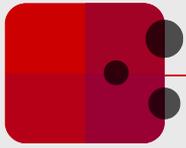


Equilíbrio e graça: cinema total, Reichenbach e o gnosticismo¹

Fábio Camarneiro²

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. Fábio Camarneiro é crítico de cinema, roteirista e atualmente doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Professor no Bacharelado em Audiovisual no Centro Universitário SENAC-SP.



Nos dias que se seguiram ao falecimento de Carlos Reichenbach, um dos depoimentos mais breves – e, ainda assim, um dos mais interessantes – foi dado por Inácio Araújo em seu blog.³ Em primeiro lugar, ele pedia um instante de recolhimento e silêncio. A morte do amigo querido fazia necessário o luto. Porém, em poucas linhas, Inácio também vaticinava que havia certa “condescendência” em relação ao cinema de Reichenbach e que, no futuro, seus filmes precisariam ser melhor compreendidos. Talvez seus filmes teriam, de então em diante, a oportunidade de serem vistos separados da personalidade contagiante de seu realizador.

Quem conheceu Carlão Reichenbach sabe muito bem que seus filmes estão, cada qual a seu modo, impregnados dessa “personalidade contagiante”. Eram filmes sempre apaixonados, muitas vezes arriscados, às vezes um tanto desencantados... Filmes que talvez ansiassem registrar e refletir sobre alguns momentos da vida do próprio cineasta (como no autobiográfico *Alma corsária*) e também, ao mesmo tempo, exaltar suas paixões cinematográficas, musicais, literárias, demonstrar seu carinho e seu respeito pelos atores etc.

Falar dos filmes de Carlos Reichenbach é difícil para quem o conheceu porque, como bem entendeu Inácio Araújo, os limites entre sua presença e sua obra eram tênues demais. Agora, como bem anteviu o crítico, a tarefa que se impõe é enorme: revisitar e repensar os 15 longas-metragens, 6 curtas e 4 episódios em filmes coletivos dirigidos por ele (sem contar seu trabalho como diretor de fotografia ou produtor em filmes de outros diretores, ou seu trabalho musical).

Equilíbrio e graça, curta-metragem de 2002, é seu primeiro filme após um infarto que quase o matou. Enquanto os demais filmes de Reichenbach normalmente são tomados por uma variedade de personagens, situações

3. <http://inacio-a.blogosfera.uol.com.br/2012/06/15/o-silencio-do-cinema-por-carlos-reichenbach/>, acessado em 10/10/2012.

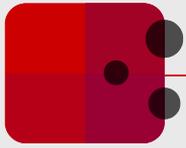


e temas, como se seus assuntos centrais fossem se espalhando para o que se passa nas margens da imagem, em *Equilíbrio e graça* temos quase um manifesto, um filme baseado numa rigorosa lógica de composição. É quase o filme mais calmo do diretor. Falta uma espécie de ansiedade que alimentava, por exemplo, *Alma corsária* ou *Filme demência*. Falar desse curta é também, de certa maneira, tentar, a partir de um filme que parece, à primeira vista, não representar características gerais do cinema de Reichenbach, tentar compreender elementos que permeiam toda a sua obra.

O curta em questão é baseado em textos de J. C. Ismael, que foi crítico de cinema nas redações do *Estadão* e da *Folha de S. Paulo* antes de escrever livros sobre misticismo. Especialmente importante para *Equilíbrio e graça* é o livro de Ismael sobre o monge trapista Thomas Merton, cujo encontro com o monge budista T. D. Suzuki é um dos pontos de partida do curta. E, claro, também nos interessa essa outra aproximação, na figura de Ismael, entre o cinéfilo e o místico.

No filme, Reichenbach parece trabalhar com pares de “opostos”: Ocidente e Oriente; Merton e Suzuki; movimentos de câmera horizontais e verticais (ascendentes e descendentes); as cores laranja e verde. Como o tema é o misticismo, podemos recorrer à ideia de “gnose” para tentar explicar essas aproximações. Com base no cristianismo primitivo, podemos simplificar a ideia de gnose (de maneira um tanto sumária) como o encontro de opostos que encontram uma convivência possível, que descobrem de um ponto de equilíbrio entre si. Importante salientar que esse ponto de equilíbrio transcenderia uma ordem racional tradicional (daí, em *Equilíbrio e graça*, a referência ao koan chinês e a Fernando Pessoa, como maneiras de quebrar o pensamento lógico).

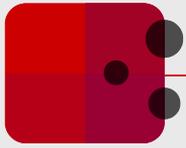
Se entendermos o curta como uma espécie de manifesto do próprio cinema de Reichenbach, podemos pensar que seus filmes buscam, ao mesmo tempo, uma certa pluralidade e um certo equilíbrio – elementos presentes no próprio título do filme.



Outro par de opostos no filme seria aquele formado pelas figuras da solidão e da vida em sociedade. A insistência nesses dois elementos parece percorrer toda a obra de Reichenbach. Seus personagens tendem a ser bastante individualizados, chegando ao limite de se aproximarem de uma espécie de romantismo quando ilhados dentro da metrópole (lembrando aqui que São Paulo é cenário privilegiado da maioria dos filmes de Reichenbach). Por outro lado, esses heróis românticos precisariam do espaço público, de uma espécie de errância entre multidões, em busca daquilo que o acaso reserva, em busca dos encontros que podem se dar e das possibilidades que se poderiam vislumbrar. Os personagens de Reichenbach parecem obedecer a esse paradoxo fundamental: são individualistas gregários. E o centro de São Paulo, que de certa maneira representa o espaço privilegiado do encontro em seus primeiros filmes, cede espaço, especialmente dos anos 2000 em diante, à periferia da cidade, sinal de uma nova ocupação urbana do centro, de uma nova velocidade do capitalismo, de um novo comportamento social dos transeuntes apressados e anônimos.

Em *Equilíbrio e graça*, os personagens são Merton e Suzuki. Dois monges, dois personagens em busca de uma iluminação – como vários poetas românticos, entre os quais poderíamos lembrar Rimbaud e seu “desregramento de todos os sentidos”. As imagens trazem ruínas de fábricas filmadas na cidade de Dois Córregos. A natureza se insinua entre as ruínas, tentando recobri-las, apagando assim os traços da criação humana. Se o gnosticismo preconiza um ponto de equilíbrio possível entre os opostos, talvez essa imagem seja central para Reichenbach: é na criação humana e, acima de tudo, na criação artística que se encontraria o equilíbrio entre o homem e a natureza.

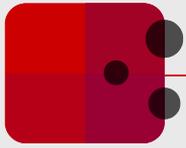
Em *Equilíbrio e graça*, têm espaço privilegiado a pintura (de Odilon Redon), a música (de Alexander Borodin), a dança (da atriz Luciana Brites). E, talvez acima de tudo isso, existe o cinema, a arte onde todas essas outras artes podem se encontrar.



Reichenbach, tanto em seu cinema como em sua presença (tendo sido, sem nenhum exagero, uma das mais amáveis e generosas personalidades culturais que São Paulo já conheceu), buscava em seu cinema essa união dos opostos, essa extrema tolerância com o outro (daí, entre outras coisas, sua insistente defesa ao que ele chamava de “cinema extremo”). Talvez por isso também, em suas conversas – que ele dominava com simpatia e energia, fazendo-se valer de sua onipresente voz grave –, Carlão alternasse referências ao italiano Valerio Zurlini e ao estadunidense Jess Franco (duas de suas obsessões), sempre com a mesma paixão e o mesmo entusiasmo. “Alto” e “baixo” convivendo entre suas preferências, num equilíbrio onde as diferenças são menos importantes que os possíveis encontros, as possíveis semelhanças.

0 0 0

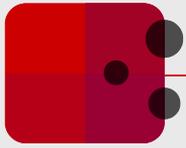
O teólogo da Idade Média João Escoto Erígena (autor do texto lido em *Equilíbrio e graça* na voz do próprio Reichenbach) foi perseguido pela igreja por afirmar que, mesmo razão e fé sendo formas de conhecimento, no embate entre elas, se sobreporia a razão. Foi tido como herege e escapou por pouco da Santa Inquisição. É Erígena quem escreve que “Deus está na criação humana”. Nesse sentido, essa busca por um cinema que poderíamos chamar de total (onde os opostos e os diferentes pudessem se encontrar e coexistir) faz parte tanto de um programa estético de Reichenbach como do projeto do gnosticismo como um todo. Disso temos, nos filmes do cineasta, o surgimento de arestas, de obras onde o heterogêneo parece ser mais forte do que a ideia de unidade. Daí também a profusão de personagens e situações que parecem se multiplicar em vários de seus filmes, com histórias paralelas surgindo a todo o tempo e, ao menos por alguns instantes, ocupando o centro de atenção do espectador. Quantos tipos distintos não surgem, por exemplo, na cena (que dura praticamente todo o filme) do lançamento do livro de poesia em *Alma Corsária*? Também as



operárias de *Garotas do ABC*, em algum momento, acabam assumindo o papel de protagonistas. E não se trata aqui de um “respiro dramático” em relação ao *plot* principal, mas sim de uma tentativa de equilibrar, em um mesmo filme, diferentes tramas – e, talvez, diferentes “dramas”.

Em seu estudo sobre o gnosticismo e suas relações com a poesia brasileira,⁴ o poeta e tradutor Claudio Willer lembra que o escritor argentino Jorge Luis Borges era grande conhecedor da gnose. E quem, senão Borges, parece ter colocado no centro do debate do século XX essa ideia de uma totalidade possível do mundo? Fosse em suas intermináveis bibliotecas, fosse no Aleph, que poderia refletir o mundo inteiro, fosse em seu jardim dos caminhos que se bifurcam infinitamente... A busca do cinema de Reichenbach parece dialogar com essa ideia de totalidade (com resultados ora mais e ora menos felizes). Pegando emprestado um dos textos de *Equilíbrio e graça*, tratar-se-ia de um cinema onde “você se torna aquilo que você contempla”. Essa total identificação com o objeto filmado também caracteriza o cinema de Carlão. O olhar do cineasta parece sempre se aproximar de seus personagens – não no sentido estrito da *mise-en-scène*, que corresponderia ao *close*, mas na tentativa de aderir àquilo que está sendo filmado. É raro em Reichenbach uma câmera que imponha uma crítica a seus personagens, e que, com isso, ninguém se apresse em dizer que não existe um olhar crítico em seu cinema, pois sempre estão presentes também as arestas e as contradições do mundo. Essa coexistência, esse equilíbrio previsto pelo gnosticismo é alcançado nos seus filmes (se de alguma maneira alcançado) apenas através de muitos desvios e desencontros. Porém, sua aproximação a tudo isso é sempre pautada com muito tato, como se ele próprio, no limite, não conhecesse o destino final de seus personagens. Talvez possamos dizer, com o risco do exagero, que Reichenbach filma seus personagens com uma câmera repleta de afetos.

4. Willer, Claudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.



Em várias tradições místicas existe uma figura que mistura, em iguais níveis, conhecimento e ignorância. Na tradição francesa, poderíamos pensar nessa figura como o *clochard*. Reichenbach parece tentar, com seu cinema total, aproximar-se tanto de cineastas “maiores” (Zurlini) como de cineastas “B” (Franco). Seu cinema seria essa tentativa de um sincretismo de estilos distintos, permeado de personagens românticos e utópicos, vagando pela cidade de São Paulo (ou Dois Córregos, ou Itanhaém) e experimentando os acasos e os encontros. A busca dessas errâncias (que podemos encontrar nos poetas ligados ao romantismo ou nos *beatniks*) é uma espécie de iluminação através do caminho *outsider*. Daí podemos pensar porque o cinema de Carlão busca a periferia, o louco, o bêbado, o poeta (todos ligados à ideia do desregramento rimbaudiano).

Ainda Claudio Willer, em seu livro, fala que Goethe talvez tenha sido o maior conhecedor de gnosticismo da história. E *Filme demência*, de Reichenbach, é nada mais nada menos do que um Fausto que tenta, em sua situação brasileira, paulista e subdesenvolvida, encontrar o conhecimento total, encontrar a redenção de uma mulher, escapar do pacto com Mefistófeles. Um filme central para conhecermos o cinema de Reichenbach, porque sintetiza vários de seus temas centrais.

Agora que Reichenbach está morto, além da saudade que fica em todos os frequentadores de suas sessões Comodoro, no Cinesesc, e em todos que acompanham o cinema paulistano, saudade que fica em tantos amigos e nos familiares, resta-nos um trabalho a ser feito: rever sua obra e revisar sua importância e seu lugar no contexto do cinema brasileiro contemporâneo. ■

Fábio Camarneiro