição para a realização dessa profecia foucaultiana.

> "A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples; a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de colocar em ação tais elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embaraça por querer apreendê-las. " (FOUCAULT, 2009, p.32).

Não é possível classificar os filmes de Carlos Reichenbach num estilo único. É interessante perceber a sutileza de sua obra nas passagens de gênero dentro do próprio filme, ou seja, da chanchada ao drama sociopolítico ou do romance à comédia de costumes.

Nesse texto procuro ressaltar não apenas o diretor de cinema Carlos Reichenbach, mas o seu pensamento, a sua proposta e visão de mundo e vida. Para tanto, escolhi os filmes Demência (1986) e Alma Corsária (1993) que, a meu ver, ilustram com maior clareza sua proposta intelectual e utópica da realidade social. Seus personagens nesses filmes são alter-egos ou retratações de suas amizades, de seus ideais e de sua visão utópica da realidade. Seu cinema é sua forma de pensar e ver o mundo. Sem amarras contratuais, sem imposições publicitárias. É o trabalho de um intelectual que nos mostra o seu pensar sob a perspectiva da narrativa do cinema.

Demência e Alma Corsária trazem um manancial de referências literárias, filosóficas e existenciais, sem contar a etnografia histórica da São Paulo dos anos setenta e oitenta. Poetas, escritores e filósofos estão sempre povoando o imaginário desses filmes.

No filme Demência a máxima de Nietzsche *"não há fatos, só interpretações"* é elevada à potência última. Sem dúvida, o filme é um dos mais abertos da obra de Reichenbach, passível de várias interpretações de quem assiste. Afinal, o que o filme propõe é uma viagem onde não se tem a obrigação de chegar a lugar algum. Ao mesmo tempo, remete a outra ideia nietzschiana, a do eterno retorno, numa aventura cíclica, assim como é a vida.

Alma Corsária é uma visão romântica e questionadora de uma época importante na vida de autor, mas que faz referência à vida de qualquer um de nós mesmos nos dias atuais. A obra de Carlos Reichenbach é, portanto, atemporal. Um filme com doses cavalares de sensibilidade e afetividade, cujas memórias do diretor são retratadas de uma forma poética e peculiar.

2 – CINEMA MARGINAL E CONTRACULTURA

O cinema marginal nasce nos corredores da Av. São Luís e no quadrilátero paulista, entre a rua dos Gusmões e a rua do Triunfo na cidade de São Paulo. Era localizado na chamada Boca do Lixo paulistana. Para Reichenbach, *"o cinema boca-do-lixo é o tropicalismo levado ao cinema, ou toda aquela fase do desbunde da contracultura, muito movido pelo desencanto pela censura da ditatura, ou porque o cinema brasileiro foi ficando cada vez mais metafórico*[2]*"*.

No passado, a Boca tinha uma aura glamorosa. A marginália romântica que a cercava nos dá hoje um sentimento de pura nostalgia. Na década de 70, uma pequena quadra da Rua do Triunfo abrigou um dos maiores polos de produção cinematográfica do país. Ali se produziu e distribuiu por algum tempo a mágica do cinema brasileiro. Dos anos 60 até o final dos 80, a produção do cinema da Boca foi intensa. Muitas distribuidoras e produtoras se estabeleceram ali por uma questão logística devido à ótima localização para escoamento e distribuição dos filmes no território nacional, já que a Boca era circundada pela Estação Rodoviária, pela estação da Luz e pela Estação Sorocabana. Portanto, não se tratava de uma questão meramente romântica, mas uma questão de ordem muito prática. De acordo com Ab'Sáber,

> "O Cinema Marginal recuperaria o projeto originário do Cinema Novo, mergulharia nas possiblidades expressivas e conteudísticas não exploradas ainda pela fórmula de um cinema pobre, realizado no gesto de reconhecer a própria miséria, mas que se enquadrava em um contexto teórico preciso, basicamente o realismo crítico, crivado por uma leitura dialética das mazelas periférica. " (AB'SÁBER, 2000, p. 52).

[2]Entrevista dada para a Revista Cult Edição 76, publicada em janeiro de 2004. Disponível em http://revistacult.uol.com.br/home/entrevistacarlos-reichenbach/.

A alcunha "Boca do Lixo" foi adquirida com o crescimento na região da prostituição de segunda classe, do tráfico e com o crescimento da criminalidade. Foi com esse ambiente e a sucessão de crimes que os jornais passaram a referir-se à região como Boca do Lixo.

Dentro do próprio cinema marginal formou-se um grupo mais coeso, também chamado de "cinema marginal cafajeste", dos quais pode ser incluída a obra cinematográfica de Carlos Reichenbach. Trata-se de um cinema americano mastigado antropofagicamente. A base referencial dessa estética cinematográfica era o chamado "cinema cochon" que seguia a tese do escracho, do deboche e do quanto pior melhor. A ideia era mesmo avacalhar com o chamado cinema chapa-branca.

No final da década de sessenta, esse grupo de cineastas postularam a criação de uma estética da Boca do Lixo e chegou-se até mesmo a se redigir o "manifesto do cinema cafajeste" de João Callegaro[3].

O grande mérito desse tipo de cinema brasileiro é ser formado pelo erudito e pelo autodidatismo. É conseguir transformar a falta de condições em elementos de criação. Cotidianamente inventado em cima das condições precárias e condições pífias da estrutura cinematográfica vigente. Assim, os diretores eram obrigados a aprender a filmar com o que tinham a mão. Diante da pouca falta de incentivo, de dinheiro e recursos materiais, Reichenbach acreditava que sua maior escola de cinema era a da escassez.

No entanto, é possível dizer que Reichenbach tem um pertencimento problemático com o cinema marginal. Antes da década de sessenta o tema marginal era um termo revolucionário com um teor imagético mais romântico, associado ao malandro no bom sentido. Havia uma ideia de transgressão e de independência. Hoje a figura do marginal, no senso comum, é comumente associada ao bandido, que não tem ética nenhuma, o termo se tornou pejorativo. O marginal perdeu a aura de romantismo e a ética. Os filmes de Reichenbach hoje, diante do crescimento da indústria cinematográfica de massa, são por vezes associado a um cinema erudito e de arte.

A obra de Carlos Reichenbach tem por objetivo principal provocar instabilidade nas coisas. Retirar as pessoas da letargia e da acomodação de seus espaços. Incomodar aquele "olhar cego" frente o cotidiano e a rotina. Faz refletir

[3] *Manifesto do Cinema Cafajeste – João Callegaro*
Cinema cafajeste é cinema de comunicação direta. É o cinema que aproveita a tradição de 50 anos de exibição do "mau" cinema americano, devidamente absorvido pelo espectador e que não se perde em pesquisas estetizantes, elocubrações intelectuais, típicas de uma classe média semi-analfabeta. É a estética do teatro de revistas, das conversas de salão de barbeiro, das revistinhas pornográficas. É a linguagem do "Notícias Populares", do "Combate Democrático" e das revistinhas "especializadas" (leia-se Carlos Zéfiro). É Oswald de Andrade e Líbero Rípoli Filho; é "Santeiro do Mangue" e "Viúva, Porém Honesta": obras primas. É cinema tipicamente brasileiro, portanto é o cinema cafajeste paulista, sem bairrismos, porém com uma visão lúcida da fauna paulistana. Preparem-se cinéfilos frustrados, adoradores dos Cahiers e de Godard, pois o cinema cafajeste já é uma realidade. É o cinema de Rogério Sganzerla, o cinema de Roberto Santos (de "O Grande Momento" e o genial episódio de "As Cariocas"), de Mojica Marins; é o verdadeiro cinema paulista. E o seu valor será contado em cifras, em borderôs, em semanas de exibição: em público. E os filmes serão geniais. São Paulo – 1968.

sobre o sentido de se estar no mundo. Está preocupado com o processo de despertar a cinefilia, assim como aconteceu consigo. Faz cinema, portanto, com grande idealismo.

O diretor tem um interesse muito grande na narrativa. E essa não se faz de uma maneira pré-estabelecida. O filme vai aos poucos se formatando e ganhando vida. Não há uma organização e elaboração racional nos filmes de Reichenbach. Pode-se dizer com isso que o seu cinema é caótico, no bom sentido libertário do termo.

Os filmes de longa metragens são narrativas que procuram contar histórias. A narrativa é uma forma de dar sentido ao nosso mundo socialmente aceito e compartilhado. Ela tem a função de resolver simbolicamente o que não conseguimos resolver na realidade (TURNER, 1997). Entretanto, os filmes de Reichenbach trafegam na contramão das imagens convencionais e minam as boas normas da narrativa. Esse flerte com o anárquico é proposital. Tem o sentido de nos incomodar diante de nossas certezas e desestabilizar nossa racionalidade frente à realidade que nos cerca.

A força de sua produção cinematográfica é a observação da cidade. Trata-se de um cinema eminentemente urbano. A metrópole paulistana é o seu principal habitat. Faço uma analogia com a obra "Pauliceia Desvairada" de Mario de Andrade cujo objetivo era fazer uma análise do provincianismo e da sociedade paulista do começo do século XX. A observação de Mario de Andrade sobre a cidade de São Paulo na época era sobre um cenário de profundas mudanças de uma cidade que ganhava uma paisagem cada vez mais urbanizada e menos rural. O olhar de Reichenbach sobre São Paulo é da década de setenta, com um perfil um tanto quanto niilista, de uma cidade que perdeu um pouco aquela dimensão utópica e de efervescência cultural. As classes e as desigualdades sociais estão mais expostas do que nunca. Para Reichenbach, a capital paulista é todo um gênero cinematográfico. Costumava dizer que tinha pela cidade uma relação esquizofrênica de amor e ódio (LYRA, 2007).

> "Com raras exceções, o meu cenário é sempre São Paulo. E, para mim, o que foi deturpado em São Paulo é o centro de São Paulo, e o que eu gosto de São Paulo é o centro. É um acinte você não cuidar do centro, e é engraçado que o cinema tenha preservado bem a memória do centro[4]. "

É nesse universo caótico da capital paulista que Reichenbach vai elaborar o seu pensar e a sua observação. Seu cinema tem a mesma função de um livro ou de uma aula na universidade, claro que dentro de um universo estético cinematográfico, com linguagem não convencional, que foge completamente dos formatos cartesianos de compreensão linear.

[4]Entrevista dada para a Revista Cult Edição 76, publicada em janeiro de 2004. http://revistacult.uol.com.br/home/entrevistacarlos-reichenbach/.

3 – PENSADOR LIBERTÁRIO E UTOPISTA

O cinema de Carlão, como era mais conhecido, é uma espécie de anarquismo, mas sob domínio e controle muito grande da linguagem cinematográfica por parte do diretor. Sua visão de mundo era generosa e voltada para uma esquerda humanista. Desde a adolescência sempre foi apaixonado pelos pensadores anarquistas. O assunto essencial dos seus filmes é sempre o mesmo: a fé na liberdade e na utopia. Isso tem a ver diretamente com a sua formação ideológica e o seu interesse pelos pensadores libertários.

> "A verdade é que esses paraísos, com os quais sonhamos, só são perfeitos porque nós os imaginamos assim. O paraíso ideal é uma utopia, mas se nós o imaginamos, ele existe. Por isso a viagem – a odisséia em busca da utopia – não deixa de ser um calvário, mas que se justifica pela beleza da procura. " (LYRA, 2007, p. 112).

O diretor pertence à geração de cinema dos anos setenta. Como cinéfilo inveterado, dava a nítida sensação de habitar o cinema através de seus filmes. Assim, para ele, o cinema era sagrado e possuía algo semelhante ao poder que a religião exerce sobre seus súditos. Os filmes, para Reichenbach são o nosso oxigênio, assim como a religião também o é para muitas culturas em muitas sociedades.

Reichenbach é considerado como realizador de um cinema autoral. Os filmes têm a sua marca, o seu estilo e uma estética peculiar que o identifica enquanto tal realizador. Acreditava no cinema de autor como formador cultural, por outro lado era veementemente contrário ao chamado cinema de resultados. Um diretor de cinema que pode ser considerado também um artista, pois ajudou a inventar uma nova forma de ver o mundo e, principalmente, a dinâmica social do Brasil, ao fornecer novas chaves de compreensão da realidade. Segundo Barros (2007, p. 40), *"um diretor com características autorais não mais se enclausura em um eu homogêneo, mas procura, antes, uma empatia com o universo coletivo em que ele, artista e ainda autor, está inserido, particular e coletivamente falando"*.

Não era daqueles diretores vitimizados pela falta de poder econômico, pelo contrário, para ele, fazer cinema sem dinheiro, no fundo, é uma forma de fazer cinema com liberdade. Daria mais margem para experimentar, nada é definitivo. Começa o filme sem saber onde é que ele vai chegar. Essa forma de experimentalismo e liberdade anárquica é que seduz Reichenbach, a ponto de dizer que não trabalhava com equipe, mas com cúmplices. Entendia como sagrado o direito do corte final e da última palavra. É como se abraçasse a causa do cinema.

Sua proposta era fazer uma anarco-antropofagia, mas não com aquilo que havia de mais nobre na cinematografia estrangeira. Sua opção era pelos filmes B, pelo *trash*, por aquilo que chamaria de uma "estética vagabunda" do cinema internacional. É nesse sentido que sua obra ganha uma verve contracultural. A ideia era da promoção de uma carnavalização, ou seja, pegar o pior do cinema americano como referência. A carnavalização aqui é pensada pelo

diretor como metodologia, processo estético e narrativa simbólica.

> "Carnaval e antropofagia se aproximam como ritual e processo, solvente capaz de desqualificar uma série de oposições clássicas: eu e outro, nacional e estrangeiro, bárbaro e civilizado, religioso e profano, uno e múltiplo, caos e cosmo, transgressão e ordem, entre outras. " (BASUALDO, 2007, p. 106).

O cinema de Reichenbach, assim como o carnaval, rompe com o espaço político das normas e das regras religiosas e políticas. Numa perspectiva nietzschiana, propõe a transvaloração de todos os valores. Tanto no carnaval quanto na antropofagia aqui propostos, a devoração do outro se dá como assimilação e fusão. O objetivo é de realização da utopia antropofágica por intermédio do cinema.

A partir do filme Demência (1985), inspirado na lenda de Fausto, Reichenbach passou a fazer filmes mais pessoais, voltados para a sua experiência de vida. Demência é um divisor de águas em sua trajetória. Considera o seu melhor filme. De fato, o mais pessoal e mais repleto de citações e referências. É, na verdade, um mergulho literário e um acerto de contas com a morte precoce de seu pai.

A primeira parte do filme é chamada "Olhar e Sensação". As primeiras cenas mostram animais selvagens e suas expressões, para abruptamente passar para suntuosos edifícios históricos e importantes da famigerada selva de pedra. Afinal, não somos tão diferentes quanto qualquer outra espécie de ser vivo, ou seríamos um bando de selvagens fazendo nos passar como civilizados? A câmera passeia pelos lugares históricos de São Paulo, os ângulos apontam para uma estética belíssima. A música de fundo é dodecafônica como é a própria metrópole, ou seja, aparentemente desordenada, mas que se mistura e forma uma mosaico de profunda beleza desde que visto com sensibilidade. A velocidade da câmera e da música acompanha a velocidade dos carros pelas avenidas de São Paulo. O narrador em *off*, recita trecho do livro "A Consciência de Zeno" de Ítalo Svevo e ressalta suas memórias desde a infância com a cidade de São Paulo como cenário.

Fausto herdou uma indústria de cigarros da família, mas foi à falência. Por conta disso, Fausto passa por uma crise e se vê diante de suas utopias, desejos e pesadelos. Ele faliu, está sem dinheiro e prestes a se divorciar da esposa infiel. Pega uma arma com o porteiro do prédio e sai a vagar pela noite de São Paulo em busca de Mira-Celi, seu paraíso imaginário. *"O espírito não olha adiante nem atrás; o presente apenas ..."* É assim que Fausto vai viver estas próximas horas perturbadoras. Depara-se com o cartaz de um filme "As Dores do Sonho" que iria passar no cinema.

Encontra seu amigo de infância Wagner, um achacador que o recepciona: *"Você agora é dos nossos, do universo dos fracassados, dos renegados, mórbidos alucinados, o desterro dos lúcidos"*. Em meio ao caos, Wagner vê a esperança para Fausto.

> "A tua falência é um estilhaço da civilização pós-moderna. Vai Fausto, aproveita esse momento de

> revolta libertária e mergulha de cabeça no limbo da sociedade. Tem que dar vazão a sua veia visionária. É da merda que nasce a epopeia, é dessa condição larvar que surgem os deuses[5]. “

O contexto histórico de realização do filme é o da crescente discussão sobre globalização da economia, em que já se podiam vislumbrar as políticas neoliberais e o fim do regime comunista na antiga URSS. No Brasil da época havia muita falência de empresas por conta da inflação galopante e da incompetência econômica dos governos e seus planos mirabolantes e ineficazes. O próprio Reichenbach destaca o *zeitgeist* do filme:

> “Outra curiosidade é que Filme Demência foi a minha película de menor público. Acontece que este filme é pessimista e mostra as sequelas de uma indústria falida e o inferno de industriais derrotados. No entanto, foi lançado comercialmente em meio à falsa euforia do Plano Cruzado, quando os preços estavam congelados e as pessoas tinham dinheiro no bolso para consumir. Ninguém queria saber de filmes pessimistas em meio à farra consumista. Lembro de uma sessão no Riocine. Um espectador saiu no meio da sessão, reclamando que não estava lá para ver cinema existencialista. Outros disseram que aquele não era o Brasil de que estavam vivendo, que o filme era antinacionalista. Ironicamente, essa euforia não durou mais que oito meses. Depois desse período, as coisas pioraram e a realidade ficou ainda mais dramática que a retratada em Filme Demência. “ (LYRA, 2007, p.118).

É interessante notar a sutileza crítica no filme de Reichenbach. No perambular noturno de Fausto, ele e Wagner vão a uma conferência sobre “Simbologia”. O professor com forte sotaque alemão queria racionalizar uma obra literária, acabando com o que havia de mais poético no imaginário desta. Ao passar a palavra para outro professor de lógica, um lunático niilista na plateia com a jaqueta escrita *“Never More”* perde a paciência e atira no professor, Fausto faz o mesmo e atira no niilista. A conferência acaba em tumulto. Em seguida, vão a uma boate e Wagner escolhe as mulheres como se fossem objetos, mas acaba sendo rejeitado por todas. *“Foder, foder, quem sabe gozar”*, esse é o lema de Wagner. Como um intertítulo, desses que existiam no cinema mudo, surge a seguinte frase: *“É curioso o modo como os diabos encaram a natureza”*. A falta de sensibilidade e de generosidade para com o outro se dá de forma fácil e friamente realizada. Reichenbach aponta para o descarte e a eliminação daquilo que nos aflige e é muito diferente.

Em todo o desenrolar do filme Fausto tem a visão de uma paisagem paradisíaca e de sua filha, uma garotinha de rosto angelical, única coisa de sóbrio e de leveza que sobrou em meio ao caos em que se transformou sua vida. Esse imaginário povoa seus sonhos acordados e causa diversas alucinações. Consegue o cartaz dessa paisagem e busca

[5]Diálogo retirado do filme na fala do personagem Wagner.

informações com uma atendente numa agência de viagens. Ela cita todos os lugares turísticos com que trabalha. Apenas pela paisagem, pode ser um lugar único, mas pode também podem ser vários. No fundo, os lugares "vendidos" pelas agências de turismo são todos iguais. Consomem-se paisagens como se consome qualquer objeto. Um senhor de barbas e cabelos longos e brancos, em tom profético, diz que sabe onde fica esse lugar. É Mira-Celi:

> "Ao sul do sol, o promontório dos nefelibatas, o vórtex dos utopistas, o litoral do frenesi, o fênix orgástico, a ressaca do paraíso, a buceta de Pandora, a saga de Anatahan, o monastério dos Templários, o Aleph da anarquia, a piscina de Thanatos, o refúgio dos niilistas, o éder dos visionários[6]. "

Na visão do "profeta", Mira-Celi é como uma ilha utópica anárquica e libertária, de prazeres imensos e liberdade intensa. Como disse o próprio cineasta, *"no fundo, a imagem de Mira-Celi, de uma ilha libertária, de um país sem governo, de um sistema social sem castas, de uma sociedade sem normas e conceitos pré-estabelecidas, é a metáfora que acompanha toda a minha obra"* (LYRA, 2007, p.106).

Não é por acaso que logo em seguida Fausto vai ao bairro da Liberdade, de grande colônia japonesa, na capital paulista. Um amigo lê um trecho de um ensaio de Raymond Barre. *"O mainstream substituirá a anarquia institucional"*. Durante o mandato de Barre como primeiro-ministro (1976 - 1981) e ministro das Finanças, a França e a Alemanha retomaram a ideia da união monetária, lançando o mecanismo cambial europeu. Ele colocou em prática um duro plano contra a inflação e cortou milhares de empregos em indústrias deficitárias, como aço e carvão. Depois que deixou o cargo, Barre defendeu suas ações e ganhou reputação de obstinado e arrogante entre os críticos. No filme, para Fausto, Barre é um reacionário. Claro que essa é uma visão do próprio Reichenbach.

Em visita ao visionário guru Honduras, em meio às ruínas de um edifício da antiga FEPASA com aspecto apocalíptico, Fausto pede encarecidamente, *"me oriente"*. Para o qual o guru, fascinante e decadente dá os seguintes ensinamentos:

> "Você me pergunta da utopia. Utopia é a besta-fera que incorpora a gazela, é achar a beleza nas trevas de um país perdido, o brilho nos olhos de um chinês ébrio de ópio, a substância universal que imaginou o poeta. A utopia é a panaceia do símbolo, como foram a cruz, a foice e o martelo, as letras gregas, a suástica, a estrela de seis pontas[7]. "

Depois de sua peregrinação pela capital paulista, a busca de sentido para sua condição e a viagem rumo a Mira-

[6]Fala retirada de um dos personagens do filme.

[7]Fala do guru Honduras, personagem do filme.

Celi, Fausto conclui que o mais importante não é chegar, mas viajar, mergulhar dentro de si, buscar em cada experiência a própria perdição. *"O homem progride porque é desgraçado e se aperfeiçoa em desgraça e para a desgraça. E eu me reduzo a um monte de destroços, é possível que do outro lado surja então o fecundo, por isso não pergunto coisa alguma"*.

A menina angelical e a paisagem que sempre vê são as mesmas que estão na embalagem do cigarro Éden, da qual Fausto era o empresário que o produzia e faliu. Trata-se de uma metáfora da própria vida de Reichenbach, já que ao tornar-se cineasta, o diretor quebrou a tradição da família de gráficos e editores, assim a empresa não foi adiante e sucumbiu. Impulsionado por iluminações, o protagonista de Demência ruma a um caminho de profunda autodescoberta, embora Mefisto esteja sempre à espreita, travestido de várias formas. O que seria isso, senão uma metáfora cinematográfica de nossa condição humana? É como nos diz o próprio Carlão, numa aparição rápida do diretor em seu próprio filme ao urinar num banheiro de beira de estrada: *"Cada um aprende com as vilanias de cada um. Não é possível. E é"*.

4 – O ERUDITO E O POPULAR

O que fascinava Carlos Reichenbach é a capacidade do cinema em fazer dialogar o erudito com o popular. Consegue retratar nas telas aquilo que Bourdieu sempre defendia, ou seja, que o erudito se transforme em popular e o popular em erudito, até que seja extinta qualquer distinção. Segundo Bourdieu (2007), é principalmente no campo da arte que ocorre a luta simbólica entre o que é erudito ou popular, de bom ou de mau gosto. É a partir desses elementos e dessa disputa simbólica que se formam o *habitus* e o código de aceitação social. E é nesse campo que o cinema de Reichenbach se torna um resíduo de resistência a essa lógica simbólica imposta por uma disputa de classes muito sutil, mas muito eficaz.

Reichenbach trabalhava com o que denominava repertório popular justamente para subverter esse repertório. O seu cinema é, portanto, altamente politizado, propositadamente com repertório de pornochanchada. O lema *"gente fina é outra coisa"* é sarcasticamente utilizado pelo diretor com seu humor anárquico. Durante muito tempo se olhou a pornochanchada com muito preconceito e com um olhar burguês. Hoje ela virou *cult*. No entanto, a pornochanchada juntamente com a chanchada é um dos raros momentos em que o cinema brasileiro adquire status de indústria.

Paradoxalmente, Reichenbach faz filme para gente que muitas vezes não tem dinheiro para ver o seu filme. Ressalta que filme popular não é filme comercial. O cinema dava certo na década de setenta porque custava o mesmo preço de uma passagem de ônibus. Sua grande utopia era a criação de salas populares de cinema, em que se pagava pouco para assistir a bons filmes.

Os seus filmes conseguem a proeza de ser ao mesmo tempo erudito e popular, contraditório, conflituoso e perturbador, mas simples, direto e objetivo. É um cinema

capaz de atuar dentro da indústria do sexo, mas sem se render às facilidades e futilidades da abordagem desse tema no cinema mais vulgar, conseguindo questionar esse ideário e essa lógica sexista. Por meio da transgressão dos discursos consegue subverter a ordem simbólica pré-estabelecida.

O universo dos filmes de Reichenbach é cosmopolita. É ambientado na capital paulista, mas São Paulo é uma metrópole transgressora e antropofágica por excelência. Devido à diversidade de culturas, sotaques, interesses e etc. ela é devoradora. Viver em São Paulo é viver antropofagicamente, devorando e sendo devorado com voracidade. É nesse ambiente que se alimenta a utopia de Reichenbach, ou seja, a de transgredir as fronteiras entre o erudito e o popular, entre a miséria e a riqueza, entre o mando e a servidão.

Sua busca é a da desconstrução das representações simbólicas no mesmo sentido de que nos fala Derrida[8]. *"Em vez de reconstituir o significado de um filme, é preciso quebrar seu mecanismo, criar contrastes, mudar a ordem dos elementos"* (AUMONT, MARIE, 2003:75).

Entendo que a desconstrução das categorias erudito e/ou popular, embora esteja em toda a obra cinematográfica de Reichenbach, é mais explícita no filme Alma Corsária lançado em 1993. Neste ano, apenas 11 filmes longa metragens nacionais foram lançados devido às políticas catastróficas do governo Collor quando retirou o apoio à produção cinematográfica nacional e o deixou à mercê das leis do mercado. Segundo Oricchio (2008), nunca a produção caiu à zero porque alguns filmes já estavam em produção antes do governo Collor e vieram à público posteriormente. O cinema de ficção nacional nesse período quase vai à bancarrota. De acordo com Oricchio (2003) o filme Cidade de Deus, de Fernando Meirelles, seria o marco final do período de retomada do cinema brasileiro.

Para Oricchio,

> "O cinema de retomada não foi feito apenas por jovens, mas por cineastas veteranos que prosseguiram suas carreiras ao longo dos anos 1990 e 2000, alguns de forma marcante. Carlos Reichenbach lançou Alma Corsária (1993), um de seus melhores filmes, construído numa linha tênue (e tensa) entre política e poética, no auge da paradeira, antes das leis de incentivo e do sucesso de Carlota Joaquina. " (ORICCHIO, 2008:148).

Alma Corsária é um filme com vários elementos e ideais do anarco-libertarismo, com um nível de sofisticação alto. Para Reichenbach, a grande função de qualquer cinema e qualquer arte, antes de mais nada, é incomodar, trazer uma inquietação. Alma Corsária cumpre essa missão do começo ao fim. *"Existir, durar, resistir à morte"*, esse é o lema que

[8]Nos termos do filósofo francês Jacques Derrida, a desconstrução é um trabalho de pensamento que procura investigar os limites de toda teorização e, portanto, de toda pretensão de totalização que se encontra operante em um discurso. O próprio Derrida diz em algum lugar que a desconstrução consiste em um pensamento sempre comprometido em pensar a origem e os limites da questão "o que é? ".

aparece logo no começo de Alma Corsária e essa parece ser a senha para o cinema de Reichenbach.

Alma Corsária enaltece a amizade e afetividade entre os seres humanos. O filme pode ser considerado também uma grande homenagem ao cinema brasileiro, especialmente à chanchada. A história que inspira o filme estava no roteiro Almas Gêmeas, cujo mote era uma amizade ficcional entre o poeta de Lisboa Cesário Verde e o poeta de Recife Augusto dos Anjos, poetas de condições sociais bem diferentes, mas que tinham em comum o vínculo com esses lugares. Ambos eram andarilhos noturnos de suas respectivas cidades. O que interessa aqui é o cotidiano, a rotina, as aventuras e desventuras da vida de qualquer indivíduo, mas retratado de forma poética.

A principal referência no filme é a "Pastelaria Espiritual" localizada no centro de São Paulo. É ali que se desenrolam as principais cenas. O lugar representa a típica proposta de Reichenbach em misturar o erudito e o popular. Afinal, a pastelaria é o local escolhido pelo poeta Rivaldo para lançar o seu livro "Sentimento Ocidental". Não por acaso, o primeiro exemplar simbolicamente é entregue ao "China", dono da pastelaria.

Numa das cenas mais emblemáticas do filme, um negro toca piano dentro da pastelaria de modo sublime. Enquanto isso um fisioculturista está em frente à porta de entrada fazendo uma exibição performática e uma anã dança pelo salão. Ao ouvir a música de Claude Debussy ao piano cada um dos presentes, até mesmo um suicida, "viajam" e se imaginam em outro lugar. A mistura do erudito e popular de novo se faz presente. Cenas bizarras e estanhas para quem sempre pensou a separação e a representação simbólica de uma maneira convencional. Ao avistar um indivíduo negro com roupas simples no centro da cidade de São Paulo, o imaginário estereotipado não permite que se faça a associação deste com um exímio pianista.

Ao mesmo tempo em que quebra barreiras, Reichenbach faz uma avaliação crítica da própria intelectualidade paulistana: *"(...) você não acha meio cínico a gente ficar se enchendo aqui dentro com tanta erudição enquanto tanta coisa está acontecendo lá fora? Tanta desinformação em nossa própria realidade"*. Essa é uma crítica contumaz, sobretudo às Universidades, das quais se teoriza e discute autores clássicos e outras "práticas" de aprendizagem erudita enquanto se vê a pouca aplicabilidade disso para amenizar as catástrofes sociais e políticas do país. Também podemos interpretar como uma crítica à erudição e individualismo de uma época. Sapiência para si, mas desinformação sobre a própria existência da humanidade como um todo.

Como sobrepujar essa ordem nefasta e cruel da desigualdade e aparente insensatez das classes antagônicas e da sociedade de consumo? Para Reichenbach, por intermédio de Alma Corsária, faz-se necessária a revolução. Segundo citado no filme,

> "A revolução não é uma obra de arte, um espetáculo, um artesanato. Não se pode realizá-la com tranquilidade, delicadeza e elegância. A revolução é um

> ato desesperado de violência pelo qual uma classe derrota a outra. Não se trata de suprimir a ordem, mas a ordem tem que ser interior, porque a ordem exterior é hipocrisia e essa tem que ser suprimida[9]. "

Essa frase do poeta é a fala de Reichenbach querendo nos dar uma mensagem potente de mudança social e de mobilização desperta. Não se trata de simplesmente uma ficção, é uma clara mensagem para sairmos do ostracismo. Isso está presente em toda a obra de Carlos Reichenbach, a sua provocação e invocação para a ação.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que um anarquista, Reichenbach preferiu se definir como um socialista utópico. Sempre se interessava pelos pensadores libertários o que pressupunha uma fé muito grande nas utopias. Ao invés de falar em fim das utopias, procurava falar em um novo início, pois para Reichenbach, o discurso sobre o fim das utopias é uma das visões mais reacionárias que surgira nos últimos tempos. Como dizia o poeta Haroldo de Campos, *"sem utopia não existe vanguarda"* e é impossível se pensar em cultura e arte sem pensar em vanguarda. O cinismo é, portanto, a nova vertente reacionária conformista na visão de Reichenbach. Para o diretor, utopistas são seres especiais, exemplos de vida.

Em tempos de utilitarismo e pragmatismo de mercado é sempre bom revisitar autores e personagens recentes que agem por princípios éticos e valorativos que se contrapõem a essa lógica perversa contemporânea. Carlos Reichenbach não se preocupava em fazer filmes para o grande público, claro que desejava alcançar o maior número possível de apreciadores, mas o seu foco e comprometimento não era com o que o público gostaria de assistir, mas com a qualidade do que desejava mostrar. Por isso, não seria possível esquecer ou deixar de lado todo o seu pensamento crítico e libertário para fazer cinema.

Reichenbach sempre foi tão envolvido com seu trabalho que fez dele um modo de vida. O cinema é, portanto, indissociável de sua própria existência, não se trata de uma ocupação simplesmente. E o seu modo de pensar e fazer cinema é a constante busca da utopia. É como diz o cineasta, *"acho que isso é uma coisa que me acompanha desde o primeiro longa, o mito do paraíso impossível"* (LYRA, 2007, p. 112).

Dessa forma, a obra de Carlos Reichenbach ainda precisa ser estudada e ser objeto de pesquisa de muitos que se interessam pela vida e pela utopia de mundo melhor. O imaginário do cinema tem muito a contribuir para o conhecimento da história e das culturas humanas.

[9]Fala em *off* do diretor Carlos Reichenbach no filme Alma Corsária.

6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB'SÁBER, Tales A. M. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema.* Campinas/SP: Editora Papirus, 2003.

BARROS, Eduardo Portanova. *Do Cinema Novo à (pós) retomada – um imaginário do autor* in ESCOSTEGURY, Ana Carolina D. e GUTFREIND, Cristiane Freitas (orgs.). Leituras em Comunicação, Cultura e Tecnologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972).* São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento.* São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema.* Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LYRA, Marcelo. *Carlos Reichenbach - O cinema como razão de viver.* São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada.* São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____, Luiz Zanin. *Cinema Brasileiro Contemporâneo (1990-2007)* in
BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (orgs.). Cinema Mundial Contemporâneo. Campinas/SP: Papirus, 2008.

TURNER, Graeme. *Cinema como Prática Social.* Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.