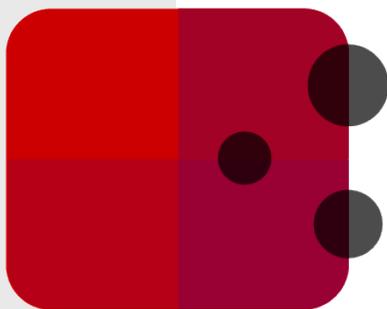


rebecca

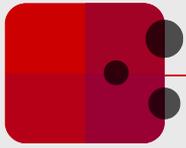


Da boca pra fora:
algumas palavras sobre o cinema
de Carlos Reichenbach¹

Felipe Moraes²

1. Este texto se originou de uma comunicação no seminário “Conversa sobre os filmes do Carlão”, do Grupo de Pesquisa certificado no CNPq “História da experimentação no cinema e na crítica”, em São Paulo, 26/06/2012.

2. Felipe de Moraes formou-se em História pela FFLCH-USP. É Dramaturgo e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, com a dissertação *A Arte-Soma de José Agrippino de Paula*, pela ECA-USP, onde é atualmente doutorando.



Saio do filme *Boca* (2012), cinebiografia do meliante Hiroito, conhecido no início dos anos 60 como o rei da Boca do Lixo paulistana. Penso comigo: como Carlão teria filmado essa história? A pergunta me parece inevitável: ninguém incorporou melhor a Boca, e tudo o que ela representou para o cinema brasileiro, que Carlos Reichenbach. Mas vamos por partes, como diria o estripador cartesiano. O filme de Flávio Frederico é bem cuidado, especialmente na reconstituição de época: não impressiona, mas parece justo. Talvez esse seja o problema. “Os filmes de hoje são todos muito simpáticos, mas eu prefiro os antipáticos de antigamente”,³ diria um amigo meu, de um modo um tanto antipático. Não que essa justeza seja pouca coisa, pelo contrário, o cinema nacional lutou décadas por ela. Quem de nós já não se irritou com a falta do mais elementar apuro técnico em muitas de nossas fitas do passado? No entanto, um filme como *Boca* não nos deixa nada além de uma leve sensação de falta. Mas, afinal, o que falta na obra de Frederico que nem a direção de arte pode reconstituir?

Lembro-me que ao assistir pela primeira vez *Garotas do ABC* (2003), anos atrás, veio-me logo o juízo: Carlão não sabe dirigir atores. Podem dizer o que for, mas uma operária, almoçando num bar de esquina, nunca cortaria tomates com aquela fineza gestual! Isso atrapalha, causa um ruído não intencional no meio da narrativa. E o que dizer então dos diálogos? Como comentou um internauta sobre *Falsa loura* (2007): “O Carlão deveria arrumar alguém para escrever seus diálogos, eles são horríveis”. De fato, não há como esconder certo desconforto crítico em (quase) todos os filmes de Reichenbach. Por outro lado, mesmo em obras como *Bens confiscados* (2004), que considero uma das menos inspiradas de sua filmografia, nunca abandono um filme de Carlão em débito – tenho pra mim, quase sempre, que uma experiência importante aconteceu. Trata-se, pois, de buscar uma formulação mínima dessa experiência.

3. Cf.: Machado Jr., Rubens. “Tempos de cinema no Brasil”, *Cinemais* n° 15, Rio, jan.-fev. 1999, p. 60.



Ponto principal: a lógica da *mise-en-scène* de Reichenbach apresenta-se como uma não identidade irreconciliável de registros. Numa mesma cena, num mesmo diálogo, um professor fala num registro (grandiloquente, culto) e uma operária, em outro (vulgar, ingênuo) (*Amor, palavra prostituta*, 1979); e o que dizer das conversas entre um jornalista niilista e um retardado mental em *Anjos do arrabalde* (1987), ou entre uma jovem negra e seu namorado neonazista em *Garotas do ABC?* Tais diálogos, nos filmes de Carlão, estão sempre despencando em abismos. O mesmo se dá com a atuação: ainda que tenha convidado Fátima Toledo para dar certa homogeneidade ao elenco de *Garotas do ABC*, o diretor não resiste e pede a Vanessa Alves uma atuação minimalista, certamente uma homenagem ao mestre Ozu, confirmada pelo destino da personagem na trama (adentrar o mundo da comunidade japonesa). O método de atuação de Carlão é coerente, portanto, com a fatura visual de seu cinema, que parte, muitas vezes, da tradição cinematográfica absorvida e regurgitada. O uso da modelo/atriz Rosanne Mulholland em *Falsa loura* leva a autorreferência diegética a outro patamar: a negatividade/reflexividade de sua presença evidencia-se no corpo da imagem – “você é bonita demais para ser operária”, diz uma personagem do filme. Sua atuação é tão falsa quanto a cor dos seus cabelos. O problema dos sonhos é que são feitos da mesma matéria que os homens.

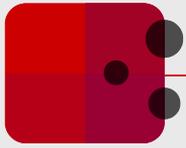
Carlão é um cineasta de arestas. Não se preocupa em aparar as rebarbas que o ser-aí do filme vai traçando na película. Seu homogêneo se dá através do heterogêneo, como já notou o crítico Inácio Araújo.⁴ Essa postura me parece a incorporação consciente da Boca do Lixo em sua obra: o cinema brasileiro não é aquilo que é, mas aquilo que chegou a ser. E não seria a própria Boca, com uma boa porção de imaginação histórica, o espaço por excelência do homogêneo no heterogêneo? Nela, muitos dos principais produtores e técnicos haviam começado suas carreiras limpando privadas e varrendo o chão das grandes companhias

4. Araújo, Inácio. “Carlos Reichenbach – Anjos do Arrabalde”. In: *Ilha deserta: filmes*. São Paulo: Publifolha, 2003. p. 125.



falidas (Maristela, Vera Cruz); nela, balconistas de farmácia e cobradores de ônibus dividiam o estrelato com nomes famosos do teatro e da TV; nela também os chamados “roteiristas de suvaco” (muitos deles jovens *auteurs* de vanguarda), assim chamados pelas peregrinações diárias com o *script* debaixo do braço, tentavam vender suas ideias a possíveis investidores, que por sua vez revendiam tais ideias, decerto com alguns peitinhos a mais, diretamente para os donos de cinema. A Boca foi nossa mais expressiva e bem-sucedida experiência de cinema popular – feito, em alguma medida, por populares. Reichenbach aprendeu ali que o mais importante no cinema não é a busca pelo realismo como dado imediato da experiência, mas sim o desejo de realidade; que há algo mais fundamental do que forjar um mundo verossímil na tela: a realidade como aquilo que acontece enquanto você está ocupado realizando a fotometria de uma tomada; que penetra pelas frestas do visível, que grita no meio da rua (Aurora); que aparece, de repente, numa cena onde dois milionários tomam whisky em copos de requeijão. Carlão transfigurou o modo de produção da Boca em estilo. Aquilo, que lá era desleixo, ele depurou em vontade: fazer cinema é antes de tudo surpreender no filme o vir a ser do mundo. Eis o real (como vontade objetivada) que sua obra transpira; eis a experiência que eu comentava antes; eis certo conteúdo de verdade que falta ao filme *Boca*, do jovem diretor Flávio Frederico.

Isto porque essa não identidade radical de registros cristaliza, de alguma maneira, nossa própria experiência social cotidiana. Num filme médio estadunidense, por exemplo, a situação dramática pode impor muitos contrastes a seus personagens. No entanto, seu “mundo comum” é muito mais forte e a obra, mesmo quando desnuda os crimes e pecados de seus sujeitos, parece confirmar a experiência unificada desse mundo comum (ainda que ele se revele vazio de sentido). De um modo ou de outro, eles habitam a mesma sensibilidade. Diderot, ao falar sobre o drama, observa que “o contraste no estilo é ruim. Queres que idéias grandes, nobres e simples se reduzam a nada.

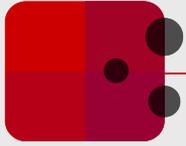


Torne-as contrastantes entre si ou na expressão”.⁵ Eis o grande trunfo da racionalidade burguesa europeia. Mas o que dizer de uma experiência social que transformou o contraste em norma? No Brasil, muitas vezes esse “mundo comum” simplesmente não existe. Nossos fossos sociais são imensos e, com triste frequência, intransponíveis. Pois é justamente isso o que o cinema de Carlão parece exprimir. Se seus personagens e atores falam, atuam e pensam em níveis contrastantes é porque eles dão forma a esta realidade social cindida, a nossa famosa “dialética rarefeita”. Para além de ser *ou* não ser, trata-se de ser e não ser no mesmo gesto – a identidade como “ser-outro”.

Tal problema da identidade, por exemplo, é central em *Filme demência* (1984). Essa obra é um marco na carreira de Reichenbach por apontar dois limites: em primeiro lugar, o do cinema moderno brasileiro – pensemos na periodização proposta por Ismail Xavier que aponta justamente 1984 (e a realização de *Cabra marcado para morrer*) como ano em que esse cinema alcança seus estertores, seu ajuste de contas interno;⁶ em segundo lugar, o do próprio ciclo de cinema da Boca, que se encerra ali mesmo, por volta de 1984-85. As duas referências fundadoras de Carlão parecem chegar ao fim. Ele realiza então seu filme mais íntimo e autoral, versando justamente sobre as angústias e indecisões de um empresário falido e abandonado pela esposa, interpretado por Enio Gonçalves. Fausto, cujo nome obviamente remete ao poema de Goethe, é a encarnação do problema da identidade, explícito na fotografia de uma praia paradisíaca, imagem que aparece várias vezes no filme e que Fausto parece perseguir todo o tempo. É possível alcançar esse lugar para além de si? Não seria essa imagem, essa realização formulada de um desejo ainda não formulado, o maior dos autoenganos? Ora, não seria justamente o Eu esse engano maior de si? Ou esse engano maior seria o próprio cinema, e não qualquer cinema, mas o cinema de autor, considerado como autoimagem do seu criador?

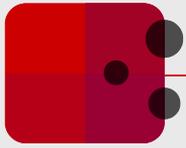
5. Diderot, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 83.

6. Xavier, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.



Fato é que por mais que Fausto se lance ao mundo, que percorra estradas e caminhos, que vasculhe prédios abandonados, que vá de ônibus à periferia da cidade visitar sua antiga fábrica e encontrar (acaso?) uma velha amante, que alcance por fim o mar, ele parece sempre atraído (ou arremetido) de volta ao centro. E não qualquer centro, mas justamente o centro da metrópole paulistana, que pariu não apenas o cinéfilo-cineasta Carlos Reichenbach, mas todo o cinema marginal da Boca. Carlão tem que acertar contas, nessa psicocartografia, com seu próprio centro, signo da sua formação como indivíduo-autor. Daí Fausto deambular pela avenida Ipiranga, tendo o Cine Marabá (templo da pornochanchada) ao fundo, apagado e maltrapilho; daí ele encontrar, num bar qualquer, o poeta Claudio Willer discutindo contracultura com jovens libidinosas; daí ele topa sem mais com um antigo colega da juventude boêmia, com quem tenta recuperar, sem sucesso, algo daqueles tempos em pândegos bordéis metafísicos. O diabo, esse eterno duplo de si mesmo, espreita todos os seus passos – ele é a promessa de uma alteridade que nunca se alcança, mas também de uma unidade que se perdeu sem remédio. Por fim, resta-lhe apenas o despertar, mas onde? Será ele o mesmo e, sendo o mesmo, será ainda idêntico a si?

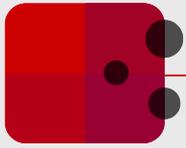
Se em *Filme demência* temos esse momento de inflexão autoral no cinema de Carlão, seus filmes seguintes vão recuperar certo gosto antigo pelos deslocamentos, pelos espaços indefinidos (lembramos *A ilha dos prazeres proibidos*, 1977), agora cada vez mais distendidos como territórios da diferença: 1º) lugares de transição: periferias, arrabaldes, estâncias interioranas ou litorâneas, sedimentações instáveis do desejo e da memória; 2º) espectros femininos: feita a peregrinação fáustica e edipiana, Carlão renova seu interesse pelas personagens femininas, o matriarcado despontando como outra organização do sensível; 3º) dramaturgias rapsódicas: Carlão pode tanto apostar nas tramas múltiplas (*Anjos do arrabalde*; *Garotas do ABC*), quanto nas temporalidades fluidas (*Alma corsária*, 1994; *Dois Córregos*, 1999) ou ainda em heroínas sem substância (*Bens confiscados*, *Falsa loura*). Esses territórios, essas pequenas promessas de felicidade, nos revelam,



ao mesmo tempo, uma forma mais vívida do contraste. São territórios marcados pela não identidade radical dos registros. Ao se afastar da urbanidade centrípeta e do protagonista de fácil identificação, Carlão adentrou as zonas, por excelência, do conflito contemporâneo: os espaços e os corpos de negociação, de fronteira. Ali, o abismo prolifera, mostra seu rosto, seu horror, mas ali também vigora o mundo da vida. Portanto, não há volta, somente desses territórios excêntricos pode partir o novo como novidade.

Isso não significa, no entanto, que o cinema de Reichenbach se entregue às discontinuidades cegas e autorreferentes – cacoete típico da contemporaneidade. Pelo contrário. Há sempre uma síntese no horizonte do possível, assim como há sempre um sincretismo de base, fruto talvez de uma experiência visceral da brasilidade como certa totalidade da experiência. Alguns de seus curtas-metragens, como *Olhar e sensação* (1994) e *Equilíbrio e graça* (2002), dão conta desta mística: só do heterogêneo pode-se contemplar o Uno. No choque de tipos, estilos e variedades de cinematografias (é conhecida a vasta erudição cinéfila de Carlão), vislumbra-se um cinema total, ou melhor, uma totalidade só alcançada pelo cinema: o ponto de onde se pode ver tudo. Só que, como bom herdeiro de toda uma tradição de poetas malditos, tal iluminação só pode se dar à margem. É contra aqueles, portanto, que acreditam na superação de tais contrastes pela via da democratização universal da forma mercadoria (cujo filho dileto é a cosmética publicitária e internacionalista que invadiu nosso cinema, via televisão, nos últimos tempos), que acreditam na restauração (fantasmática) da identidade, na conquista da dignidade humana por meio dos evangelhos do consumo, que Carlão vai erigir seu (infelizmente) último filme: *Falsa loura*.

A certa altura dessa película, o pai da falsa loura do título está assistindo televisão. Aparentemente, trata-se de um desses documentários sobre o mundo animal (na verdade, é um trecho do curta-metragem *Equilíbrio e graça*, 2002, do próprio Reichenbach). Nele, ouvimos a voz do locutor (Carlão, claro) anunciando:



“Quem se eleva ao estado do puro conhecimento torna-se aquilo que contempla”. Atribuída ao filósofo João Scoto Erígena, a citação, que em *Equilíbrio e graça* desnudava certo gosto pela tradição gnóstica, como bem apontou meu colega Fábio Camarneiro, ganha toda uma nova dimensão ao ser inserida em *Falsa loura*. E não em qualquer momento: ela permeia toda a cena em que a filha, que se prepara para outra gloriosa noite de sábado, recebe do pai um “presente”: uma boa quantia em dinheiro – segundo ele, parte de um adiantamento oferecido por seu novo emprego. Ao fim da trama, entenderemos que esse emprego não é outro senão o de cafetão da sua própria filha! Sim, o dinheiro que Silmara, a filha, está recebendo, no fundo, é o pagamento antecipado por sua própria futura prostituição, algo que ela ainda nem imagina. Silmara julga penetrar, por conta de sua elegância e beleza, o mundo das imagens do desejo acalentado por todas as suas amigas: um mundo de cantores famosos, de restaurantes finos, de suntuosas fazendas de astros de TV... Na verdade, ela está se tornando aquilo mesmo que contempla: um objeto, uma mercadoria. E o filme acompanhará, passo a passo, todo este processo. A sutileza com que Carlão constrói tal cena do pai cafetinando a própria filha (expressão máxima da reificação completa de todas as relações sociais e afetivas), projetando espelhamentos possíveis entre a experiência plena de significados do gnosticismo com o novo mundo de essências eternas do fetichismo de consumo (certamente uma “falsificação” dessa gnose que, no entanto, toma conta de toda a realidade objetiva), entre a pureza lírica da “sensibilidade do coração” e a aspereza material dos desejos, a coloca na galeria das mais importantes de toda a história de nosso audiovisual. A dialética rarefeita se repete: sim, somos feitos da mesma matéria que os sonhos, mas é preciso não esquecer que os sonhos também são feitos da mesma matéria que os homens. E o resto? O resto é cinema. ■