

Sobre Carlos Reichenbach

Carlos Reichenbach foi um caso raro, talvez único, de cineasta que amava mais o cinema do que seus próprios filmes. Ele era alto, bem acima da média dos brasileiros na época, e também muito forte, corpulento. Visto à distância parecia um lutador de boxe (o que por sinal ele tinha sido nos tempos de escola). Não sabia não ser gentil. Às vezes, andar uma quadra em sua companhia podia levar um tempo enorme. Para cada pessoa que o abordava tinha uma palavra, uma explicação, respondia a dúvidas, esclarecia alguma coisa sobre cinema. Uma vez estava com ele em frente à antiga Sala Cinemateca, em Pinheiros, quando apareceu Zulmira Ribeiro Tavares, que ficou muito conhecida como autora do romance “O Nome do Bispo”, mas sempre foi muito ligada a Paulo Emilio Sales Gomes. Ela havia escrito uma crítica sobre “Lilian M”, o filme do Carlão que saíra em 1974. Haviam se passado uns dez, talvez doze anos, mas Zulmira fez questão de se desculpar pela crítica, onde julgava ter falado mal do filme. Ela pedia desculpas verdadeiramente, acredito que tivesse mudado mesmo de opinião. Pedia desculpas a nós dois. Eu disse que só havia montado o filme. Mas ela estendia as desculpas a mim também. Zulmira era uma raridade: tão gentil e educada quanto Carlão.

O apelido no aumentativo vinha de seu tamanho, é evidente. Por isso, quando fui pela primeira vez à casa do Carlão, me surpreendi que lá ele não era Carlão, e sim Carlinhos. Assim o chamava sua mãe, dona Lula, assim o chamaria depois sua esposa, Lygia. Quando escrevíamos um roteiro em conjunto, eu costumava chegar na casa dele lá pelas 9 ou 10 da noite. Quase sem perceber, começava uma conversa. Sobre filmes, invariavelmente. Ela seguia. Ele conversava e fumava. Eu também, mas menos. Começávamos em geral por algum Samuel Fuller, seguia pelo Sganzerla, depois entravam os projetos, os amigos, a última aprontada do Jairo Ferreira, não importa. Carlão gostava de gostar de filmes. Às vezes demais. Eu reclamava: “Pô, Carlão, esse não, esse não dá”. Ele ria. Em geral defendia o filme. Às vezes eu concordava, outras vezes não, de vez em quando ele é que concordava comigo. Desses encontros levo alguns postulados luminosos que ele costumava retomar. Um deles: se todo mundo fala bem de um filme, ou é genial mesmo ou você sai pensando que não é tudo isso. Se todo mundo fala mal às vezes a gente vai lá e vê o contrário.

Um outro é uma observação mais profunda do que parece sobre o país: “O público vai ver filme brasileiro quando o país vai bem; quando entra em crise, não vai”. Não estava falando de falta de dinheiro ou algo do tipo, e sim da relação de estima pelo Brasil nos momentos melhores e de certo desprezo nos maus momentos. E isso se relaciona diretamente com o cinema, porque é o

que mostra, de maneira implacável, o país que somos, o que pode ser detestável ou adorável nele, em sua cultura, nas pessoas.

O certo é que quando a gente se dava conta já eram 1h, 2h da madrugada. Então começava o trabalho. E, ao contrário do que se podia esperar, o trabalho rendia, fluía com facilidade. Parece que a conversa ajudava na concentração: só se falava, então, do texto, da evolução. Eu ficava na máquina de escrever. Ele numa poltrona. Ele via o filme mentalmente. Já tinha a passagem de uma sequência a outra na cabeça. Embora me creditasse como roteirista principal, com o nome acima do dele nos créditos, é claro que o autor era ele. Nisso, Carlão nunca mudou: era absolutamente fiel à ideia de cinema que tinha e àquilo que queria expressar com as imagens. Gostava de enriquecê-las, é verdade, com o trabalho em conjunto, mas era preciso compreendê-lo, trabalhar para que ele chegasse aonde queria chegar. Odiava que alguém viesse dar palpites no seu filme.

O trabalho terminava quando já era dia. Às vezes se tomava um café, antes de eu ir embora, mas agora, seguramente, já não se falava de cinema, nem de amigos. De música, assunto que adorava, certamente. Ou um pouco da situação política. Em quem votar. No Brizola. Certamente. Nesse tempo todo mundo (do cinema, claro) queria o Lula, o socialismo, o progressismo. Ele era Brizola. Voltarei ao Brizola.

No dia seguinte tudo recomeçava. Seu amor pelo cinema não passava pela política. Aliás, pouca coisa passava por ela. Era anarquista, repetia sempre. Mas creio que isso tinha a ver menos com luta política do que com atitudes pessoais. Por exemplo: fazia questão de criar seus filhos com total liberdade, completa. Escola de Summerhill, dizia.

Como foi a disciplina em sua formação? Nunca lhe perguntei, acho que só agora me ocorre pensar nisso. O pai era editor. Foi um editor importante, era o responsável pela revista Seleções no Brasil. E Seleções frequentava a casa das pessoas tanto quanto Cruzeiro ou Manchete. Carlão dizia que nasceu para ser editor. Para dar continuidade ao nome Reichenbach e ao trabalho do pai. Mas o pai morreu cedo. Dele herdou uma foto de menino, os dois juntos, de mãos dadas, o pai uma figura imensamente protetora. Herdou também a discoteca. Costumava dizer que filmava para usar os discos que o pai deixara. Em mais de um filme a música é central. Em "Império do Desejo", uma antiga vitrola é personagem principal ou quase isso. Em "Lilian M", praticamente todas as músicas vêm desses velhos discos. A ligação com a música vai mais longe. Jovem, cheguei a vê-lo tocar no piano de cauda que ornava uma das salas do apartamento de dona Lula. Depois abandonou por completo a música e só voltou depois que o então presidente Collor fechou a Embrafilme.

Foram os piores anos da sua vida (e de todo mundo que trabalhava com cinema naquele momento, no Brasil), mas não os mais desanimados. Comprou

um piano eletrônico, desses que fazem os sons de uma orquestra inteira e começou a compor, ao mesmo tempo em que arquitetava seu próximo filme, a ser feito com muito pouco dinheiro e a participação dos amigos. Seria “Alma Corsária”, um filme no fim fundamental em sua vida. “Já que ninguém quer ver os nossos filmes, quero fazer um filme com os amigos e para os amigos”. Lá estavam Percival Oliveira (amigo de infância e por muitos anos seu diretor de produção; aliás, Perci aparece, ainda criança, como o amigo do protagonista em “Alma Corsária”), Jairo Ferreira, eu mesmo, João Callegaro, outros de que não tenho certeza agora, e ainda seu filho Carlos Leonel. Sei que não estava ali Orlando Parolini, que faleceu em 1991. Maurice Leguard, o guru dos cinéfilos santistas, estava. Eder Mazini? Não consigo lembrar... Certo é que era um filme paupérrimo, de modo que o próprio Carlão compôs a música.

É estranho que esse filme tenha produzido também duas grandes amizades e grandes colaborações: Cristina Amaral, a montadora, e Sara Silveira, produtora e sócia na 19 Som e Imagem. Nunca mais faria filmes sem ter as duas ao seu lado. Era fiel também a seus atores: José Carlos Cardoso, o primeiro, depois Benjamin Cattán, Ênio Gonçalves, Emilio Di Biasi, Orlando Parolini, Roberto Miranda. Com alguns trabalhou várias vezes, mas gostou de trabalhar com todos eles sempre. Alguns ele admira pela qualidade da interpretação (Ênio acima de todos), outros, pelo tipo físico (citava às gargalhadas “a catadura rasputinesca” que Rubem Biala atribuía a Parolini).

Quanto às atrizes, gostou de trabalhar com várias delas, de Celia Olga Benvenuti a Betty Faria, de Patricia Scalvi (“nossa Susan Hayward”) a Neide Ribeiro (“a beleza vulgar de Neide Ribeiro” – duas outras remissões a Biala), mas talvez nenhuma tanto quanto Vanessa Alves, atriz saída da Boca do Lixo, com pouca formação, mas atuações de fato exemplares (em “Anjos do Arrabalde” em especial). Técnicos: adorava trabalhar com Luiz Antonio de Oliveira, o Luisinho, seu assistente de câmara em tantos filmes, mais tarde com o diretor de fotografia Jacob Solitrenik.

Os filmes eram inseparáveis dos afetos, como se vê. Mas os afetos passavam pelo trabalho. Para começar por mim. Eu tinha sido assistente de montagem de Sylvio Renoldi _montador de “O Bandido da Luz Vermelha”, entre outros_, conversava regularmente com Carlão, aprendia um monte de cinema nessas conversas e agora já começava a montar filmes, como “A Selva”, destinado ao fracasso, e “Os Garotos Virgens de Ipanema”, destinado ao sucesso e interdito para sempre pela censura, e aí, um dia, o Carlão conta que estava comprando metade da Jota Filmes, na época famosa produtora de filmes comerciais, e queria que eu fosse o montador. Como dizer não?

A Jota tinha problemas: seu fundador, Jacques Deheinzelein, abandonara o cinema. Metade ficou com Gini, sua ex-mulher, a outra metade foi comprada por um e por outro, mas só é certo que a Jota estava decadente. Em

publicidade isso já é quase mortal. Mas não importava ao Carlão. Ele adorou o estúdio da rua xxxxxxxxxxxx), era o maior de São Paulo naquele momento. Adorou a moviola (Intercine, italiana). E além do mais não tinha a menor intenção de fazer publicidade. Seu sonho era transformar a Jota num estúdio capaz de produzir com a maior rapidez filmes de qualidade. Em suma, seu modelo era Roger Corman, a quem admirava como diretor e como produtor. Gini, ao contrário, só acreditava na publicidade. Cada um com metade da firma, o impasse era tão certo quanto o fracasso. A discordância entre os dois era um veneno.

A Jota foi certamente a empreitada mais infeliz de Carlão. Dela, só restou a possibilidade de fazer "Lilian M" com os técnicos da empresa, que ele adorava, com a câmera Cameflex, e usando o estúdio para parte dos interiores. Depois que deixou a empresa, com a Jota pronta para fechar, Carlão não gostava nem de passar em frente à antiga sede da Jota.

Pior que o prejuízo ali foi, para ele, ao menos eu acredito, o fato de tudo isso ser uma derrota cinematográfica. Seu projeto foi para o espaço. "Lilian M" teve que ser vendido para ser distribuído. O distribuidor, no mais, pediu uns 20 minutos de cortes no filme, o que foi morte para ele. A Jota naquela altura não fazia mais comerciais nem longas, só faltava fechar.

Prejuízos ele teve outros. Era um herdeiro. Além da casa de campo na Represa de Guarapiranga (aliás, outra locação importante de "Lilian M"), herdara, junto com dona Lula, terras na região. Mas administrar terras num lugar ermo não é para amadores. E Carlão nem amador era, de maneira que as terras foram griladas de fio a pavio (grileiros são personagens recorrentes em seus filmes) e depois vendidas a ocupantes, gente pobre, de modo que Carlão nunca pensou em abrir processos para reaver as terras em torno da represa. Dizia que isso só iria servir para expulsar os pobres ocupantes. Os grileiros já tinham desaparecido há muito.

Às vezes penso que não queria a herança. Ou que não se importava com ela. Importava-lhe o cinema. E perder as terras, a própria Jota, o botou no caminho que buscava desenvolver desde o começo, de "As Libertinas", de "Audácia", de um cinema popular, absolutamente fiel a sua origem. Foi então que voltou a trabalhar na Boca do Lixo, com a Servicine e, mais especificamente, com A.P. Galante.

Ao contrário do que dizem, Galante não era um produtor complicado. Dava toda liberdade aos diretores, não se metia na realização, em troca só exigia uma tantas cenas de sexo no filme e, sobretudo, que não estourasse o tempo de filmagem e o orçamento.

Foi assim, com Galante e/ou com Roberto, seu filho, que surgiu uma série de filmes bem impressionante: "A Ilha dos Prazeres Proibidos", "Império do

Desejo”, “O Paraíso Proibido”, e depois, já sem eles, “Amor Palavra Prostituta” e “Extremos do Prazer”.

Esses filmes eram vistos bem à distância, com pouco interesse, por quase toda a crítica da época, com raras exceções. O que mais eles tinham, como prestígio, era o apoio da cinefilia e da crítica de Porto Alegre. Isso lhe garantiu participar algumas vezes do Festival de Gramado, de grande prestígio na época. Ali, inclusive, ganhou um dos prêmios mais esquisitos que eu já vi: o prêmio especial “pela integridade da obra” por “Extremos do Prazer”. Explico: metade do júri saiu no meio do filme, que, ao contrário, agradou muito a Walter Lima Jr., grande cineasta e presidente do júri. E Walter bateu o pé que algum prêmio tinha de ser dado ao “Extremos”. Ele tinha adorado o filme.

Foi o primeiro reconhecimento a um filme de Carlos. Na época, a Embrafilme fazia oposição feroz a esse filmes populares, ditos pornochanchadas, com quem na época concorriam. Que o diga a crítica Catherine Arnould, que veio ao Brasil envidada por HuubBals, o criador do festival de Rotterdam, para garimpar cineastas audazes para seu festival. Alguns eram paulistas, e ela não conseguia ver na Embrafilme os filmes que pedia. A horas tantas, conta ela, se encheu e veio

para São Paulo. Foi assim que certas portas se abriram no exterior e começou o reconhecimento de uma obra até ali basicamente ignorada no Brasil (apesar dos textos de João Carlos Rodrigues e Salviano Cavalcanti de Paiva, sobretudo).

De roteiros em que trabalhei com ele posso falar um pouco. O método era o mesmo. Chegar, conversar, rir. Falávamos de livros. Carlão sonhava filmar “O Ateneu”, de Raul Pompeia, mas nunca levou adiante a ideia. Uma opinião definitiva era que quem quiser fazer cinema tem que começar por conhecer literatura bastante. Não como especialista, mas como leitor.

Para as nossas sessões de roteiro, já na época em que a censura se aplacava, Carlão gostava de trazer não clássicos literários, mas umas revistas populares semipornográficas. Tinha preferência por “Internacional”, onde pontificava um sexólogo um tanto sadomasoquista, cuja divisa era “qualquer maneira de amor vale a pena”. Carlão lia o consultório sentimental do sexólogo às gargalhadas, e de fato as observações dele eram exóticas e, para dizer o mínimo, divertidas.

Algumas delas tinham a ver com o uso da borracha em atividades eróticas, e foi daí que nasceu o roteiro de “Amor de Perversão”, encomenda de um industrial que havia enriquecido vendendo umas pulseiras supostamente milagrosas. Nossa história tratava de industriais brasileiros envolvidos na produção de artefatos eróticos de borracha. Talvez o produtor tenha achado que esse elo entre a indústria brasileira e a produção de objetos eróticos era um pouco demais (logo eles se tornariam banalidades vendidas em cada

esquina, diga-se), mas mandou a gente passear com o roteiro. Foi uma pena. Alfredo Sternheim aproveitou o título, mas fez um filme com outro roteiro, sem nenhuma relação com o nosso.

Também escrevemos um outro chamado “O Fogo do Desejo”. Acho que o título acabou sendo esse mesmo, mas o Carlão não gostava muito, porque a palavra “fogo” podia dar ideia de intensidade, mas também significava bebedeira. Houve outros. “Mulher Animal” acho que era o título de um deles, mas não lembro nada da história.

“Amor Palavra Prostituta” foi feito às pressas. Tentamos uma hipótese: um sujeito chato se instala na casa de uns amigos e não sai mais. Abandonamos: a chatice dele contaminava tudo. Carlão mostrou então uma pilha de argumentos nunca desenvolvidos. O que me impressionou foi o tamanho da pilha: ideias e ideias de roteiro, em todos os gêneros. Lembrei ali que Carlos entrou na São Luiz pensando em se tornar roteirista. Foi Luiz Sergio Person quem lhe disse que, se quisesse ter controle sobre o que escrevia o único jeito era se tornar diretor.

Carlão adorava o Person. Há vários planos em “Alma Corsária” que citam explicitamente “São Paulo S/A”. Mas também Person, ele dizia, lhe deu muita força nos tempos de escola. Foi ele quem disse: “Nessa classe ninguém vai virar diretor. Só o gordo ali.” Não preciso dizer quem era o gordo, claro. Mas acho que nem Carlão sabia o que Person viu nele de especial para dizer aquilo. De todo modo, não estava errado, segundo Carlão mesmo.

Faltou falar de “Filme Demência”. Foi a última vez que trabalhamos juntos. Quando Carlão me convidou ele já tinha a ideia, o argumento e até um esboço do primeiro tratamento. É tremendamente injusto que, ali, tenha posto o crédito de roteirista acima do seu nome. O trabalho fizemos em 1982. O filme ficou pronto muito tempo depois, em 1986. Quando o vi pela primeira vez cheguei a perguntar a ele o que, afinal, eu tinha feito no filme. Ele respondeu: “Você mais tirou coisas do que pôs”. Deve ser verdade. Depois, com o tempo, reconheci algumas intervenções minhas no texto e nos diálogos. Mas esse foi, por excelência o “filme de Carlos Oscar Reichenbach Fº”. Era o seu preferido. Não por acaso, o assunto era o fracasso nos negócios, a viagem em busca do lugar inexistente. Toda tristeza pelas perdas, o fracasso na tentativa de suceder o pai estava ali. Claro, esse fracasso era indispensável para que se tornasse o cineasta que se tornou. Mas essas coisas não se explicam a herdeiros. Eles sofrem. “Eu nasci para dar sequência ao nome do meu pai”, dizia de vez em quando. Nada de voz embargada. Nada. Uma constatação, simplesmente. “Filme Demência” era o filme de que mais gostava. O mais pessoal.

É preciso voltar ao Brizola. Naquele momento (não lembro exatamente qual) todo mundo da cultura votava no Lula para já não me lembro bem o quê. Menos o Carlão. Era Brizola, sempre. E tinha um motivo: Leonel Brizola, muito amigo de seu pai, era o seu padrinho de batismo.

Em si, o fato é pouco interessante. Já Brizola ter se refugiado numa propriedade de Carlos Oscar Reichenbach pai, enquanto preparava a saída para o exílio, em 1964, não: dois dos filmes de Carlão tratam dessa visita clandestina: “Extremos do Prazer” e “Dois Córregos”. Curiosamente, trata-se de duas produções bem diferentes. “Dois Córregos” foi produzido já no quadro da 21, produtora que tinha em sociedade com Sara Silveira, e feita com técnicos (a fotografia ficou com Pedro Farkas, de quem Carlos apreciava sobretudo o trabalho em exteriores noite), elenco conhecido, com Carlos Alberto Ricelli à frente, produção mais que razoável.

“Extremos”, ao contrário, foi feito em condições muito precárias, no quadro do coletivo Embrapi, formado por técnicos e diretores que trabalhavam no cinema popular da Boca do Lixo, no momento em que esta já transitava para o pornográfico. O dinheiro era parco e o elenco, essencialmente, o que se podia pagar. Lembro de ter lido o roteiro, e minha opinião naquele momento foi de que era o melhor roteiro que ele já havia escrito. Penso que o filme sofreu um tanto com a pobreza da produção, mas restam ali momentos de brilho espantoso que se devem sobretudo ao diretor.

Ali ele também foi o fotógrafo, como na maior de seus filmes. Também trabalhou como diretor de fotografia em vários filmes de outros diretores. Mas inúmeros cineastas tinham algum receio de trabalhar com ele, não por medo de alguma incompetência, mas por medo de que ele, sendo diretor, quisesse interferir na direção do colega. Um equívoco bem grande: Carlão fotógrafo recusava-se a apontar uma mísera sugestão de onde colocar a câmera. Nunca fez isso. Sempre teve curiosidade de saber o que diretor queria, o que faria: tinha curiosidade de ver o filme do outro, em suma. Ao outro cabia enquadrar e dirigir atores etc., a ele cabia iluminar. No fim, acredito que Jean Garrett, o diretor para quem Carlão mais fotografou, foi provavelmente aquele que mais se beneficiou com isso. A evolução de Jean tem muito a ver não com a fotografia, mas com a amizade, com as conversas e os ensinamentos que recebeu.

Embrapi foi a segunda tentativa de Carlão de criar um modo de produção barato e coletivo. O primeiro foi a Jota e não funcionou. A Embrapi conseguiu produzir alguns filmes, mas foi enterrada pela chegada em massa da produção pornô. Carlão não desanimou. No final dos anos 80 ele articulou a fundação da Casa de Imagens, um ambicioso coletivo que reuniu seis diretores e tinha o objetivo de promover a produção de seis longas-metragens anuais. Muita gente confunde a Casa com uma cooperativa. Não era bem isso. O objetivo, traçado

pelo Carlão, era de que cada um dos envolvidos (ele mesmo, Andrea Tonacci, André Luiz de Oliveira, Julio Calasso, Guilherme de Almeida Prado) filmasse um roteiro próprio e fosse produtor executivo de um dos outros cinco projetos. Com isso, seria possível ter um funcionamento ininterrupto da produtora, que faria seis filmes de baixo custo em um ano.

A produção contínua permitiria manter técnicos e mesmo atores em trabalho contínuo, que, com a segurança da continuidade, poderiam trabalhar com salários menores do que aceitavam normalmente. Ao mesmo tempo, os realizadores teriam um máximo de quatro semanas para rodar seus roteiros. O limite dos orçamentos seria de US\$ 300 mil. Não sei traduzir isso em reais. Na época a contabilidade grossa era feita em dólares, tal a inflação mensal com que se convivia.

O projeto teve apoio da Embrafilme no tempo do ministério Celso Furtado, que financiou a escrita dos roteiros, mas teve seu fim no governo Collor, pois o fim da Embrafilme tornou absolutamente inviável a realização de filmes naquele momento. Todos nós que nos envolvemos nessa história gostaríamos de saber se no fim funcionaria. Da aventura restou o episódio do Carlão (“Desordem em Progresso” no filme coletivo City Lights, de produção ligada ao Festival de Roterdã. Mais dois roteiros, um do Guilherme (“Perfumed de Gardênia”) e um de André Luiz (“Louco por Cinema”) foram produzidos a partir de concursos ganhos pelos autores, mas já fora do quadro da Casa de Imagens.

Foi a última tentativa de criar uma companhia coletiva de cinema liderada por Carlão. Dali por diante ele se dedicaria à 19 Som e Imagem, em companhia das produtoras Sara Silveira e Maria Ionescu. Juntos fizeram uma série de filmes que começou com “Filme Demência” e foi até “Falsa Loira”, o último filme de Carlão. Uma fase em que se pode verificar certa inflexão numa direção classicizante, algo que ele afinal admirava muito (como o cinema de Claude Chabrol, por exemplo).

Nessa altura, pelo percurso na produção popular (que não mais existia mais no Brasil, naquele momento que vai dos anos 1990 a 2007), a institucionalidade cinematográfica já o catalogava como diretor “alternativo”, de modo que um filme cuja audácia hoje se pode perceber melhor, como “Falsa Loura”, foi limado pelo júri do Festival de Brasília de 2007 e até acusado de “comercial”.

Carlão talvez já não tivesse saúde para brigar. Seus problemas de saúde começaram na época de “Bens Confiscados”. Ou, perdão, foi lá que começou a percebê-los. Um ataque cardíaco o fez parar no Incor, em São Paulo, onde descobriu-se que já tinha tido vários enfartes (três, salvo erro). Algumas cirurgias depois, ele se dispôs a largar o cigarro, uma de suas grandes paixões, junto com o cinema e a família.

Carlão fez “Garotas do ABC” sem fumar. Até pelo contrário: no filme mandava alguns alertas aos fumantes e tal. Mas depois de dois anos voltou a fumar. Perguntei a ele se não era insano deixar todo o esforço que fizera nesse tempo. Ele respondeu: “Faz dois anos que eu não escrevo uma linha...” Não conseguiu escrever sem fumar.

Seus últimos anos foram dominados pela fragilidade cardíaca. Lembro que nos últimos tempos eu o convidava para um almoço e ele rejeitava. Não tinha força para sair de casa, por isso esperava um remédio que chegaria não sei de onde para o Incor. Da casa dele até o restaurante eram, no entanto, dois, três quarteirões no máximo. Eu esperava o dia que ele poderia vir. O remédio estava sempre para chegar. Nunca chegou, ou não chegou antes do infarto final, que o apanhou em seu quarto, ainda em tempo de dar adeus a Lygia.