

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
A CINEMATECA COM O DOCLISBOA – CARLOS REICHENBACH
7 e 14 de Outubro de 2022

SONHOS DE VIDA / 1979

Um filme de Carlos Reichenbach

Realização: Carlos Reichenbach / Argumento: Jairo Ferreira e Carlos Reichenbach / Direcção de Fotografia: Carlos Reichenbach / Som: Walter Luis Rogério / Montagem: Eder Mazini / Interpretação: Patricia Scalvi, Misaki Tanaka, Roberto Galante

Produção: Produções Cinematográficas Galante / Produtor: Roberto Galante / Cópia digital, colorida, falada em português / Duração: 10 minutos / Inédito comercialmente em Portugal.

FALSA LOURA / 2007

Um filme de Carlos Reichenbach

Realização e Argumento: Carlos Reichenbach / Direcção de Fotografia: Jacob Solitrenick / Direcção Artística: Valdy Lopes / Guarda-Roupa: Cássio Brasil / Música: Nelson Ayres e Marcos Levy / Som: Eduardo Santos Mendes / Montagem: Cristina Amaral / Interpretação: Rosanne Mulholland (Silmara), Djin Sganzerla (Briducha), João Bourbonnais (Antero, pai de Silmara), Cauê Reymond (Bruno), Mauricio Mattar (Leonardo), Suzana Alves (Milena), Léo Áquila (irmão de Silmara), Vanessa Pietro (Luiza), Maeve Jinkins (Lígia), Bruno de André (Dr. Vargas), etc.

Produção: Dezenove Filmes / Produtora: Sara Silveira / Cópia em 35mm, colorida, falada em português / Duração: 102 minutos / Inédito comercialmente em Portugal.

Sessão apresentada por Sara Silveira na sessão de dia 7

Já tínhamos deixado esta “carta de princípios de um cineasta cinéfilo” na “folha” para a sessão de antecipação, em Julho passado, da retrospectiva de Carlos Reichenbach; mas é tão boa, e tão apropriada para a sessão de arranque do ciclo (depois das suas sessões “preambulares” com os filmes de Eugénio Puppó), que a repetimos:

“CARTA DE PRINCÍPIOS DE UM CINEASTA CINÉFILO
(por inspiração de Bazin, Valcroze, Godard, Sganzerla e Jairo Ferreira)

Com Orson Welles aprendi a amar o teatro e a não separar a política do crime.
Com Eisenstein, aprendi a entender a fé em Lênin.
Com Vigo, a alegria inocente da anarquia.
Com Cocteau, a poesia dos sonhos.
Com Renoir, as estradas de ferro.
Com Mizoguchi, os rios e os barcos à deriva.
Com Fuller e Nicholas Ray, o cinema do corpo.
Com Dreyer, o cinema da alma.

Com Zurlini, o cinema dos sentimentos triviais.
Com Mankiewicz, a direção de atores.
Com Howard Hawks, a exuberância da aventura e a lente sempre na altura do olho do diretor.
Com Shohei Imamura, o mundo enxergado pela “casta do umbigo” e a dramaturgia insurreta.
Com Don Siegel, o cinema físico.
Com Martin Scorsese, o amor irrestrito à sintaxe do cinema.
Com Brian de Palma, a dilatação do tempo, os travellings circulares e a ousadia.
Com Cronenberg, as metamorfoses, o estranhamento e a “operar a síntese da loucura”
(proposta por Murilo Mendes).
Com Edward Ludwig, a violência dos closes à altura do pescoço.
Com Claude Chabrol, a dissimulação das pequenas vilanias.
Com Kaneto Shindo e Kon Ichikawa, a decrepitude do sexo sem prazer.
Com William Friedkin, o “batimento” da câmara ágil e a energia do “close-quarter”.
Com Fritz Lang, o inexorável e as curvas sinuosas do destino.
Com Paul Schrader, a face irresistível e áspera do pecado.
Com Hitchcock, a ênfase na cumplicidade do espectador e a genealogia da emoção genuína.
Com Ray Nazarro, Norman Foster, Riccardo Freda e Roger Corman, a filmar na escola do
BBB: Bom, Bonito e Barato.
Com Godard, a exercitar permanentemente a reinvenção do cinema.”

- Carlos Reichenbach

E começamos a retrospectiva pelo fim, com o “topus” de Carlos Reichenbach, **Falsa Loura**, que muito possivelmente ele não imaginou que seria o seu último filme – a sua morte, sucedida cinco anos depois, em 2012, no dia do seu sexagésimo-sétimo aniversário, foi tanto quanto sabemos, e para além de prematura, súbita e sem prenúncios. Mas se foi o último filme, insere-se numa via de trabalho e de interesse que Reichenbach já começara a definir praticamente vinte anos antes. E é aqui que entra **Sonhos de Vida** (aparentemente um filme raro: a maior parte das filmografias nem o menciona), a curta-metragem que abre a sessão, e que se vê hoje com um ensaio para um díptico em que o realizador pensou durante bastante tempo (esses filmes chamar-se-iam **Sonhos de Vida** e **Vida de Sonhos**), com foco temático nas vidas das mulheres operárias da periferia de São Paulo, mas que se veio a converter, já nos finais da actividade do autor, num par de filmes de formado por **Garotas do ABC** e **Falsa Loura**. Este projecto valeu-lhe um epíteto de que não gostava particularmente (o “Fassbinder brasileiro”), e que nem é muito justo (já não era, se alguma vez foi, a brutalidade física e sentimental o foco do interesse do realizador) mas que atesta uma coerência, testada e preparada ao longo de anos, para o período final da obra de Reichenbach, já num estágio de maturidade ou de maturação com pouco a ver – directamente, pelo menos – com a exuberância provocadora e iconoclasta que caracterizou boa parte do “cinema marginal”, ou para voltar à designação preferida pelo autor, do “cinema pós-novo” (o que não quer dizer que ele a tenha abandonado: uma das suas obras primas, **Alma Corsária**, de 1993, é como uma revisitação, mais magoada, dessa exuberância).

Em **Sonhos de Vida** – as personagens, raparigas operárias dos arrabaldes paulistas; esses mesmos arrabaldes como paisagem de que se tenta fugir; a amizade feminina – prefiguram-se efectivamente algumas características de **Falsa Loura**, mas este filme é, naturalmente, objecto com outra amplitude e outra complexidade. É preciso, em primeiro lugar, notar que nos filmes finais Reichenbach se aproximou mais de um tom de serenidade bastante “clássica”, pelo menos quando comparada com alguns momentos anteriores da sua obra, e não foi por acaso que deixámos a “carta” em epígrafe, porque algumas das suas passagens se coadunam perfeitamente com o tipo de registo praticado pelo realizador em **Falsa Loura**. Um exemplo flagrante será o “cinema dos sentimentos triviais” aprendido com Zurlini – e talvez com mais cinema italiano daquela época – e até existe uma cena (o miúdo sentado no banco à beira da piscina enquanto assiste ao “baile” de Silmara e Leonardo) que se não é citação da **Ragazza com la Valigia** parece. Mas é um “classicismo” revisitado depois de uma passagem, de uma “filragem”, pelo

cinema dito “moderno”, e essa “trivialidade” é sempre exposta de forma muito física, muito baseada em contrastes. Por exemplo, a sequência de abertura, as raparigas a dançar durante todo o genérico inicial, com a paisagem – já um bocadinho opressiva – do subúrbio paulista a enquadrar a acção, logo seguida pela revelação do “habitat” (a fábrica, a rotina repetitiva e mal paga, os uniformes de trabalho) das personagens. O contraste entre a sensualidade da abertura e a realidade (ou a fealdade) da entrada na narrativa deixa ver como Reichenbach se coloca logo do lado das personagens ao mesmo tempo que (“enxergando o mundo pela ‘casta do umbigo’”, como aprendeu em Imamura) que lhes empresta uma espécie de insolência condenada – para estas miúdas da periferia fabril (e por isso é importante que os primeiros diálogos na fábrica girem em torno da falta de “sexiness” da amiga de Silmara interpretada pela filha de Rogério Sganzerla, Djin), a exuberância física é a expressão da pouca liberdade que lhes é permitida, e talvez também (mas aí entramos no território dos “sonhos”, que serão preponderantes no “segundo andamento” do filme) aquilo que sustenta a esperança de saírem dali algum dia.

Este “primeiro andamento” é marcado por um realismo sem grandes ambiguidades – as rotinas do trabalho, as rotinas do lazer, como as cenas da discoteca e as conversas entre amigas e colegas, de alguma forma também tuteladas, e contrastadas, pela personagem já sem ilusões do pai de Silmara, que indicia já não acreditar em qualquer espécie de “mobilidade social” embora tenha o amor suficiente pela filha para não lhe cortar as esperanças. Entramos no reverso disso na segunda parte, quando o território do sonho (os cantores, as canções, que encantam Silmara) começa a penetrar no filme. O território do sonho (ou “a poesia dos sonhos”, como com Cocteau) mas também o território de um cinema mais “moderno”, quase se diria mais godardiano na forma como faz a ligação do sonho à terra – há um pouco de **Prénom: Carmen** na mistura de enlevo e crueza (e crueldade) nas cenas com Silmara e o namorado “rocker”, e uma total quebra do naturalismo nos planos em que uma rapariga semi-despida vem “declamar” como se se dirigisse directamente ao espectador, ou como se estivesse num palco de teatro. Essa “ligação à terra” do mundo dos sonhos é, no fim de contas, o aspecto mais decisivo. Aquele plano final, que convoca tantas memórias de tanto “cinema moderno”, apenas o rosto de Silmara em grande plano caminhando, cabisbaixa e resignada, rumo à realidade que fica depois do sonho (a fábrica, uma vida aprisionada), é uma conclusão belíssima – de um filme e de uma obra.

Luís Miguel Oliveira